

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

REVISTA DE CRITICA CULTURAL / MAYO DE 1993 / Nº 6 / \$ 1.000 IVA INC.



**TRANSFORMACIONES
DE LA IMAGEN EN
LA POSMODERNIDAD**
**FREDRIC
JAMESON**

BEATRIZ SARLO CELESTE OLALQUIAGA NELLY RICHARD DIAMELA ELTIT WILLY THAYER SAUL SOSNOWSKI

CeDIn

LA CITA TRANSCULTURAL

MARZO 1993



Artists
**Luis
BENEDIT**
**Juan
DAVILA**
**Eugenio
DITTBORN**
**Arturo
DUCLOS**
**Flavio
GARCIANDIA**

INDICE

<i>El audiovisual político</i> Beatriz Sarlo	5
<i>Cultura buitresca: el reciclaje de imágenes</i> Celeste Olalquiaga	7
<i>Transformaciones de la imagen en la posmodernidad</i> Fredric Jameson	11
<i>Duelo a muerte y jugada amorosa; la novela, el libro y la institución</i> Nelly Richard	26
<i>Los vigilantes (fragmento inédito)</i> Diamela Eltit	28
<i>¿Qué pensar en castellano?</i> William Thayer	32
<i>Cultura, autoritarismo y redemocratización</i> Saúl Sosnowski	36

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

Santiago de Chile, N° 6, marzo de 1993

Directora:
Nelly Richard

Consejo editorial:
Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Carlos Pérez, Adriana Valdés, Nelly Richard

Diseñador:
Carlos Altamirano

Portada:
La hipótesis del cuadro robado (1978), Raul Ruiz. (Foto: British Film Institute)

Publicada por Art and Criticism Monograph Series, Juan Dávila, P.O. Box 189, Malvern Vic 3144, Australia, teléfono (613) 5095943.
Distribuida en Australia, Canadá, Estados Unidos e Inglaterra por Manic Ex-Poseur Pty Ltda.,
P.O. Box 39, World Trade Center, Melbourne Vic 3005, Australia.
Impresa en los talleres de Imprenta Cran, Santiago de Chile.
Composición de textos: EMT.

Revista de Crítica Cultural recibe correspondencia y suscripciones a nombre de Nelly Richard.
Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

Museum of Contemporary Art
Circular Quay Sydney Australia

FRIEDRICH HAYEK
MARIO VARGAS LLOSA
RAUL ZURITA

ESTUDIOS PÚBLICOS

Una ventana a las inquietudes de nuestro tiempo

MANUEL MORA Y ARAUJO
MARTIN HOPENHAYN
DAVID GALLAGHER
ARTURO FONTAINE TALAVERA
FELIX GUATTARI Y ROBERTO MATTA
JOSE DONOSO
NELLY RICHARD
MICHAEL OAKESHOTT
PETER BERGER
JUAN FORN

Suscripciones

CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS
Monseñor Sötero Sanz 175 - Teléfono 231 5324 - Fax 231 0853 - Santiago - Chile

GIOVANNI SARTORI
MICHAEL NOVAK
EZEQUIEL GALLO

PUNTO DE VISTA

DIRECTORA:
BEATRIZ SARLO

SUSCRIPCIONES INTERNACIONALES

VÍA SUPERFICIE US\$ 25 (6 NÚMEROS)

VÍA AÉREA US\$ 30 (6 NÚMEROS)

PUNTO DE VISTA RECIBE TODA SU CORRESPONDENCIA, GIROS Y CHEQUES A NOMBRE DE BEATRIZ SARLO, CASILLA DE CORREO 39, SUCURSAL 49, BUENOS AIRES, ARGENTINA, TELÉFONO 953-1581

BIENAL PREMIO GUNTHER

1993

II BIENAL SANTIAGO DE CHILE

Museo Nacional de Bellas Artes
Sala Matta

6 / 30 de Mayo

IV BIENAL BUENOS AIRES

Centro de Arte y Comunicación
CAYC

27 de Abril / 26 de Mayo

I BIENAL SAO PAULO

Museu de Arte Contemporanea
da Universidade de São Paulo

15 de Abril / 16 de Mayo

Bases y antecedentes: Museo Nacional de Bellas Artes, Parque Forestal

EDITORIAL DE MUJERES



CUARTO

PROPIO

PUBLICACIONES

- MALU URRIOLA
Piedras Rodantes / Poesía (1988)
- GUADALUPE SANTA CRUZ
Salir (La Balsa) / Novela (1989)
- JULIETA KIRKWOOD
Ser Política en Chile, Los Nudos de la sabiduría feminista / Teoría (1990)
- CARMEN BERENGUER, EUGENIA BRITO, DIAMELA ELTIT, RAQUEL OLEA, ELIANA ORTEGA, NELLY RICHARD
Escribir en los Bordes / Crítica Literaria (1990)
- EUGENIA BRITO
Campos Minados / Crítica Literaria (1990)
- SONIA MONTECINO
Madres y Huachos, Alegorías del Mestizaje chileno / Ensayo (1991). Co-edición Cuarto Propio-CEDEM
- FRANCISCO CASAS
Sodoma Mía / Poesía (1991)
- PIA BARROS
El Tono Menor del Deseo / Novela (1991)
- AMANDA IBACACHE
Cocina Mapuche / Recetario de Comidas (1991). Co-edición Cuarto Propio-SODECAM-CEDEM
- ASTRID FUGELLIE
Dioses del Sueño / Poesía (1991)
- MARJORIE AGOSIN
La Felicidad / Cuentos (1991)
- DIGNA TAPIA
Los Muertos hablan como Yo / Novela (1992)
- GUADALUPE SANTA CRUZ
Cita Capital / Novela (1992)
- OLGA GRAU, ed.
Ver desde la Mujer / Ensayo (1992). Co-edición Cuarto Propio-La Morada
- MARTIN FAUNES
Tranvía Equivocado / Cuentos (1992)

ULTIMAS PUBLICACIONES

ELVIRA HERNANDEZ
Santiago Waria / Poesía (1992)

STELLA DIAZ VARIN
Los Dones Previsibles / Poesía (1992)

NADIA PRADO
Simple Placeres / Poesía (1992)

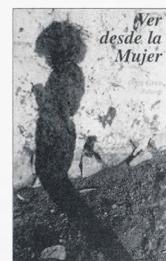
EN PREPARACION

INGER AGGER
La Pieza Azul, Testimonio femenino del exilio / Ensayo

MARJORIE AGOSIN
Las Hacedoras: Mujer, imagen, escritura / Ensayo

ALBERTO SANDOVAL
Nueva York tras bastidores / Poesía

JUAN C. LERTORA, ed.
Hacia una poética menor: la Narrativa de Diamela Eltit / Ensayo



VER DESDE LA MUJER



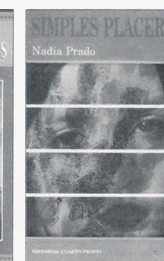
CITA CAPITAL



SANTIAGO WARIA



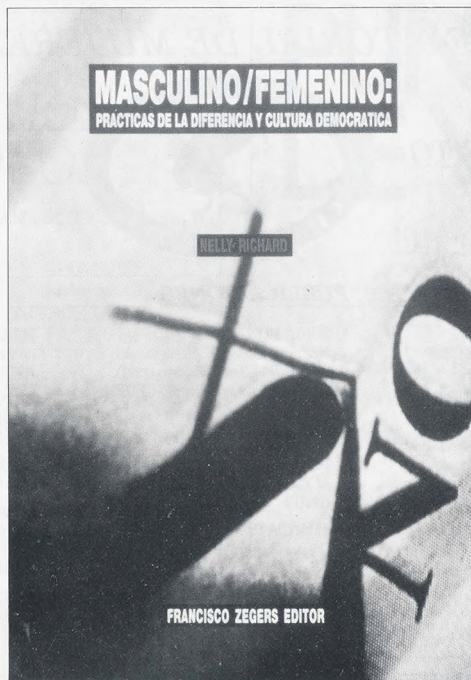
LOS DONES PREVISIBLES



SIMPLES PLACERES

Distribuidora de libros de: ISIS INTERNACIONAL - CEM - D.E.H. U. DE CHILE y Autores Varios

Keller 1175, Providencia, Santiago. Teléfonos: 2047645-2047622 Fax: 2047622



Este libro recorre el tema de la diferencia genérico-sexual, tal como ha sido abordado por ciertas prácticas chilenas del arte y de la cultura de estos años. Discute el tema de lo masculino y de lo femenino en relación a *políticas de lenguaje y subjetividad*. Se pregunta por las tensiones entre la crítica feminista y el escenario teórico de la posmodernidad, desde una perspectiva marcadamente latinoamericana. También reinserta las problemáticas de la identidad y de la diferencia (de *las diferencias*) en el contexto del debate cultural de la transición democrática, reclamando para ellas nuevos imaginarios estéticos y críticos que liberen y potencien la cuestión de lo femenino, de lo minoritario.

Próximos títulos a publicar

<i>Pax Americana</i>	Cristóbal Santa Cruz
<i>Soyal de pieles</i>	Carmen Berenguer
<i>Guaman Poma, Felipe: escritura y censura en el Nuevo Mundo</i>	Rodrigo Cánovas
<i>El infarto del alma</i>	Diamela Eltit / Paz Errázuriz

Francisco Zegers Editor

Silvina Hurtado 1815, Providencia, Santiago de Chile



La política y los políticos se construyen en la televisión (secundariamente, como rebote, en la radio), del mismo modo en que la política se construía, hasta la década del cuarenta de este siglo, en los diarios y en la escena de las instituciones. El político habla como los astros del star system audiovisual y usa los mismos clisés que los locutores del show de noticias



Sin cortes. Un fluir ininterrumpido de imágenes cuya abundancia es obscena no por sus contenidos sino por la imposición de una forma de mirar, un punto de vista y una estética. La dimensión simbólica del mundo social ha sufrido una radical reorganización a partir de los medios audiovisuales. La estética de la televisión (y del advertising) proporcionan su modelo de representación: es muy evidente que hoy no existe política sin televisión. Lo que los diarios hicieron para la esfera pública a fines del siglo XVIII, cuando se armó un espacio de debate de ideas y se pusieron las bases mismas de una cultura común, lo hace hoy la televisión a su manera. La política y los políticos se construyen en la televisión (secundariamente, como rebote, en la radio), del mismo modo en que la política se construía, hasta la década del cuarenta de este siglo, en los diarios y en la escena de las instituciones. No es ningún secreto: la esfera pública se ha massmediatizado y la escena política es una escena electrónica. Pero la coyuntura argentina despliega espectacularmente estos rasgos que, en otros momentos o en otros países, se combinan de manera distinta.

Antena. Show de noticias, show de reportajes, show de goles, show político diferenciado entre show de medianoche y show de media tarde, show teatral, show infantil, show cómico, show femenino y hogareño. El estilo es obligatorio y no admite muchas transgresiones: los políticos deben construir sus máscaras televisivas según esta lógica y, en consecuencia, memorizar líneas de

diálogo, gestualidades, movimientos, fonéticas y ritmo verbal. De esto no se salva nadie y nadie cree que deba salvarse; la disciplina del actor es un fervor que se ha contagiado a los políticos. El político habla como los astros del star system audiovisual y usa los mismos clisés que los locutores del show de noticias; a su vez, estos no esconden sus preferencias políticas y borran la línea entre noticia y opinión; no se sabe cuándo dicen, cuándo juzgan, cuándo sólo muestran su aura electrónica. El vestuario, un elemento esencial en la estética del show, es un tema para políticos: el presidente se viste con trajes salidos de una vidriera de boutique, con una elegancia de pasarela, aconsejado por un show-man de la moda. El show funciona como marco estético que unifica e impone una categoría de personaje: a ser político audiovisual se aprende en la escuela del show-man y es necesario aceptar esto para competir con su carisma. Quien no lo acepta, pasa por la pantalla televisiva como si fuera invisible y, probablemente, no vuelva a ser llamado para los programas de primera línea. La visibilidad televisiva es producto de un juego escénico que obliga al oficio del viejo partenaire de teatro de revistas: desde el mito, Alberto Olmedo señala el camino.

Del show y la revista, la escena audiovisual extrae su gusto por la parodia, la parodia de la parodia, la parodia en abismo: en un programa cómico, cualquier político (Cafiero, Jaroslavsky) parece su propio imitador, trabaja su presencia como si él mismo fuera su caricatura. En el límite, este político se muestra como si fuera otro que lo estuviera representando, como si su verdadera presencia (su

ser de político) fuera intolerable para el público o para la estética del medio.

El político se hace actor de televisión, aprende qué cámara lo está tomando, conoce su mejor perfil. Estas técnicas no serían del todo inadecuadas a su oficio de político: el problema aparece cuando se las coloca en el puesto de mando. El saber del show ¿cuánto sirve y cuánto carcome el saber del político?

Cyborg. Una vedette se presenta como producto de la tecnología quirúrgica y su cuerpo es mostrado como cyborg. La cara de un político (de una política), a la que la vejez antes adhería otro mito, el de la confiabilidad de la experiencia, debe modificarse también y ser cara-cyborg, lisa y tendiente a la intemporalidad. No se trata sólo del culto a la juventud, sino del imperio del artificio. Si la eterna juventud es esquiva, allí está, en cambio, la recomposición del cuerpo que cancela las marcas del tiempo. La intemporalidad es el olvido corporal de un político o de una política que, al presentar sus pedazos rehechos, celebran (como la publicidad) a la juventud. Junto al cuerpo cyborg de una vedette, al rostro cyborg de una estrella, el político se ilumina con el brillo del escenario donde transcurre el show, pero también debe ser digno de ese escenario excepto que represente el papel de lo que antes se llamaba actor característico: un viejo entre los cyborg intemporales.

Serialidad. La serialidad y la fuerte estructuración según las pautas de un estilo televisivo definido por la repetición evitan los imprevistos ideológicos y formales. Caracterizada por el maniqueísmo en la presentación de conflictos y alternativas, la dramatización de las contradicciones encuentra casi siempre una matriz binaria que tributa a una retórica de amigos y enemigos donde la deliberación política es muy difícil: el packaging televisivo de las opiniones exige nitidez inmediata, brevedad y rasgos claros desde el principio: en televisión no se argumenta, a lo sumo se presentan conclusiones de un argumento que se desarrolló en otra escena, desconocida para el público. La estética del show-business exige un sistema semiótico sencillo cuya condición básica es la iteración y el borramiento de los matices. La serialidad apoya a la televisión frente a la discontinuidad potencial del zapping: en todo momento, siempre uno sabe dónde está. El binarismo valorativo, a su vez, baja el nivel de problematización y asegura contra la desestructuración formal e ideológica.

Velocidad. El alto impacto de los mensajes y la gran frecuencia de impacto por unidad de tiempo; la baja cantidad de información por unidad de tiempo o la alta cantidad de información indiferenciada (no dada para ser comprendida, presentada para crear un efecto de información). La velocidad del medio es superior a la posibilidad de retención de sus contenidos: el medio es más veloz que lo que transmite. Por eso, no se dice algo en televisión, sino que se está allí, en la pantalla. La pausa es un corte en el flujo espacio-temporal que debe evitarse: la pausa es la enfermedad de la estética massmediática, porque daña lo que se considera su mayor virtud: la variada repetición de lo mismo. De allí el montaje de planos muy breves, el gusto por los primeros planos diferentes pero iguales en su in-

significancia, entretenidos y voyeurísticos, aunque no digan nada: y el movimiento constante de cámaras (epilepsia visual comúnmente considerada una meritoria conquista de la televisión) que opera distractivamente: lleva siempre la mirada hacia otra parte. En la velocidad del medio, muchas veces, compiten hasta anularse, los registros del audio y del video: este es su límite, peligroso para la propia esfera electrónica que desea la entropía pero sabe que debe abstenerse de alcanzarla

Zapping. Todo se iguala en la sintaxis que propone el show-business. En realidad, podría decirse que esta sintaxis es una ausencia de sintaxis, porque no establece un sistema de subordinación ni un orden entre sus grandes bloques. Es, básicamente, una sucesión interminable y periódica, en la que se incluyen los publicitarios y los programas. De allí la posibilidad permanente del zapping: nada se pierde al saltar de un lugar a otro, porque en todos los lugares está lo efectivamente igual. El zapping es la ilusión de la elección simbólica en la ilusión del mercado audiovisual. En realidad (salvo en el menú del videocable) no hay mercancías diferenciadas, ni, en consecuencia, elección. En la tómbola del zapping más que un ejercicio de la libertad (cortarle el discurso al otro, por ejemplo), hay una respuesta del tedio: desplazarse para seguir en el mismo lugar: en el límite, convertir a la programación en un video-clip hogareño realizado desde el control remoto.

La cultura del espectáculo. Del show, entonces, la política puede tomar sus rasgos expresivos, recurriendo a un oficio que los políticos imitan de los conductores televisivos y las estrellas del mundo del espectáculo. Esto, que no es novedad en occidente, tiene un énfasis particular en la escena argentina, entre otras razones por el virtuosismo audiovisual del presidente Menem. Pocos podrían exhibir todas las cualidades que lo convierten en una síntesis de lo que los medios necesitan. En este sentido, hay un pacto implícito entre el estilo de los medios masivos y el estilo presidencial. A una política que decide sobre cuestiones cada vez más complejas, se sobreimpone un estilo comunicacional que aplasta las complejidades como si fueran arrugas y sinuosidades impresentables. A la puesta en escena de la política-show y a la velocidad de la política-clip le quedan bien el repentismo de las salidas presidenciales, su habilidad sintáctica para pasar de un tema a otro, sin preservar nexos lógicos ni considerar el principio de tradición, su saber combinatorio para cruzar lo público y lo privado, la independencia autosuficiente con la que desecha o acepta temas de conversación. A su lado, las estrellas de la televisión parecen ser sólo imitadores del presidente: es más rápido, más entrador, más desprejuiciado, más banal que sus anfitriones a los que, seguramente, en un comienzo, tomó como modelo.

El gran show-man conoce hoy la estética massmediática y hace de ese conocimiento una de las cualidades básicas del presidente. En rigor, la cultura de Menem se ha refundido en los medios audiovisuales donde se valoriza el repentismo intrépido, el don de la improvisación, el desparpajo para repetirse, porque de él, como del show-man, se espera un personaje: la máscara presidencial está allí para asegurar la continuidad de la función pública. La imagen massmediática es lo que puede conocerse de la política (...)



* Este texto fue publicado en Punto de Vista N° 41 (Diciembre de 1991, Buenos Aires)



Por entre las ruinas del sueño del progreso y el resplandeciente paisaje de desechos tecnológicos de la modernidad, emergen nuevas formas culturales. Estas replican y derriban simultáneamente la rejilla posindustrial a través de la cual van creciendo. Nacidas como culturas marginales, son las prácticas de los desplazados urbanos tales como los inmigrantes, los destituidos y ciertos sectores de la juventud. Entrenadas por siglos de negociaciones, ya sea con la imposición colonial y/o la cultura predominante, ya con el fervor nacionalista, estas identidades fragmentarias se sustentan en una apropiación ecléctica de elementos foráneos o ajenos. Estos son amalgamados en una mezcla única que es al mismo tiempo una estrategia de supervivencia y un estilo de vida. Durante este proceso, los elementos prestados son descontextualizados y transformados en íconos de sí mismos, produciendo a menudo un efecto paródico o subversivo.



Recientemente en Caracas, en medio de la peor crisis venezolana de telecomunicaciones, algunas mujeres comenzaron a llevar carteras que parecían teléfonos celulares. Representando así los sistemas de alta tecnología en su ícono más novedoso (los teléfonos celulares), estas carteras lograron desacreditarlas figurativamente, desbaratando de paso las jerarquías de clase y género en que la alta tecnología suele apoyarse. Pocos meses antes, todos los yupis venezolanos dignos de ese nombre

habían salido corriendo a comprar estos costosos aparatos, los cuales no sólo les proporcionaban un modo espectacular de exhibir eficiencia y poder, sino también una manera de demostrar superioridad, pues nadie más podía hacer llamadas telefónicas regulares.

Esta volátil jerarquía fue trastocada y expuesta en la humorística degradación de los dichos aparatos, al quedar estos convertidos en ese objeto de constante burla masculina: las carteras femeninas. Careciendo de toda conexión significativa con los aparatos de producción e intercambio, y quedando por lo tanto reducidos a impotentes

aparatos electrónicos, las carteras/teléfonos celulares se convirtieron en un emblema de la desigual adopción por parte del Tercer Mundo de los sistemas de consumo del Primero. Las caricaturizantes carteras desmitificaron simbólicamente a la alta tecnología, colocando su falibilidad en el ámbito de lo mundano. Señalaron así la irregular adaptación de las telecomunicaciones globales en un pronunciamiento ingenioso, carente de cualquier viso de la sumisa dependencia cultural que con frecuencia se le atribuye a los países "subdesarrollados". El derribado aparato fue obligado, además, a cargar con el peso de todas sus implicaciones sociales, al quedar en manos de quienes normalmente no podrían comprarlo: las mujeres de menor rango social, secretarías de los dueños de teléfonos celulares.

Este doble modo de consumo es indicativo de lo truculento que resulta suponer que la recepción cultural del discurso oficial o predominante es homogénea, uniforme o tan siquiera armoniosa. En América Latina, esta premisa se ha impuesto a través de los siglos, estableciendo una rígida actitud del tipo "todo o nada". Por una parte, existe la aceptación indiscriminada de productos y manierismos extranjeros, originalmente europeos y luego casi exclusivamente emulando el "American way of life". Por otra, ya sea el fanatismo nacionalista que proclama la bondad esencial de las culturas nativas, ya los diferentes intentos de resistir la penetración imperialista como modo de preservar cierta autonomía regional. A pesar de su aparente oposición, estas dos posturas tienden a ignorar el hecho de que las culturas vernáculas consumen lo que les es ajeno de múltiples y contrastantes maneras. Dicho consumo va desde una adopción mecánica y acrítica, hasta la asimilación activa y transformacional que el brasileño Oswald de Andrade tan acertadamente calificó de "antropofagia" hace casi medio siglo. Este canibalismo popular digiere, por decirlo así, al cuerpo extraño, familiarizándolo y haciéndolo cónsono con la cultura receptora.

Entretanto, la producción cultural del Tercer Mundo es integrada en la cultura predominante del Primero como un signo de diferencia y exotismo. Lo apropiado pierde rápidamente su significado original, cualesquiera que este haya sido, siendo desposeído de cualquier elemento que pudiera resultar desestabilizante para la cultura receptora. Esto ocurrió a principios de siglo con el famoso crisol de razas ("melting pot") estadounidense, en donde la diversidad de las migraciones europeas y asiáticas fue hervida hasta que literalmente se evaporó. También es evidente en la actual moda multicultural en los Estados Unidos, la cual, en vez de procurar una integración orgánica de las diferencias étnicas, es dirigida, tanto por el discurso oficial como por la cultura predominante, hacia un sincretismo ornamental de tipo quita y pon.

Se puede entonces afirmar que hasta ahora han predominado

sobretudo dos procesos de integración cultural. El primero, más característico de las culturas colonizadas, puede considerarse incluso por su intento de adoptar de manera significativa los discursos ajenos o extranjeros, si bien estos son descontextualizados para hacerlos más aceptables. El segundo, propio de las culturas metropolitanas o primermundistas, resulta excluyente, pues a pesar de que neutraliza al discurso absorbido, la cultura asimiladora no cesa nunca de tratarle como algo foráneo, aun cuando se vanagloria de sustentar una heterogeneidad formal.

Hoy en día, sin embargo, una posmodernidad globalizante que mezcla y reúne todo caprichosamente, sin interés alguno en continuidades de tipo histórico, geográfico o étnico, ha producido una proliferante hibridez que requiere un esclarecimiento más específico de los elementos en juego en la integración cultural. Uno de los

mayores problemas que enfrenta la posmodernidad es precisamente que, debido a su versatilidad, es frecuentemente asociada con todo tipo de mezclas, sin que se le preste atención alguna a si estas fusiones pueden ser propiamente denominadas posmodernas. Esto ocurre con ciertos tipos de bricolage, tales como los usados a principios de siglo por el surrealismo y el Dadá, que responden a condiciones culturales completamente distintas y tienen sus propios programas estéticos y sociales, pero son constantemente confundidos con el pastiche posmoderno o, incluso, considerados sus precursores. El diferencial entre modos de recepción cultural ayudará a entender cómo la posmodernidad no reproduce inherentemente una ideología reaccionaria, como suelen proponer los argumentos que la condenan, sino que más bien es un proceso cuyos elementos constitutivos (fragmentación, eclecticismo, velocidad, ductilidad) son susceptibles a distintos usos.

VACIAMIENTO REFERENCIAL; LOS SIGNOS CONVERTIDOS EN ICONOS

El principal "síntoma" posmoderno es el vacío referencial, la evacuación del significado convencional de un signo. A este vacío de significación puede atribuirse la falta de continuidades mencionadas anteriormente, pero también la exposición revelatoria de cómo los sistemas jerárquicos se sustentan en una interdependencia obligatoria entre signo y referente para mantener su autoridad. Todos los sistemas esencialistas son afectados por el proceso de vaciamiento referencial, pues su premisa fundacional es que existe un determinismo casi biológico (en contraposición al cultural) entre, digamos, el origen étnico y el comportamiento social, o el género y la sexualidad.

Al realizar esta operación vaciadora, los signos se convierten en iconos: muestran lo que puede concebirse como una imagen bidi-

mensional de lo que representaban hasta ese momento, son la cáscara sin la nuez. Como tales, son susceptibles a ser reinventados con significado. Cualquier significado. Esta es la condición que le asegura a la posmodernidad su infinita maleabilidad y el proceso en el cual está constantemente involucrada. Los resultados varían extremadamente, y para los propósitos de este ensayo voy a distinguir tres tipos: en el primero, el ícono es reinventado con su significación convencional, en el segundo, el ícono expone involuntariamente al significado convencional como una elaboración cultural y, por último, en el tercero, el significado convencional es usado como punto de apoyo para un discurso alternativo.

El primer tipo de vaciamiento referencial está bien ilustrado en un aviso aparecido poco después de la Guerra del Golfo en una revista de modas venezolana. El aviso es de "Selemar", una tienda local para la clase media, y en él hay veintidós hombres y mujeres jóvenes, físicamente parecidos (las muchachas son esbeltas, de cabellos oscuros cortados tipo melena; los varones tienen cuerpos musculosos y cabellos rojizos en un corte militar). Todos están vestidos con los motivos de la bandera estadounidense: franjas, estrellas, la combinación de rojo, azul y blanco. La bandera misma es desplegada al centro del aviso por un muchacho en ropa interior, el cual la sostiene sobre sus brazos abiertos en cruz. La bandera se repite también en bolsos, paraguas, una camiseta con la inscripción "América". El aviso tiene sólo otro texto: "Selemar lo tiene...", el cual encabeza a este singular grupo.

La obviedad política del aviso se basa en la misma compulsión obsesiva por la repetición y la homogeneidad que momentáneamente amenaza con transformarlo en una parodia de sí mismo. En primer lugar, a pesar de endosar el más "americano" de los símbolos, la fragmentación a la que la bandera es sometida (franjas, estrellas, etc.) y la utilización funcional de estos fragmentos como ropa interior (sostenes, calzoncillos, calcetines) es una profanación del símbolo que lo libera de su significado convencional: el ser el principal emblema cívico de un país (en Venezuela sería impensable hacer lo mismo con la bandera nacional, una desacralización que probablemente conllevaría una multa o hasta el encarcelamiento). La bandera norteamericana se convierte en ícono cuando su significado primario queda relegado a un segundo lugar por su uso funcional. Sin embargo, el vacío producido por la fragmentación y el desplazamiento funcional es rápidamente recubierto por la obsesiva repetición de los motivos de la bandera, los cuales a su vez son reforzados semióticamente por la homogeneidad de los modelos.

Esta particular relación con el ícono se corresponde con la audiencia a la cual el aviso tanto representa como apela, los yupis. En este sentido, toda relación contemporánea que carezca de un com-

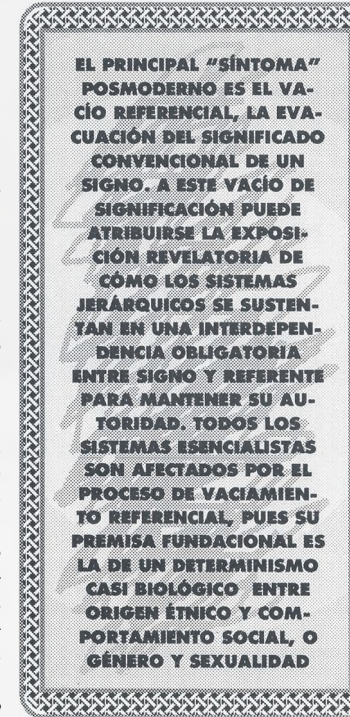
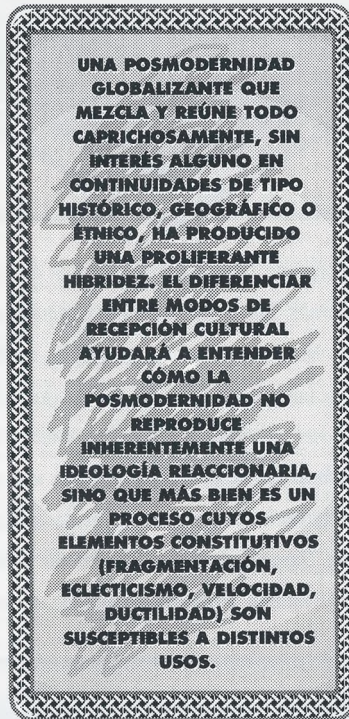
promiso emocional directo con el objeto, siendo constituida en cambio por una postura pragmática propia de la más elemental de las transacciones, puede denominarse "yupismo internacional". Sobre-determinados por el valor de cambio, los yupis tratan todo como íconos, fácilmente apropiándose de y devaluando a todas las eras, culturas y posturas. Sin embargo, debido a que esta acción es la consecuencia de una actitud caprichosa de consumo, y dada la vertiginosa intercambiabilidad de los íconos cuando ya no tienen un referente en que apoyarse, el significado tradicional al cual estaban anteriormente asociados puede fácilmente reintroducirse en ellos, dejándolos intactos en tanto signos. Es por esto que, independientemente del vaciamiento de significado que en efecto ocurre en esta específica relación con el signo, el "yupismo internacional" no puede (ni tampoco busca) lograr una subversión ulterior, restaurando la

referencia convencional que por un momento el ícono casi pierde. Lo que ha ocurrido en esta primera clase de transformación referencial es que el signo se ha adaptado exitosamente a las nuevas exigencias culturales del capitalismo global, emergiendo como un Fénix de las cenizas de la representación convencional.

Moda y juventud están también presentes en los "punks de fin de semana" de Santiago de Chile, tal cual los muestra Gonzalo Justiniano en su video "Guerreros Pacíficos" (1985). En contraste con el movimiento punk local "underground" que se desarrolló allí, estos punks de fin de semana viven una vida relativamente establecida dentro de las convenciones sociales, usando el vestuario punk como disfraces para una fiesta. Encantados con la conmoción local que ocasionan, ejecutan rituales punk tales como usar un maquillaje muy elaborado, bailar violentamente o andar en pandillas. Más, al contrario de los "verdaderos" punks, ni la estética ni la actitud de los punks de fin de semana está conectada a la desesperanza y violencia que caracterizaron al movimiento punk a mediados de la década del setenta, cuando surgió en los suburbios económicamente deprimidos de Londres, difundiéndose poco después a la juventud de clase

media de la ciudad de Nueva York. Los punks chilenos de fin de semana lo son porque "es la onda", y su distancia de la subcultura punk local, así como sus experiencias altamente icónicas de la misma, está quizás ejemplarmente representada en el ingenioso uso de broches con la insignia "PUNK".

En un principio, la estética punk del deterioro comunicaba su desilusión con el supuesto progreso cultural de la modernidad. El uso de ropa negra, rasgada y de segunda mano, de cadenas y piñas, de la superposición de telas y estilos, produjo un efecto anti-funcional coherente con el agresivo cinismo punk hacia la sociedad. Como signo, el punk manifestaba destrucción y rabia, pero, una vez que este signo es disociado del estilo de vida que lo originó, se vacía de toda



significación y queda como un ícono. La estética de muerte y decadencia se convirtió así en una decoración, un estilo urbano congenial con el escepticismo colectivo de fin de siglo. Lo que distingue este vacío referencial del anteriormente descrito, es que en este momento del proceso semiótico el ícono no es reinyectado con significado. En vez, es usado como un significante vacío. En tanto emblema, el punk no tiene la fuerza de consenso de la bandera estadounidense, por lo que parece cuando es sustraído de la oscuridad y expuesto a la luz. El poder destructivo del punk sigue en juego cuando el punk desaparece como emblema para transformarse en ícono, rehusando una integración cultural sin fisuras al circular tan sólo como una caricatura en la cultura predominante. De este modo, imposibilita una apropiación fácil que dejaría sin efecto su significado referencial.

EL CAMUFLAJE SUBCULTURAL

Mientras que el aviso de Selemar recupera el significado convencional del ícono, no importa cuán distorsionado este esté, los punks chilenos de fin de semana lo anulan involuntariamente. Al adoptar abiertamente lo punk como una moda que de manera alguna altera el resto de sus vidas, estos punks de fin de semana rompen con la ilusión de que usar cierto tipo de atuendos puede automáticamente otorgar la experiencia correspondiente. Esta última es una ilusión fundamental de la cultura de consumo y sus estrategias publicitarias, las cuales igualan a la estética con el estilo y al estilo con la moda, implicando que al comprar cierta moda una persona puede participar de un estilo de vida particular. Si este principio se verifica en el aviso de Selemar, en donde el signo transmite un significado que permanece inalterado a pesar de su transitoria suspensión, lo mismo no acontece con la apropiación del punk, en la que la descontextualización del signo cancela su significado primario.

Un tercer y último ejemplo ilustrará un resultado sustancialmente diferente del vaciamiento referencial. En este, en vez de restablecer o desplazar el significado convencional, el proceso iconográfico infiltra una significación alternativa. Es el caso del travestismo cultural hecho público recientemente por la directora Jennie Livingston en su documental sobre los bailes travestís de Harlem, "Paris is Burning" (1990). Simulando una "realidad" heterosexual, los travestís varones negros y latinos logran participar en las actividades cotidianas sin ser detectados, estableciendo entretanto una red implícita de alianzas. Durante este proceso, la cultura predominante es utilizada como un vehículo en el cual se conducen a salvo las diferencias étnicas y sexuales.

En este caso, la propia cultura predominante es el signo cuyo significado se vacía en beneficio de un discurso alternativo. Como ícono, la cultura predominante se convierte en un escenario donde

las prácticas diarias son ejercidas en calidad de roles, manifestándose en esta alteración en tanto creaciones culturales sistémicas. El discurso alternativo que cabalga sobre estos personajes establecidos se caracteriza, en cambio, por una extraordinaria fluidez y versatilidad cuya ambigüedad e hibridez representan los aspectos de una subcultura que ha aprendido a desplazarse en los márgenes del significado tradicional para sobrevivir. En este sentido, la vestimenta travesti formaliza las estrategias implícitas de aquellas poblaciones desplazadas que utilizan el camuflaje como una manera de adaptarse a los contextos hostiles. En un lugar como Manhattan, esto puede observarse en todas partes, desde las fiestas travestís de Harlem hasta la estilización Heavy Metal de los adolescentes chinos que habitan en Chinatown, pasando por el bricolaje de parafernalia retro de los jóvenes diseñadores japoneses del East Village.

Lejos de permanecer en un continuo estado de aislamiento, o de fusionarse completamente con la cultura receptora, el camuflaje subcultural y el travestismo se convierten en estilo en la posmodernidad. Como tal, ganan un grado de legitimación cultural previamente inconcebible. La conjunción de los códigos de la cultura predominante (ropa convencional, moda retro, atuendos Heavy metal) con las subculturas cuyo acceso a la hegemonía se traba generalmente por su marginalidad cultural (su falta de status por ser travestís o inmigrantes), produce una persona periférica que es la suma, en vez de la carencia, de todos los códigos que elige utilizar. Estos códigos entrelazados permiten el establecimiento de una diferencia que le presta cimiento de una diferencia que le presta poca atención al significado convencional, conceniéndose en vez con reproducir su superficie. El ícono, entonces, es deseado precisamente por su vaciamiento, un valor accesorio que lo vuelve infinitamente dúctil.

La identidad, en este universo, no es algo esencial, homogéneo o fijo, sino en cambio una condición transitoria y múltiple que acontece en la conjunción del siempre cambiante cruce cultural. Sacrifica la igualdad fundacional por la diferencia transformacional. Al ignorar la jerarquía tradicional entre apariencia y esencia, interior y exterior, realidad y simulación, el personaje posmoderno adquiere una desconocida movilidad, libre finalmente de las restricciones artificiales (consistencia biológica y social, delimitación geográfica, compulsión histórica) que le impone la cultura dominante en nombre de la pureza esencial. En consecuencia, este tercer tipo de vaciamiento referencial le abre paso a uno de los retos culturales más apasionantes y potencialmente subversivos del momento. •

Este texto fue publicado en Marzo de 1993 en el catálogo de la exposición "La Cita Transcultural" editado por el M. C. A. de Sydney, Australia, bajo el título "Cultura bicultres: el reciclaje de imágenes en la posmodernidad".

**AL IGNORAR LA
JERARQUÍA
TRADICIONAL ENTRE
APARIENCIA Y ESENCIA,
INTERIOR
Y EXTERIOR, REALIDAD Y
SIMULACIÓN, EL
PERSONAJE POSMODERNO
ADQUIERE UNA
DESCONOCIDA
MOVILIDAD, LIBRE
FINALMENTE DE LAS
RESTRICCIONES
ARTIFICIALES QUE LE
IMPONE LA CULTURA
DOMINANTE EN NOMBRE
DE LA PUREZA ESENCIAL.
SACRIFICA LA IGUALDAD
FUNDACIONAL POR LA
DIFERENCIA
TRANSFORMACIONAL.**



Al menos desde la posguerra, ha habido tres regímenes distintos (pero relacionados) de la imagen –tres tipos de imagen acompañados por tres teorías distintas de la visión. Un primer momento colonial de la Mirada –representado por la obra de Sartre, de Beauvoir, y Fanon; la Mirada como instrumento de dominación y cosificación o reificación, la protopolítica de devolver la mirada en la “violencia terapéutica” de Fanon, un giro que revierte sobre el colonizador a través de un alzamiento de Calibán y una reapropiación del lenguaje. El segundo momento en la visualidad social me parece señalado por la emergencia, en la obra de Michel Foucault, de una suerte de Mirar post-colonial y burocrático, una Mirada que mide un mundo social y material de aquí en más reificado, una visibilidad generalizada que no necesariamente implica un opresor humano particular, y de la cual, por por lo tanto, se excluyen gradualmente las posibilidades de rebelión junto con

las primeras visiones sartreano-fanónicas de liberación. Con lo abiertamente posmoderno entramos en una tercera etapa, en la cual la visibilidad, lejos de ser el estigma de la opresión o del control, deviene una suerte de elemento omnipresente en el cual nos solazamos, siendo éste, a la vez, la fuente de nuevas formas de gratificación estética. Si, respectivamente, Sartre/Fanon representaban las décadas de los cincuenta y sesenta y Foucault las de los sesenta y setenta, con los ochenta comenzamos a ingresar en el verdadero reino de la sociedad de la imagen, en la cual los sujetos, de aquí en más expuestos al bombardeo de hasta mil imágenes al día, viven y consumen cultura en nuevas y diferentes maneras, de cuya novedad histórica van perdiendo gradualmente la conciencia.

Es tentador sugerir que en la posmodernidad, la reflexividad o autoconciencia está sumergida en la mera multitudinaria de imágenes que pasa a ser un elemento que respiramos como si fuera natural.



Este texto corresponde a una versión aumentada de la ponencia de F. Jameson presentada en el “Primer encuentro internacional sobre teoría de las artes visuales”. (Marzo 1992, Caracas, Venezuela)

DE LA MIRADA COLONIAL A LA MIRADA BUROCRÁTICA

Dentro de la teoría de la visión –que necesariamente depende de la elaboración histórica de una cultura social y de una experiencia social de la visión, que después teoriza– pueden distinguirse tres etapas en el siglo veinte: un momento colonial (o sartreano), un momento burocrático (o foucaultiano), y, finalmente, un momento posmoderno. La Mirada irrumpe dramáticamente como un tema filosófico con su propia validez, en la obra de Jean-Paul Sartre, y puede ser virtualmente considerada como su más importante innovación, sin deuda alguna con el existencialismo heideggeriano, y sólo en deuda con la lucha hegeliana por el reconocimiento en lo que a refiere a su contenido conceptual interno. En Sartre, el gran tema de la Mirada está ligado con la problemática de la cosificación o de la reificación, del devenir objeto, del convertir lo visible –y más dramáticamente el sujeto visible– en un objeto

Una gran variedad de corrientes políticas y estéticas derivan de esta primera formulación: una nueva política de la descolonización y de lo racial, por ejemplo, en Franz Fanon; un nuevo feminismo, en Simone de Beauvoir; y, de una forma algo diferente, un nuevo tipo de estética del cuerpo y de lo visible en Merleau-Ponty. Para resumir rápidamente este primer momento, parece posible decir que gira en lo fundamental en torno a ese fenómeno proto-político a menudo caracterizado como dominación, en tanto sus postulados más importantes organizan su política alrededor del hecho de la objetivación en sí misma, como un acto de dominación. Convertir a otra gente en cosas a través de la Mirada, pasa a ser la fuente proto-política de la dominación, que se supera devolviendo la Mirada (o a través de la “violencia terapéutica” de Fanon). Tal vez entonces, en honor de Fanon, pero también en honor de Beauvoir, uno podría llamar a este momento el de la Mirada colonial o colonizante, de la visibilidad como colonización. En tanto tal, la Mirada es ya esencialmente asimétrica, por lo tanto, no puede ofrecerle al Tercer Mundo ocasión alguna para su apropiación, sino que debe, más bien, ser radicalmente revertida por este último, como cuando Carpentier da vuelta el surrealismo y decreta que su inversión tercermundista, lo “real maravilloso”, es el fenómeno primario del cual el surrealismo no es más que una expresión de deseos o una forma de envidia cultural, una aspiración más que una realidad (1). Este es, entonces, el momento en que el Tercer Mundo, visto como Calibán por el Primer Mundo, *asume y elige* (para usar verbos típicamente sartreanos) esa identidad para sí mismo, en la forma de nacionalismo cultural. La contradicción, sin embargo, permanece, puesto que la identidad así elegida con “vergüenza y orgullo” sartreanos, es aquella conferida a Calibán por Próspero y por el colonizador del Primer Mundo, por la propia cultura europea. La violencia de la réplica, por lo tanto, no altera en nada los términos del problema y de la situación. Europa sigue siendo el lugar de lo universal, mientras que el arte de Calibán no sostiene más que un cúmulo de especificidades locales.

La apropiación de los temas de la reificación y de la Mirada que Foucault realiza –apropiación que comienza con su *Historia de la Locura*, y luego se desarrolla idiosincráticamente a lo largo de su carrera– puede ser vista como el momento de la burocratización del fenómeno. El intento de Foucault de transformar una política de la dominación en una epistemología, y de ligar el saber y el poder tan íntimamente como para hacerlos desde entonces inseparables, transforma así la Mirada en un instrumento de medición. Lo visible, por lo tanto, pasa a ser aquí el mirar burocrático que busca la mensurabilidad del otro y de su mundo desde ahora reificados.

Esta operación supone una redistribución, si es que no una completa inversión, del énfasis del modelo previo de la Mirada:

desde ahora, es el hecho de ser mirado el que es generalizado y virtualmente separado del acto mismo de mirar. Foucault: “Tradicionalmente el poder es lo que puede ser visto, lo que se despliega y manifiesta a sí mismo, y que paradójicamente encuentra el mero principio de su poder en el movimiento por cual este último se despliega... En (el nuevo mundo disciplinario) son los sujetos del poder los que deben ser vistos. Su iluminación asegura la fuerza del poder que se ejerce sobre ellos. Es el hecho de ser visto ininterrumpidamente, de siempre ser susceptible de ser visto, el que mantiene al individuo disciplinario en su sujeción. El examen, la observación, es entonces la técnica a través de la cual el poder, en vez de emitir las señales de su fuerza, en vez de imponer su propia marca en sus sujetos, los fija en un mecanismo objetivante... El examen equivale a la ceremonia de esta objetivación”.

(*Surveiller et punir*, p. 189)

(*Vigilar y castigar*)

La ambigüedad de las múltiples posiciones de Foucault, pero también la de las consecuencias de su obra en general, es la misma ambigüedad de la retórica de lo político o de la dominación misma. Esta retórica de lo político, que es tajantemente diferenciada de las estructuras económicas, deviene una forma en la cual las fantasías y las ansias proto-políticas de los intelectuales pueden ser satisfechas sin genuino compromiso político. Una retórica de la dominación o del poder que explícitamente omite o niega la posibilidad de cualquier noción complementaria de liberación, refuerza, quiéralo o no, la noción hobbesiana de la maldad de la naturaleza humana. Está claro que las posiciones de Foucault, no importan cuán coherentes, tuvieron una gran acogida en la política del antiautoritarismo que emergió de los sesenta, y que calzaron sin grandes dificultades, por un lado, en la política feminista contraria a la autoridad patriarcal considerada como puro poder, y por el otro, en una política anarquista contraria a las instituciones y al estado considerados igualmente como formas inmotivadas de dominación.

Establezco estas características bastante generales de la posición de Foucault porque ellas ofrecen una clarificación del nuevo rol de la Mirada y de la visibilidad en su obra, y tienden a corroborar mi afirmación de que la visión en Foucault es menos política y más burocrática de lo que fue en el momento sartreano (que, aunque mítico, incluía dramáticamente un momento de liberación). La asociación entre el poder y el saber, entre lo epistemológico y lo político, sella, en verdad, esta interpretación, puesto que al hacer de todas las formas de conocimiento y medición formas de disciplina, control y dominación, en efecto evacúa completamente lo político como tal; disuelve lo político como instancia separada o como forma de praxis.

Para decirlo de otra manera, esta asociación extrae la “agencia” (es decir el carácter activo en la voluntad de poder) de la dominación y de la visibilidad como tales. En el momento Sartre-Fanon, la “agencia” es, para decirlo de algún modo, pasiva: yo noto la visibilidad por el hecho y por la opresión de ser visto, y es esta condición la que está generalizada a lo largo de la situación colonial y dentro de mi mismo inconsciente. Los opresores o colonizadores individuales ya no necesitan estar presentes, aún cuando mi ser visto testimonio su existencia, en un nuevo tipo de “prueba ontológica” (*L'Être et le néant*, *El Ser y la Nada* de Sartre, desarrolla el argumento filosóficamente). Esta posición todavía puede ser sostenida sin grandes dificultades en el período colonial en general, en el cual casi no es necesario argumentar en detalle la existencia del aparato mismo de dominación colonial, ni la existencia de los colonizadores como tales; y cuando la exigencia de una guerra de liberación nacional contra el colonizador se impone claramente como una obvia necesidad y como una solución inevitable. He aquí, entonces, otra visión –la de mi mismo como sujeto, la Utopía de mi propia colectividad separada, tal cual me apodero de ella a través de mi acto de resistencia– que todavía puede ser pensada e

invocada como ocurre en las memorables primeras líneas de *Notebook of a Return to the Native Land* (*Cuaderno del Retorno a la Tierra Nativa*) de Aimé Césaire, en las cuales, aún viendo a las fuerzas coloniales del orden, al policía nativo en su propia ciudad, el poeta dice:

“Me volví hacia los paraísos perdidos por él (y por el policía, por el colaboracionista nativo) y por los suyos, paraísos más tranquilos que la cara de una mujer que miente, y allí, mecido por los efluvios de un pensamiento incansable, alimenté al viento, desaté los monstruos y escuché levantarse desde el otro lado del desastre un río de tórtolas y de tréboles de la sabana que siempre llevo conmigo a una profundidad inversa a la altura del vigésimo piso de los edificios más insolentes”.

Esta otra visibilidad (el “río de tórtolas y de tréboles de la sabana”) es afirmada aquí como una posibilidad, no obstante cuándo Césaire subraye todo lo que pueda haber de mendicidad política o pueda ser desenergizante en esta visión idílica (la cara de una mujer que miente, yo desaté los monstruos). Finalmente, lo que está en juego en este tipo de afirmación es nacionalismo cultural: puesto que la Utopía de la visión de la comunidad separatista será necesariamente una visión cultural nacionalista.

Por otro lado, en Foucault, como ocurre en general en la teoría de la modernización, la misma posibilidad de esta otredad, de esta diferencia de visibilidad, de lo que se opone a una visibilidad opresiva o mala, es relegada a un pasado irre recuperable: entonces, esta otra visión es, simplemente, lo que precede a la racionalización y al cálculo, y lo que estos irremediablemente destruyen. Cuando las estructuras modernas del poder-saber emergen, y se propagan a través del mundo por medio de formas de visibilidad y visibilidad, es inútil postular la creación de cualquier enclave de no-dominación o no-visibilidad como meta política. Tales enclaves son, en el mejor de los casos, sobrevivientes, áreas atrasadas en las cuales la eficiencia y la racionalización no han aún penetrado completamente. (Entretanto, el mismo concepto de resistencia o de liberación es descartado como un mito).

El primer emblema de este tipo de visibilidad puede muy posiblemente ser la paranoica enumeración del “roman du regard” de Robbe-Grillet:

**CUALESQUIERA QUE SEAN
LOS ACTUALES
RESURGIMIENTOS DEL
CONCEPTO KANTIANO DE LO
SUBLIME, EXISTE TAMBIÉN
UN REVIVAL MÁS
SINTOMÁTICO Y
FUNDAMENTAL DE LO QUE EL
FILÓSOFO PRUSIANO
DESCRIBIÓ COMO SU
OPUESTO, A SABER, LA
BELLEZA EN CUANTO TAL.
ESTE ES, EN MI OPINIÓN, UN
RESURGIMIENTO QUE —
DESPUÉS DEL AGUDO
DESACREDITAR A LA
ESTÉTICA Y A LA BELLEZA
POR PARTE DEL
MOVIMIENTO MODERNO—
SÓLO PUEDE SER LEÍDO
COMO UN SÍNTOMA DUDOSO
Y REGRESIVO, Y ESTO NO
SÓLO EN EL ÁMBITO DE LA
CULTURA MISMA. PERO ÉSTA
ES UNA VISIÓN QUE DEBERÍA
TAMBIÉN CONducIRNOS A
PREGUNTAS SOBRE LOS
USOS POTENCIALMENTE
SUBVERSIVOS DE LA
BELLEZA.**

sobre todo, lo que ocurre en su única novela “tropical” o “colonial” (que a menudo pienso como caribeña, aunque en realidad está técnicamente situada en África). *La Jalousie*. Aquí, sin embargo, el detalle ya no tiene la lujuria interpretativa del “método paranoico-crítico” de Dali, donde el grano de arena dorada, las gotas individuales de sudor sobre los relojes lánguidos, parecen prometer una inminente revelación. En Robbe-Grillet, a pesar de toda la catastrófica temporalidad en el contenido, lo que se declara a sí mismo es algo más cercano a la neurosis obsesiva, la compulsión irreflexiva, no sin relación con la eficiencia del adicto al trabajo (el workólico/trabajólico), en la cual la mente desesperadamente se distrae a si

misma de su envés hirviendo a través de una repetición maquina de la medida y de la enumeración:

“En frente de él, en la otra orilla, se estira un terreno trapezoidal, curvilíneo al borde del agua, en el cual todos los bananos han sido cosechados en fecha reciente. Es fácil contar sus restos, donde los troncos sesgados por los cortes han dejado un bajo muñón terminado en una cicatriz en forma de disco, blanca o amarillenta según su antigüedad. Un conteo línea por línea produce lo siguiente, de derecha a izquierda: veintitrés, veintidós, veintiuno, veinte, veinte, etc.”.

(*La Jalousie*, p. 80)

(*La Celosia*)

No intento sugerir ninguna analogía entre este tipo de arte epistemológico y, por ejemplo, el movimiento “conceptual” en las

artes visuales, aunque, en ambos casos, la relación entre lo abstracto y lo particular presenta algunas similitudes, implica una distancia constitutiva que permite a cada término de la oposición una cierta independencia o autonomía confusa para la mente que observa. En Robbe-Grillet esa autonomía es la de la obsesión y la del detalle contingente e insignificante, mientras que en el arte conceptual es la pura categoría mental que surge extrañamente del movimiento de los ojos para mantenerse suspendida contra la visión misma, aunque aún inmersa en ella.

Yo creo, sin embargo, que el verdadero segundo paso, segundo momento, del momento foucaultiano del ojo burocrático, en el cual el ver se complica con la medición y el saber, termina por involucrar los medios de comunicación, en una notable metamorfosis de la imagen misma. Puesto que en el período contemporáneo, son la tecnología y los medios de comunicación los verdaderos portadores de la función epistemológica: dentro del aparato es donde la percepción está más indisolublemente ligada a la epistemología de lo que nunca podría estar en las formas tradicionales o en los ejercicios tradicionales de los sentidos puros, sin mezclar (ya sea el lenguaje o la visión y el color, o los oídos). Es en este punto, sin embargo, —donde la fotografía, el cine y la televisión, comienzan a infiltrarse en la obra de arte visual y a colonizar

la, produciendo híbridos de alta tecnología de todo tipo, desde instalaciones a arte computacional— que el tono cambia, y todo lo que era paranoico en el sistema total de Foucault o en las enumeraciones compulsivas de Robbe-Grillet, se desvatece, para dejar lugar a la euforia de la alta tecnología, al estado celebratorio de lo que en unos pocos años devendrá la versión tecnológica del posmodernismo, una variante tardía de las ideas burguesas o victorianas del progreso, una visión pos-mcluhaniana de las artes y de las ciencias transformada por la mutación de las comunicaciones y por el ciberespacio. Si insisto, no obstante, en situar este momento dentro del paradigma foucaultiano general, es debido a

que este tipo de arte de los medios de comunicación permanece dentro de la institución de la producción artística como tal, transformando, sin duda, al museo y a la galería de arte, pero conservando las convenciones y las categorías de la disciplina. La ventaja de conservar la forma tradicional de la obra de arte radica, entonces, en la manera en la cual aquí, en este sub-momento, los medios de comunicación siguen siendo tematizados: la atención es explícitamente dirigida hacia ellos y hacia la tecnología de la información en tanto tal, como parte del contenido de la obra y de la materia prima.

VISUALIDAD POSMODERNA Y REINVENCIÓN DE LA BELLEZA



Nostalgia (1983), Andrei Tarkovsky

Es esta explicitación, esta tematización, la que se desvatece cuando pasamos al tercer momento propiamente tal, que puede merecer ahora, por primera vez el calificativo de “posmoderno” (Sartre/Fanon y Foucault representando a los años cincuenta-seisenta y los sesenta-setenta respectivamente). Este es el verdadero momento de la sociedad de la imagen, en la cual, según Paul Willis, los sujetos humanos desde ahora expuestos al bombardeo de hasta mil imágenes al día, viven y consumen cultura en nuevas y diferentes maneras. Si las obras de arte de alta tecnología tecnológicamente tematizadas de que hablé hace un momento ofrecen las estructuras de un tipo de reflexividad o autoconciencia acerca de

nuestra situación hoy en día, y acerca de su relación con la tecnología de la información, es tentador sugerir que en el momento posmoderno la reflexividad como tal se sumerge en la pura superabundancia de imágenes como en un nuevo elemento dentro del cual respiramos como si fuera natural. En otras palabras, la ilusión de una nueva naturalidad aparece cuando ya no hay ninguna distancia respecto a la cultura de las imágenes, cuando ya no podemos reconocer la singularidad histórica o la originalidad de nuestra nueva situación posmoderna. (Aún en la teoría, nuestra situación es retroproyectada dentro del pasado; y podría decirse que constituye una opción inaugural fundamental de tipo político el decidir si la posmodernidad marca una ruptura radical con la mayor parte de la historia y de la experiencia humana o si es, simplemente, una intensificación de aspectos y posibilidades que

ya existían en ellas desde los comienzos del tiempo humano).

La nueva situación que he llamado el tercer momento o avatar —propriamente posmoderno— de la visibilidad hoy, presenta ahora paradójicos problemas, en tanto significa una más completa estetización de la realidad que es también, al mismo tiempo, una visualización o puesta en imagen más completa de esa misma realidad. Sin embargo, donde lo estético lo impregna todo, donde la cultura se expande hasta el punto en que todo es de una manera u otra aculturado, en esa misma medida, lo que solía llamarse filosóficamente la disintuidad o especificidad de lo estético o de la cultura como tal tiende, ahora, a difuminarse o a perderse

completamente. Si todo es estético, no tiene mucho sentido evocar una filosofía distinta de lo estético; si toda la realidad ha devenido profundamente visual y tiende a la imagen, entonces, en la misma medida, se torna más y más difícil conceptualizar una experiencia específica de la imagen que se distinguiría de otras formas de experiencia.

Es así que las filosofías o teorías más contemporáneas han tendido a reconceptualizar algo así como el equivalente de lo que solía ser lo estético en términos de algo parecido a una intensificación, una puesta en relieve bien hacia arriba o hacia abajo de la experiencia perceptual: en mi opinión, hay aquí para ser clasificadas toda una serie de conocidas e interesantes especulaciones sobre lo sublime, sobre el simulacro, y sobre the uncanny (lo misterioso) — consideradas menos como modalidades específicamente estéticas que como *intensités* locales, accidentes en el continuum de la vida poscontemporánea, quiebres y vacíos en el sistema del capitalismo tardío.

Me gustaría aislar y describir aquí algo relacionado con esto, pero que incorpora un intento más autoconciente de reinventar lo estético, o de retornar al arte en su sentido tradicional, en el lugar que ocupaba en la cultura tradicional. De hecho, en tanto es una cuestión de retornar a valores y categorías del pasado, podríamos incluso hablar de un retorno a la Belleza en cuanto tal, en su acepción estética tradicional, como lo que fundamenta la posibilidad misma de la filosofía estética (una disciplina que, por lo tanto, necesariamente entró en crisis en el período moderno). Porque yo creo que lo que podemos observar en todos lados en lo posmoderno son variados intentos de reinventar la Belleza como una categoría de experiencia cultural, y tal vez no necesito añadir que, en su mayor parte, estos intentos son dudosos y sospechosos y van mano a mano con reaccionarias posiciones filosóficas y políticas.

Quiero ahora ilustrar el retorno al esteticismo, o la emergencia de un nuevo esteticismo, de dos maneras complementarias, con el ejemplo de un enunciado histórico y teórico, y con la práctica de ciertos artistas (o, más bien, cineastas). Para el ejemplo teórico me gustaría pasar a considerar ahora el pequeño libro de Antoine Compagnon, *The Five Paradoxes of Modernity* (las *Cinco Paradojas de la Modernidad*) (2), que es un despliegue de fina inteligencia, y una espléndidamente bien documentada reversión de las narrativas históricas convencionales, todo atrevidamente puesto en escena en una forma hegeliana en la cual los cinco temas cruciales son desplegados como cinco momentos distintos en la progresión histórica que va desde la primera intuición de lo moderno en Baudelaire hasta el confuso pluralismo de lo posmoderno en el cual, sin embargo, para Compagnon, no es del todo impensable la posibilidad seductora de un renacimiento, de un retorno más auténtico a Baudelaire y a lo verdaderamente moderno. Me apresuro a decir que esta demostración es, también, algo así como un panfleto político, en el cual toda una política cultural

estetizante es organizada con maestría —en armonía con las operaciones del destacado Nuevo Criterio de Hilton Kramer— pero con una sutileza y una finura que dejan muy atrás a los reaccionarios americanos. Siempre es mejor analizar y comentar textos inteligentes y acabados que textos dogmáticos y torpes; pero espero demostrar que el libro de Compagnon sigue siendo profundamente característico de las tendencias ideológicas del momento actual, y no sólo en lo que a estética se refiere.

Sus cinco temas básicos son los siguientes: "la superstición de lo nuevo, la religión del futuro, la obsesión teórica (o teoreticista), el atractivo de la cultura de masas, y la pasión de la subversión" (p.11) o de lo crítico y lo negativo. Hace un rato estuve tentado de

caracterizar su posición general como antimodernista, pero esto sería en sí mismo paradójico, dado el estatus central de Baudelaire (y de Nietzsche) en este libro como verdaderos representantes de una modernidad más auténtica. En este sentido, uno tendría que imaginar el anti-modernismo de Compagnon siendo a la vez igualmente anti-posmoderno, puesto que él trata las producciones culturales, superficiales, decorativas y de los medios de comunicación como un momento esencialmente frívolo en la historia del arte (ya aún en la historia de la arquitectura), cuya misión más fundamental fue desacreditar ciertos rasgos y aspectos nocivos de lo moderno como tal: aquí también, entonces, el momento posmoderno prepara el retorno de una estética modernista más fundamental y auténtica. En ese sentido, aunque él parezca demostrar escasa simpatía por las afirmaciones de Lyotard, su libro es, tal vez, más cercano a este último, cuya paradoja final —que lo posmoderno *precede* a lo moderno— documenta Compagnon con una buena cantidad de demostraciones detalladas, sólidas, y concretas.

El secreto de las paradojas de Compagnon, sin embargo, reside en un rasgo que comparte con Peter Bürger (invirtiendo, no obstante, los énfasis y las evaluaciones de este último(3)). Esta idea es la de que debemos distinguir tajante y radicalmente entre el modernismo (o los grandes escritores y artistas modernistas) y la vanguardia como

tal (que para ambos críticos es inmejorablemente representada y virtualmente inventada por los surrealistas). Para Bürger, no obstante, la emergencia de las vanguardias marca el momento en el cual el arte se abre paso hacia una crítica y una autoconciencia acerca de sus propias insituciones como tales; mientras que para Compagnon, la vanguardia supone una separación con respecto al arte y un deterioro que conduce a la política de los intelectuales (los poetas y pintores surrealistas más notables pasan entonces a ser declarados estéticamente insignificantes, mientras que las excepciones —tales como Masson— lo son precisamente por haber abandonado la política de la vanguardia en favor del arte mismo). Esta distinción le permite ahora al crítico distinguir entre el modernis-

mo verdadero o auténtico, desde Baudelaire mismo y Cézanne hasta Beckett y Dubuffet —un tipo de producción verdaderamente estética— y un uso inauténtico del arte para otros fines que serán enumerados a lo largo de los cinco temas o momentos de Compagnon, a los cuales paso ahora a referirme. En su primer capítulo, la operación crucial es la separación entre lo nuevo y el presente en el primer momento de modernidad auténtica en Baudelaire: uno de los pasajes más ambiguos de "El Pintor de la Vida Cotidiana" de Baudelaire es desplegado para reforzar esta separación, un pasaje, en el cual el poeta-crítico describe el verdadero arte moderno como aquel que de alguna manera combina la realidad evanescente del efímero instante histórico con algún grado de compromiso con lo eterno y con el inmutable mundo de la forma, aquel que, en otras palabras (aquellas de Baudelaire mismo), "extraería lo eterno

de historicidad heideggeriana atemporal). El punto flaco radica aquí en la necesidad de ciertas precondiciones históricas y sociales para esta estética "presencia frente al mundo", que entonces no está en todo lugar y en todo momento disponible históricamente, y de la cual podría decirse, por lo tanto, que es profundamente histórica en este otro sentido no-heideggeriano.

Cuando esta primera disyunción, entre lo presente y lo nuevo, ha sido asegurada, puede demarcarse rápidamente la escena de la decadencia de un modernismo inauténtico. Puesto que lo nuevo, y la ruptura con la tradición que lo nuevo requiere, lejos de permanecer comprometido con el presente, se desenmascara rápidamente a sí mismo como un compromiso con el futuro, es decir, con un tipo de narrativa espúrea que secretamente reinstala el desacreditado valor burgués del proceso en el ámbito de lo

PUDE OBSERVARSE ALGO COMO UN RETORNO A LA BELLEZA, UNA NUEVA ESTETIZACIÓN DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL, UN RENOVADO PREDOMINIO DE LO VISUAL Y DEL GUSTO VISUAL, Y QUE ESTO CONSTITUYE UNA CORRIENTE Y UNA TENDENCIA EXTENDIDA HOY A TODO EL MUNDO. QUIERO EVITAR, SIN EMBARGO, UNA CONCEPCIÓN ERRÓNEA DEL POR QUÉ TAL DOMINANTE CULTURAL FUNCIONA A ESCALA GLOBAL, O POR LO MENOS EN LA NUEVA ESCALA GLOBAL DEL ACTUAL CAPITALISMO TARDÍO. NO ES SIMPLEMENTE UN ASUNTO DE IMPOSICIÓN DE CIERTOS ESTÁNDARES CULTURALES EN CONTEXTOS NACIONALES AMPLIAMENTE DIFERENTES: ES DECIR, NO SE TRATA SIMPLEMENTE DE UN PROBLEMA DE IMPERIALISMO CULTURAL NORTEAMERICANO, AUNQUE LAS FORMAS DEL POSMODERNISMO SON ESENCIALMENTE UN ESTILO NORTEAMERICANO, SINO DE QUE LA DOMINACIÓN CULTURAL DE LO POSMODERNO, ES, DOBLEMENTE ASEGURADA TANTO POR MEDIO DE LA CREATIVIDAD INTERNA COMO DE LA INFLUENCIA EXTERNA.



La hipótesis del cuadro robado (1978), Rauí Ruiz

de lo transitorio" o encontraría lo eterno en lo transitorio. "La modernidad, es lo transitorio, lo evanescente, lo contingente, una de las mitades del arte, siendo la otra lo eterno y lo inmutable". La modernidad es, así, una conquista de cierta "presencia frente al mundo"; sus artistas, entonces, "no buscan lo nuevo sino lo presente" como tal. Y ésta es, de hecho, la única base sólida en la cual un esteticismo contemporáneo auténticamente filosófico puede encontrar su fundamento secular, tal cual observamos que ocurre en el más profundo de todos los estéticos conservadores contemporáneos, Karl-Heinz Bohrer (sobre todo en su libro *Platzlichkeit*, donde "lo repentino" temporal designa esta presencia frente al mundo que no es una innovación histórica, aunque puede designar un tipo

estético. De esta forma surge lo que Compagnon llama "la narrativa ortodoxa de la tradición moderna" (p. 56), la cual, junto a sus innumerables variedades literarias, encuentra el ejemplo de forma privilegiada en Clement Greenberg (puesto que Greenberg tuvo que virtualmente reinventarla para forjar un mito norteamericano teleológico y así romper el predominio del "estilo internacional" parisiense en el período de posguerra del plan Marshall, y para asegurar el dominio del expresionismo abstracto norteamericano(4)). Este es, entonces, un primer sentido en el cual la historia misma, como narrativa histórica (o, como se dice hoy en el Este, como narrativa utópica), es burda e inauténtica. De hecho, una parte considerable del violento anti-historicismo de la teoría con-

temporánea —su nietscheana denuncia de las llamadas "narrativas maestras", ya sea en política o en arte— se deriva, en mi opinión, de un disgusto visceral con las metanarrativas de los antiguos manuales de historia, con el aire académico que ya estaba implícito en teleologías tales como la de Greenberg: "lo gris es la teoría, lo verde el árbol de la vida". "La narrativa ortodoxa es escritura siempre en función del climax hacia el cual tiende —este es su aspecto teleológico— y sirve para legitimar un arte contemporáneo que sin embargo quiere aparentar haber roto con la tradición —éste es su aspecto apologetico" (p. 57).

Expresar esa narrativa en eslóganes y en términos conceptuales será ahora la función de la vanguardia como tal, donde el espejismo narrativo del futuro encuentra expresión en la pura violencia polémica de la misión teórica de la vanguardia, eximamente representada por Breton y sus seguidores. No había teoría en Baudelaire o en Cézanne, "ellos no se consideraban a sí mismos ni revolucionarios ni teóricos" (p. 79). Este repentino giro le permite ahora a Compagnon combinar su polémica con la extendida reacción actual en los Estados Unidos y en Francia (sino en los mercados en otras partes), contra la Teoría en tanto tal, denominación bajo la cual se combinan el radicalismo y la especulación filosófica, el postestructuralismo, el marxismo, la dialéctica, las teorías de la historia en general —en breve, todo lo que impide que el trabajo de las humanidades en la universidad contemporánea se degrade y se transforme en una operación decorativa y circunscrita dedicada a inóculos formalismos y a valores eternos. De este diagnóstico se pueden rescatar dos aspectos: el primero es una ligazón entre la legitimación teórica y la reducción del arte a un "método" (como quizás diría Gadamer) o a un aspecto o procedimiento único (p. 116), por el cual podría ser entonces propagandísticamente difundido. Esto explicaría, en gran medida, porqué el arte vanguardista es malo y unidimensional. En términos de la recepción, entonces, uno puede evocar la manera en la cual un cierto tipo de pintura "permanece inseparable del discurso intelectual que lo justifica históricamente" (p. 115): esta observación, si se desarrollara, sugeriría que buena parte de nuestra respuesta al modernismo inauténtico no es pura o completamente estética, sino que es una respuesta al discurso teórico entretreído en él, encamado en él. Como mínimo, entonces, puede concebirse un tipo de respuesta más pura y un más puro objeto de arte en los cuales lo verdaderamente estético o lo verdaderamente moderno existe con prescindencia de la pobreza del componente teórico o conceptual, y se purifican a sí mismos de esta contaminación vanguardista hiperintelectual (e historizante de la narrativa).

Los dos últimos capítulos son más rápidos y más ambiguos, en la medida en que velozmente nos acercamos a los tiempos modernos y finalmente al posmodernismo. Estos capítulos sugieren que el nuevo reconocimiento de la cultura de masas es simplemente el

despertar de un arte profundamente inauténtico a su honda complicidad con el sistema de mercado mismo. Hasta aquí, muy bien (aunque Bürger y los surrealistas afirmaban haber alcanzado ya una cierta reflexividad de la institución del arte con bastante anterioridad a esta celebración cómplice): pero ahora, esta instancia le permite a Compagnon participar discretamente en otro debate contemporáneo norteamericano, a saber, el ataque de los conservadores contra el peligro de los llamados "Estudios Culturales" en los Estados Unidos. Que otra cosa puede querer decir con esta ambigua y retórica pregunta: "¿No reside, de hecho, la enfermedad del arte moderno, su misma maldición, en la obligación que siempre ha sentido de postular preguntas estéticas en términos culturales?" (p. 141). Finalmente, la retórica de la subversión y de la crítica es subrayada como una forma más reciente de la "narrativa ortodoxa", y como una terminología que automáticamente les permite a los intelectuales continuar pensándose a sí mismos como elementos radicales con una misión histórica y social: algo con lo cual uno podría estar perfectamente de acuerdo si no fuera porque la idea entera está teñida con el clásico resentimiento de los intelectuales reaccionarios privados de su justo lugar en un establishment cultural que sigue siendo esencialmente liberal.

Esta historia tiene, sin embargo, un final feliz, o casi: ya que el posmodernismo llega como una negación de algunos de aquellos mismos rasgos asociados, no con el verdadero modernismo, sino con la vanguardia: "las vanguardias históricas, vanguardistas y futuristas, siempre guiadas por una u otra teoría, creyeron que el desarrollo artístico tenía un significado, pero el pop art, de los sesenta, y luego la completa permisividad estética de los setenta, han liberado al arte del imperativo de innovar" (p. 178). Ahora, entonces, el fetichismo de lo nuevo, la obsesión narrativa con el futuro, la condenación de la teoría misma, pueden ser abandonados: "la conciencia posmoderna nos permite ahora reinterpretar la gran aventura de lo Nuevo y la tradición moderna, sin considerar a esta última como un tipo de cinta transportadora histórica" (p. 175).

Para Compagnon y para otros, lo posmoderno tiene, así, por lo menos una posible función positiva —limpiar la tradición moderna de sus motivos o anti o trans-estéticos, purificarla de todo lo que era proto-político o histórico, o aún colectivo, y devolver la producción artística a la desinteresada actividad estética que una cierta tradición burguesa (pero no aquella de los artistas mismos) siempre le atribuyó. El otro rasgo progresivo de lo posmoderno —su populismo y su democratización pluralizante, su compromiso con lo étnico, con lo plebeyo, y con el feminismo, su anti-autoritarismo y anti-elitismo, su profundo anarquismo— es decir, precisamente sus rasgos anti-burgueses, todos ellos, por supuesto, deben desaparecer del mapa. Una vez que esto ocurra, me parece que los grandes lineamientos de un esteticismo completamente nuevo, de un completo retorno a las

concepciones tradicionales de lo bello (tal cual ellas persisten residualmente en ciertos momentos en Baudelaire mismo), serán visibles.

EL CINE DE JARMAN, RUIZ, CISSE, LEDUC Y TARKOVSKY

Es ahora el momento de ver cómo esta operación teórica o crítica, este retorno de lo estético en cuanto tal, tras lo que parecía ser el fin mismo del arte mismo, está a tono con la práctica artística contemporánea. Quiero mencionar a cinco cineastas, de muy distintas tradiciones y contextos sociales, en cuya obra la seducción de la Belleza y la estrategia del esteticismo parecerían desempeñar un rol fundamental. Ellos son Derek Jarman, Raúl Ruiz, Souleyma-

que esto es así, decía, es una conclusión a la cual quiero llegar y con la cual espero estén de acuerdo.

Caravaggio (1986), la película más ampliamente distribuida de Derek Jarman, es, en muchos sentidos, altamente representativa, tanto en su contenido como en su forma, de la estrategia pictórica, en la cual, como en la *Passion (Pasión)* de Godard, las conocidas pero todavía electrizantes pinturas alternan con tableaux (cuadros) en los cuales actores vivos los imitan, posándolos. La separación de la forma y el contenido, implícita en el que unos actores poseen un tableau preexistente, reconfirma y refuerza las cualidades tipo simulacro de la imagen fílmica misma, a través de una reposición de algún "mundo real" del cual éste no es sino la escenificación visionaria en una imagen aleatoria. La sucesión de tales imágenes —una habitación azul-brumosa conteniendo una figura estática de color púrpura, cuerpos con la palidez de un



ne Cisse and Paul Leduc, teniendo a la distancia, en el fondo, como una suerte de enorme precursor, el ya fallecido Andre Tarkovsky. Esto significa que estamos hablando de una contracultura inglesa, un formalismo político franco-chileno, un nativismo franco-africano, un posmodernismo mexicano y un disidente misticismo ruso-ortodoxo. Estarán de acuerdo en que se trata de muy diferentes situaciones e ideologías. Que las semejanzas formales que voy a sugerir son la consecuencia de una situación o de un dilema global más vasto y compartido (él mismo, a su vez, mediado por la comunidad de una cultura internacional de los festivales de cine):

cadáver junto a los pliegues de una brillante prensa roja, el derramarse en pedazos de una jarra, o de un plato de naranjas, humo expandiéndose en una clásica taberna de mala vida, o una procesión religiosa, o un duelo de truhanes a cuchilladas— estas sorprendentes tonas —que se enmarcan entre sí por su misma alternancia y se crean mutuamente, se producen las unas a las otras, por su mismo contraste— son en su lógica formal profundamente estéticas. No simplemente recargan la trama —tal cual esta es— sino que la dan vuelta y transforman la secuencia biográfica de acciones y eventos en un mero pretexto para lo visual. Esto se inscribe en el

filme como un tipo de *ennui*—el aburrimiento de los modelos, el aburrimiento de los seguidores en el estudio del pintor, dormitando y esperando indefinidamente a que el pintor se decida por un ángulo o por un tinte de contraste de colores; se inscribe, aún más profundamente, en la vida del pintor que es, ella misma, poco más que un marcar el paso y una espera entre los actos del pintar una tela, que están de alguna manera esencialmente fuera del tiempo o de la praxis humana. ¡Nada es más paradójico cuando nos fijamos en este pintor particular, cuya notoria vida es virtualmente un paradigma de aventura y de crisis, el equivalente de Villon o Genet en las Bellas Artes. El aburrimiento es aquí, finalmente, el signo de la retrada con respecto a la Historia, de la cual la trama clásica deviene aquí la alegoría. Aún la sexualidad y la violencia—en otros casos los mismos fundamentos de una pornografía esencialmente visual de la cultura de masas—son vaciadas por la mirada del pintor, por el fetichismo estético de este inmenso cansancio mundano. De hecho, el precio que se le pide pagar al espectador, es un suplemento del aburrimiento, como una forma de devoción al “arte” como tal, a la reaparición de una virtual religión de la imagen en el otro lado de la marginalidad contracultural (y en otro sentido, sin duda, el espectador es inscrito alegóricamente en este filme en la persona del mudo y retardado sirviente-compañero del pintor). Pero no he mencionado el aspecto más llamativo de esta obra, a saber: sus anacronismos mágico-realistas, como cuando vemos a unos amantes en la cama y escuchamos un tren a lo lejos, vemos a un protagonista renacentista arreglando su motocicleta, a un viejo cardenal picotear su anticuada máquina de escribir, y observamos una escena representada en un cavernoso garaje frente a un viejo coche de turismo, o vemos figuras corteses vestidas en fina seda calcular algo en una máquina de sumar portátil. Todas estas son, como es evidente, las tecnologías de una concepción expandida de los medios de comunicación como tales, abarcando tanto trasportes como comunicación. Densamente cristalizados y luego proyectados dentro del pasado pictórico en la forma de artilugios discretos, estos objetos reveladores representan el síntoma de un complejo de impulsos más profundos que está, aquí, en juego, poniendo de relieve la relación entre la estética y la tecnología en lo posmoderno y desenmascarando el vínculo dialéctico entre esta concepción de la belleza y la estructura de alta tecnología del capitalismo tardío. De esta forma Jarman desmitifica la muy diferente naturaleza mística de Tarkovsky, en cuya reinención pasmosa, los elementos naturales en la pantalla grande—saturados pantanos, lluvia, ardientes llamas—como he sugerido en otro lugar, son ellos mismos meras inversiones de la avanzada tecnología que permite su reproducción; son, en el más puro de los sentidos, simulacros, y son desmitificados a su vez por esa hipnótica secuencia de la eutanasia en el filme de ciencia ficción *Soylent Green*, en el cual a los ciudadanos de un planeta muerto, estéril, contaminado y sobrepoblado, del cual el aire puro y el agua y toda forma de vida vegetal han sido borrados, les es permitido, en un último ritual, encaminarse a sus muertes consumiendo enormes ológrafos del National Geographic que representan una belleza natural que ya hace un siglo dejó de existir. (5)

Jarman se caracteriza también por sus afinidades con MTV (MTV es una cadena de cable norteamericano que sólo proyecta videos musicales), que el ha reconocido como una influencia fundamental; allí donde Ken Russell, otro converso a MTV y productor algunas veces, ha admirado también la concisión de la nueva forma video y ha sugerido que en el siglo XXI todo filme de ficción tendrá como máximo quince minutos de duración, Jarman ha lamentado tales límites: su épica de fin de mundo, *The Last of England* (1987), es algo así como una secuencia tipo MTV de dos horas de duración con las más notables imágenes de una guerra fin de toda guerra tipo Ballard: ciudades derruidas, protagonistas en tableaux individuales y colectivos, tan *gestisch* como Brecht y tan pictóricos como *Caravaggio* mismo. Sin embargo aquí (y en su *War*



Yeelen, Souleymanne Cisse

Requiem, siguiendo a Benjamin Britten) la naturaleza esencialmente operática de la cultura de la imagen queda revelada: es ésta, como en MTV en un sentido, y como en los dibujos animados en otro, una imagen articulada por la música, o música articulada por una imagen conmovedora. Creo que valdría la pena explorar más en profundidad tales afinidades formales, puesto que me parece que aquí estamos en presencia de la fragmentación de narrativas más antiguas en puros fragmentos de narratividad, ahora visualmente autónomos y narrativamente significativos en sí mismos. Es, si les parece, el dividendo de un público ahora extremadamente saturado con imágenes comerciales y con un sofisticado acervo-memoria de cultura de cine y de video que va más allá de cualquier otro previo en la historia humana, para el cual una sola toma es suficiente para desencadenar la asociatividad que solía ser construida laboriosamente a lo largo de una obra entera.

El demiurgo de Jarman es un pintor o un mago (como en su *Tempest*); el de Ruiz es un cuentista, y su trayectoria agudamente diferente sólo es análoga en tanto que también debe llegar a alguna legitimación por lo estético a través de un empobrecimiento de alternativas. Ruiz mismo narra el lado político de sus orígenes en el Chile de Allende en su notable documental del retorno de un bibliomano al régimen fascista tras el derrocamiento, donde él experimenta la ausencia de un color específico en el mundo y el aire físico que encuentra allí. El rastreo de este color—rosado significa libertad—deviene una aventura borgeana en la cual la

historia y la trama son vaciadas, no como en Jarman por su mera visibilidad estática, sino más bien por su multiplicación y variación, que, en una película como *Las Tres Coronas del marinero* (con su alternancia entre el blanco y negro y el color) puede parecer una proliferación tipo *Las Mil* y *Una Noche de cuentos y leyendas*, y que, en la más reciente *Treasure Island (Isla del Tesoro)* podría analogarse a una combinatoria dodecafónica o de *nouveau-roman* estucturalista. No obstante, de estas variadas estrategias, de este denso cine moderno o poscontemporáneo, de este inventividad filmica hipnotizante en extremo exigente intelectualmente, surge el gasiado y empobrecido motivo de la ficcionalidad esencial de todas las cosas. Estamos dispuestos a pagar el precio de esta caída porque obtengamos la vivificación intelectual presente aún en las más aburridas e improvisadas longueurs de Ruiz, pero este fracaso ideológico—algo así como un “acobardamiento” estético, en el cual el arte modernista deja de ser, en su vocación más profunda, algo más que arte en sí mismo—es por lo menos un signo de los tiempos y un síntoma de las contradicciones de la época misma, contradicciones todavía más inutilizantes y paralizantes que dramáticas o convulsivas.

Mi ejemplo cuatro se diferencia considerablemente de los anteriores y marca el abandono por parte del cineasta africano Souleymanne Cissé del realismo social en favor de la extraordinaria narrativa visual y mítica de *Yeelen (La Luz)*, un filme que ha dejado atónitos a diversos públicos alrededor del mundo por su esplendor

visual y por el poder de su fábula, en la cual un padre tipo ogro malo, dotado de atemorizantes poderes mágicos y capaz de probar las afirmaciones de los antropólogos de que los shamanes originales eran técnicamente paranoico-esquizofrénicos, persigue a su hijo quien también busca su porción de lo mágico, y lo enfrenta en un duelo final en el que se destruyen mutuamente, destruyendo a la vez el mundo orgánico, en una última explosión atómica que no deja más que desiertos. Este desenlace admonitorio, con sus sobretonos ecológicos, afirma claramente una cierta intención contemporánea; mientras que el vehículo mítico permite que el poder de la imagen dé sustancia directamente a la narrativa, en lo que constituye, virtualmente, el reverso de lo que ocurre en Jarman, y ponga en escena una trama cuyos personajes mismos se han transformado en recipientes de fuerzas y elementos naturales. Es en verdad, una experiencia notable; pero es también, viniendo después de los filmes sociales que describen las crisis y la represión estatal en la sociedad contemporánea del Tercer Mundo, una experiencia particularmente estetizante, en todos los sentidos en que hemos usado esta palabra. Espero que no resulte puritano de parte de un espectador “Primer-Mundista” decir esto, y sentir una cierta perplejidad acerca de esta obra; por lo menos, me tranquiliza el saber que es una visión que mis amigos africanos comparten. Los mitos son pseudo-narrativas que no pueden tener ni conclusión ni auténtico contenido contemporáneo: el destello atómico, al final del que nos ocupa, es más bien el síntoma de un empobrecimiento y el reconocimiento de un cierto fracaso o derrota ideológicos. Hasta aquí mi tratamiento de *Yeelen*, que considero un extraordinario objeto de estudio futuro y un imperativo para mayor meditación dentro de las líneas del método de diagnóstico dialéctico y genérico de forma y contenido que he utilizado hasta ahora.

Sin embargo, creo que en *Yeelen* el caso ya no es realmente, como en su más antigua versión modernista, el del mito y sus posibilidades de revivir en el presente (que en el idioma inglés está representado por obras como el *Ulysses (Ulises)* o *Waste Land (Tierra Baldía)* de Eliot); creo más bien que el mito representa aquí un tipo de legitimación de la imagen, tal como también podemos apreciarlo en nuestro ejemplo final, los filmes de Paul Leduc, y, en particular, en su notable *Latino Bar*, el cual, a pesar de la omnipresencia de la música popular en la banda de sonido, no es tanto una versión operática (en el sentido de Jarman) como el señalamiento de un retorno extraño e idiosincrático al filme mudo. Por un lado, la acción—amor, celos, violencia, y lucha en un laberíntico complejo de chozas y barracas y tavernas en un muelle en Maracaibo—la acción, decía, es virtualmente una narrativa sin palabras; por otro lado, las imágenes son presentadas en una suerte de color oscurecido o virtual, distanciado tanto del blanco y negro convencional como del convencional tecnicolor, cuyo equivalente más apropiado podrían ser los experimentos con el *matizado* de la película en blanco y negro en el período mudo. Quiero sugerir que varias de las escenas de este extraordinario, creativo y visualmente rico filme, insinúan el influjo de lo sagrado, lo que es análogo pero muy diferente al pretexto mítico de *Yeelen*. De hecho, al acercarse la cámara y explorarlas, las instalaciones en el muelle sugieren nada menos que altares de candomblé o santería, con su profusión de llamativos objetos entrelazados con abundante decoración vegetal. La imagen filmica de Leduc imita, entonces, la imagen filmica narrativa tradicional, poco más o menos en la misma forma en que el altar de candomblé imita al cristiano, descendiendo y desestabilizando secretamente la jerarquía europea que se organiza en torno a la imagen o pintura sagrada central, y ofreciendo una posibilidad extraña y salvaje de inversión pre-teocéntrica de energía libidinal. Leduc es también para nosotros una útil fuente de referencia debido a su biografía ficticia de Frida Kahlo, y al subrepticio filtrarse en esta obra de la decoración posmodernista. Esta obra puede ser considerada ejemplar de un nuevo tipo de documental posmodernista, que, análogicamente, es al viejo tipo

lo que el nuevo historicismo es con respecto a las viejas formas de historia cultural, o lo que la nueva escritura narrativa etnográfica es con respecto a la monografía antropológica tradicional. Todos ellos sustituyen un conjunto de hipótesis racionales acerca de su objeto por una estética, no tanto de su apariencia (como en el último historicismo del siglo XIX) como de su textualidad. Entre otros filmes de este tipo, que podrían documentar la nueva forma, se cuentan *Looking for Langston*, de Isaac Julian, y *Daughters of the Dust*, de Julie Dash.

LA NEOESTETIZACIÓN COMO "DOMINANTE CULTURAL"; SITUACIONES, CONTEXTOS

Lo que esencialmente he estado tratando de demostrar aquí, es que, cualesquiera que sean los actuales resurgimientos del concepto kantiano de lo sublime, existe también un revival más sintomático y fundamental de lo que el filósofo prusiano describió como su opuesto, a saber, la belleza en cuanto tal. Este es, mi opinión, un resurgimiento que—después del agudo desacreditar a la estética y a la belleza por parte del movimiento moderno—sólo puede ser leído como un síntoma dudoso y regresivo, y esto no sólo en el ámbito de la cultura misma. Pero esta es una visión que debería también conducirnos a preguntas sobre los usos potencialmente subversivos de la belleza.

Actualmente tiene lugar, como ustedes saben, un resurgimiento de la Decadencia y del fin de siècle del siglo pasado acerca del cual—desde Oscar Wilde, por un lado, a William Morris, por el otro—se afirma plausiblemente que su esteticismo fue precisamente subversivo y, además, un arma cultural e ideológicamente agresiva contra la cultura comercial dominante. Concurdo con esta propuesta, e incluso sostendría (con Lukács) que una cierta tradición esteticista desempeña un rol fundamental en el socialismo en general (y en los propios desarrollos de Marx en particular). Pero hipotetizaría que la belleza puede desempeñar este rol subversivo sólo en la medida en que escapa a su mera utilización, a su transformación en bien de consumo: sin embargo, en tanto la posmodernidad—la sociedad del espectáculo o de las imágenes—es, por lo menos en parte definida por la masiva transformación en objeto de consumo de la propia categoría de Belleza, las estrategias subversivas del fin de siècle probablemente dejan de ser efectivas.

Ahora me gustaría extraer de este panorama algunas conclusiones preliminares. Espero haber mostrado que puede observarse algo como un retorno a la belleza, una nueva estetización de la producción cultural, un renovado predominio de lo visual y del gusto visual, y que esto constituye una corriente y una tendencia extendida hoy a todo el mundo. Me resulta tentador utilizar una expresión que ya he aplicado a otros fenómenos posmodernos, llamando a esta neo-estetización una "dominante cultural", o, al menos, una forma de gusto colectivo que parece estar acercándose a ese status. Quiero evitar, sin embargo, una concepción errónea del por qué tal dominante cultural funciona a escala global, o por lo menos en la nueva escala global del actual capitalismo tardío. No es simplemente un asunto de imposición de ciertos estándares culturales en contextos nacionales ampliamente diferentes: es decir, no se trata simplemente de un problema de imperialismo cultural norteamericano, aunque las formas del posmodernismo son esencialmente un estilo norteamericano: sino de que la distribución del posmodernismo es, en este sentido, bastante diferente de la exportación y el prestigio de un modernismo (esencialmente europeo) cuyas formas, en tanto modelos prestigiosos, fueron a menudo reproducidas de una manera fundamentalmente externa e impuesta. La dominación cultural de lo posmoderno, creo, es, no obstante, doblemente asegurada tanto por medio de la creatividad interna como de la influencia externa. En otras palabras, la omni-



El sacrificio (1986), Andrei Tarkovsky

presencia de las imágenes comerciales norteamericanas (publicidad, filmes, televisión, y sobre todo, la tecnología de tales imágenes) no puede sino tener el efecto de vencer las formas locales y las tradiciones nacionales, específicamente las culturas y lenguajes regionales. Pero las formas posmodernas son generadas internamente a través de una situación compartida o común—la confrontación de la posmodernidad económica y social en todos sus buenos y malos sentidos. De hecho, estoy seguro de que las notables obras que acabo de describir disipan inmediatamente cualquier posible impresión de uniformidad o de servil imitación de modelos del Primer Mundo. Ellas demuestran, por el contrario, que dentro del trabajo original de muy diferentes creadores individuales en muy diversas situaciones nacionales, opera una convergencia formal más abstracta, la emergencia de una similitud más general de las categorías y las formas artísticas, que no puede ser simplemente atribuida al uso de la misma tecnología de reproducción, aunque éste es aquí, efectivamente, un factor operante.

Quiero así caracterizar al nuevo esteticismo en términos de una creciente abstracción, un distanciamiento cada vez más grande del contexto nacional concreto. Si el posmodernismo fuera esto, entonces deberíamos decir que, en este sentido, reproduce, con un grado mayor de intensidad, la dinámica del modernismo propiamente tal: puesto que la abstracción esencial de las formas modernas fue también el resultado de un deseo de superar las fragmentaciones de la modernidad, y de reconstruir alegóricamente un público unificado o utópico, internamente diferenciado, pero

todavía capaz de responder a una forma abstracta. Sin embargo, el precio que se pagó por esa abstracción utópica fue, claramente, la represión de la especificidad de la situación social misma, incluyendo sus coordenadas políticas. El posmodernismo, entonces, intensifica de una manera dialéctica esta formalización: pues ahora es el medio visual en sí mismo el vehículo a través del cual múltiples públicos son fascinados e "interpelados": es lo visual mismo lo que abstrae a esos públicos de sus contextos sociales inmediatos dando la sensación de una materialidad y concreción cada vez mayores—ya que lo que se consume estéticamente no es abstracción verbal sino imagen tangible.

Los más inteligentes críticos conservadores del posmodernismo han notado esto y han tratado de resistirlo a través de una defensa regresiva de la cultura literaria tradicional y de la poesía o arte verbal. Hoy en día, en los Estados Unidos, este tipo de defensa nostálgica o regresiva de la Literatura como institución, es también un acto político algo siniestro. Frente al pesimismo cultural de estos conservadores podríamos preferir el optimismo de García Canclini, para quien la "tradición" es un concepto reificado, donde los elementos y componentes esenciales de la vieja cultura están hoy, para usar su expresión, en un constante proceso de ser reconvertidos. Para García Canclini (6), esta reificación de la tradición es la labor del estado mexicano post-revolucionario; y, en esta medida, la situación que describe está más cerca del papel desempeñado por la cultura nacional oficial en los estados europeos que de los lazos libre-empresariales relativamente sueltos

entre la cultura y el poder estatal en los Estados Unidos, o incluso, quizás, de lo que ocurre en otros países latinoamericanos. Nuestra defensa conservadora de la cultura en el Norte es sólo un intento de ligar el tradicional prestigio literario y cultural con el poder estatal: es una frágil tentativa, amenazada por el endémico anti-intelectualismo de la sociedad de negocios norteamericana.

Dicho esto, creo que uno puede reconocer algún grado de verdad en la oposición cultura verbal o literaria y diversos tipos de cultura visual (que es, paradójicamente, la condición de gran parte de la música popular, tal como se manifiesta en los grandes y luminosos shows de rock y en la música televisiva). De ser así, subsistirán, en este sentido diferencias fundamentales entre anglosajones y latinoamericanos, puesto que entre estos últimos la institución del intelectual esencialmente literario ha conservado el prestigio que tuvo en muchas partes de Europa, pero que nunca poseyó en Norteamérica. En otras palabras, transacciones entre lo verbal y lo visual que en Estados Unidos son imposibles, serían factibles en Latinoamérica.

Pero hay, todavía, diferencias más fundamentales, y, a pesar del hecho de que mis comentarios sobre tales diferencias han sido objeto de estridentes ataques por muchos intelectuales del Tercer Mundo, quisiera, por un momento, dedicarme a ellas (7). Sostener la diferencias, es, en verdad, un asunto delicado, a no ser que se haga de la manera más abstracta como un slogan o un valor universal. A todo el mundo le gusta la celebración pluralista de las diferencias, pero cuando se trata de diferencias concretas, el desventurado teórico es estigmatizado de inmediato como racista.

A pesar de esto, debo decir que mis observaciones siguen siendo valdeas y merecen repetirse, aunque, agregaré también, que originalmente estaban destinadas a un público más bien norteamericano que latinoamericano, y querían servir como un reproche político y cultural hacia el primero y no como expresión de lo que George Yúdice ha llamado una actitud nostálgica y condescendiente hacia el último. Estos comentarios tenían que ver con la descontextualización posible en el arte del Primer Mundo, en oposición a la contextualización forzada en muchos artistas del Tercer Mundo por la naturaleza misma de su situación nacional. (Utilizo aquí la palabra nacional como un subtítulo de contexto o contextual; no quiero con ello implicar la prioridad inevitable del estado-nación, aunque creo que la nación tiende, aún en un mundo posmoderno globalizado, a seguir siendo el límite de la situación política, social, y cultural.)

Permítanme usar dos tipos de descripciones para transmitir el sentido de esta oposición entre abstracción y contextualización forzada (o, como también la he llamado, alegoría nacional). El lingüista británico Basil Bernstein (8) ha propuesto una interesante diferencia estructural entre el lenguaje de los hablantes burgueses (que él llama el código) y el que usa la gente de la clase trabajadora: ésta última, sostiene Bernstein, tiende a aprender y a hablar un lenguaje esencialmente específico-situacional (que él llama el código restringido). Como su circuito social es más limitado, y sus posibilidades de comunicación están cercadas por las diversas fronteras urbanas y del ghetto y por la imposibilidad de "contestar" a los medios de comunicación dominantes, su actividad lingüística tiene lugar entre personas que se entienden "a demimot", tácitamente, sin mayor elaboración.

Así, lo que a veces es considerado retraso lingüístico es, de hecho, simplemente un reflejo de la situación social misma. De la misma manera, lo que es considerado fluidez y sofisticación por parte de la burguesía, es también un reflejo de una muy diferente situación, en la cual se necesita un lenguaje o código abstracto (código generalizado, según lo llama Bernstein) para transferir significados y técnicas de una situación o contexto a otro. Este tipo de transferencia, esta suerte de descontextualización, es lo que he venido llamando abstracción, y creo que es en este sentido que la descripción de Bernstein tiene validez, tanto para las artes como

para los lenguajes hablados o códigos.

¿Pero cómo se sostiene la analogía cuando, en vez de situaciones de clases dentro de un marco nacional, hablamos de las artes y de situaciones nacionales? Mi propio aporte sugería que era esencialmente la situación de los Estados Unidos la que correspondía a la abstracta carencia de localización de la producción del lenguaje burgués: sugería, en otras palabras, que para la cultura hegemónica surgió una suerte de abstracción, que fue el resultado del olvido de la situación nacional posibilitado por el poder supremo y la centralidad, pero que fue, también, ideológicamente útil en la represión de rasgos de esa situación que podían conducir a un pensamiento o conclusiones políticas. Lo que he llamado alegoría nacional fue una especie de índice formal de autoconciencia, cuya ausencia en el arte y la cultura norteamericana es, justamente, un síntoma fundamental de esa ceguera del centro. En mi opinión, entonces, la alegoría nacional — la forma en que una obra de arte remite, a veces instintiva o inconscientemente, a su propia situación colectiva — es la base sobre la cual, necesariamente, se construye cualquier arte más abiertamente político o comprometido. Pero sería bueno añadir que el concepto de alegoría nacional no es, de ningún modo, una repetición nostálgica del viejo anhelo de una comunidad orgánica: se trata aquí, en efecto, de una cuestión de comunidad o colectividad, pero esa colectividad es posibilitada por el hecho de compartir una situación, un conjunto de contradicciones, una crisis social de largo plazo o una situación de agresión u opresión — puesto que es sólo sobre la base de ese peligro compartido que una colectividad puede ser construida.

Esa es la razón por la cual los textos que no provienen del primer mundo son, a menudo, capaces de ser más situacionales, más alegóricos del destino nacional (y, de hecho, de la miseria nacional) que sus equivalentes primer mundistas: como veremos, no se trata de juzgar calidad (un juicio que, viniendo de parte de un forastero, podría muy bien estar cargado con sobretonos de "nostalgia" o "condescendencia") sino más bien de un reflejo de la situación misma. Para decirlo de otra manera, no debe considerarse exactamente un mérito de los textos del Tercer Mundo el que muestren este tipo de reflexividad colectiva o auto-conciencia: más bien, es su destino y su hado, el que en la situación actual estén condenados a la auto-conciencia y a un conocimiento pleno de su propia situación que los países más privilegiados están en posición de evadir.

Puesto que he hablado de cine, concluiré con otro ejemplo fílmico, el de una nueva película, ambiciosa y profundamente alegórica, que no me parece posmoderna en el sentido habitual y que, aunque aún no puede pretender encarnar una tendencia — y todavía menos un movimiento — da, sin embargo, una idea única e idiosincrática de cómo hoy, la narrativa fílmica puede recobrar algo de su poder político. Se trata del filme épico *El viaje* de Fernando Solanas, en el que un joven de Tierra del Fuego, huyendo de una familia y una escuela opresivas, parte en un viaje a través del continente en busca de su padre, viaje en el cual llega a Oaxaca después de atravesar toda la extensión y variedad de las geografías sudamericanas, tanto políticas como físicas. Es ésta una película que quiere mezclarlo todo — amor serio y dramas familiares, dibujos animados, sátira política, música, aventura — a la manera de las antiguas películas de camino (en numerosas tradiciones naciona-

les); el filme desea mezclar las voces o niveles de discurso, desde lo didáctico hasta lo patético, desde la más disparatada sátira política (de hecho, ha sido prohibido en Argentina) hasta lo lírico y lo visionario. Aunque se puede estar de acuerdo con los espectadores en que el filme tiene varios defectos, hay que partir del reconocimiento de su ambición por innovar y de su decidido compromiso de reinventar una política tras "el fin de la historia". La forma discontinua nos recuerda el viejo concepto de Eisenstein del montaje de atracciones, que éste tomó del circo de la misma manera en que otros lo habían reinventado a partir del music hall — una referencia pos-brechtiana en cine podría ser *O Lucky man!* de Lindsay Anderson, si este último tuviera algo del espíritu activista y profético de Solanas. Pero el ensartar episodios heterogéneos — posibilitado por un enfoque político sistemático de la subordinación de los regímenes latinoamericanos a los Estados Unidos y al

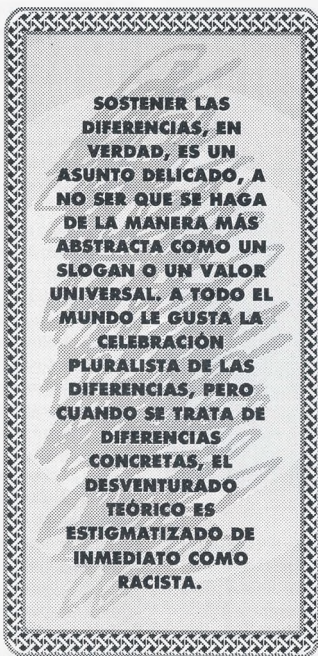
F.M.I. — tiene también la ventaja de dotar a los episodios cómicos — Buenos Aires transformado en una enorme cloaca exterior, Brasilia vuelta una pesadilla de restricciones burocráticas llevadas en la forma de algo así como un cinturón de castidad económico — de dotarlos, decía, de una grandiosidad que borra cualquier distinción entre lo cómico y lo sublime: es un borrar, un hacer desaparecer, que sólo se puede apreciar en las más grandes y más intensas expresiones artísticas de repugnancia histórica como el *Duncaid* de Pope.

Al contemplar esta notable obra, un norteamericano necesariamente experimentará sensaciones contradictorias, la primera de las cuales es la triste convicción de que ya nada parecido se podría imaginar aquí, a pesar de la clásica retórica norteamericana de la frontera y de las dimensiones épicas del continente mismo. La estandarización comercial y la transformación corporativa en objeto de consumo de la vida en los Estados Unidos ha vaciado tal lenguaje e imágenes de su realidad: mientras que el filme de Solanas atestigua que en Sudamérica los grandes impulsos visionarios y revolucionarios pan-continenteales de un Bolívar o un Fidel siguen vigentes, y otorgan acentos de genuina urgencia política y social a esta vasta bitácora que acumula imágenes del Estrecho de Magallanes

y del sertão (sertón), del bosque tropical amazónico y de las alturas de Macchu Picchu: una verdadera antología de paisajes que van desde el entramado de un antiguo galeón hasta las estremecedoras vías marinas tipo Ballard de un Buenos Aires inundado, pasando por camiones que frenéticamente cruzan por el barro del bosque tropical amazónico, el frío delgado y húmedo de las aldeas andinas, una geométrica Brasilia tipo dibujos animados, y el poster turístico tropical de una palmera rodeada por el Caribe, o el silencio sagrado de Monte Albán... Sería interesante comparar esta "aspiración a la totalidad" con otros intentos espaciales análogos en Norteamérica (en donde, más que esta nota épica panamericana, lo que se viene a la mente es la variedad de paisajes de la película *North by Northwest* de Hitchcock). La extraordinaria inclusividad geográfica del filme de Solanas nos ofrece también lecciones sobre las respectivas relaciones del público norte y sudamericano, puesto que es imposible imaginar ningún producto estadounidense de cultura juvenil que fuera capaz de incluir, de esta manera, mensajes y señales políticos, o que fuera capaz de empezar a postular, de este modo, una audiencia unificada. Lo que se alza como el imperativo utópico

en el filme de Solanas es, no obstante, precisamente, la premisa implícita de un público latinoamericano grandiosamente reunificado en toda su diversidad de clases. Finalmente, esta obra nos incita a volver de un nuevo modo a la cuestión de la imagen posmoderna misma, ya que la imponente belleza de gran parte de su trabajo de cámara es muy diferente a la belleza decorativa del nuevo esteticismo tal como ha sido descrito aquí. De hecho, en *El viaje*, la imagen representa algo más que la imagen misma: la belleza del paisaje no es la de una foto postal, sino el intenso resabio

de lo que Neruda llamó "nuestra gastada primavera humana", así como también la prefiguración de diversas energías futuras. Hace varias generaciones, los intelectuales japoneses sostuvieron un debate fundamental sobre el problema de "sobreponerse a lo moderno". ¿Será ahora cuestión de "sobreponerse a lo posmoderno"? Si así fuera, yo no sostengo que *El viaje* sea el único camino posible, o incluso un modelo útil para la producción cultural futura, pero sí diría que nos sugiere que nada se puede conseguir a menos que el arte retenga su impulso político y utópico.



Frida, naturaleza viva (1985), Paul Leduc

NOTAS

- (1) Prefacio a *El reino de este mundo*.
- (2) *Les cinq paradoxes de la modernité*. París, Seuil, 1984.
- (3) Ver *Theory of the Avant-Garde* de Burgin.
- (4) La referencia es de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago, 1983.
- (5) *The Geopolitical Aesthetic*. Indiana, 1992. pp. 97-100.
- (6) En *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 1989.
- (7) Ver *Third World literature in the era of multinational capitalism*. Social Text Nº 5. Fall, 1986. pp. 65-88.

El argumento gira en torno de una especie de reguera o de oscuridad del "centro"; en este, el poder imperial se desvincula de cualquier necesidad de tener conciencia acerca de sí mismo o de la representación de un "otro"

subordinado. En cambio, para la periferia o la semiperiferia, las realidades de la vida, así como las de la subordinación y la subalteridad, imponen la exigencia de trazar un mapa de la totalidad social, mapa que — en sus diversas formas alegóricas — impregna la cultura del tercer mundo encuanto tal. Esta argumentación, si bien por supuesto es una repetición de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo (junto con la versión de la misma dada por Lukács en *Historia y conciencia de clase*), intenta además dar cuenta en forma estructural de la despolitización del arte y la cultura del primer mundo. No toma aún en cuenta, sin embargo, la nueva "realidad" global del posmodernismo y de la posmodernidad, en cuyo sistema mundial emergente podrían modificarse una vez más las posibilidades objetivas de representación global en lo literario y cultural.

- (8) Ver Basil Bernstein, *Class and Codes, Volume I*.

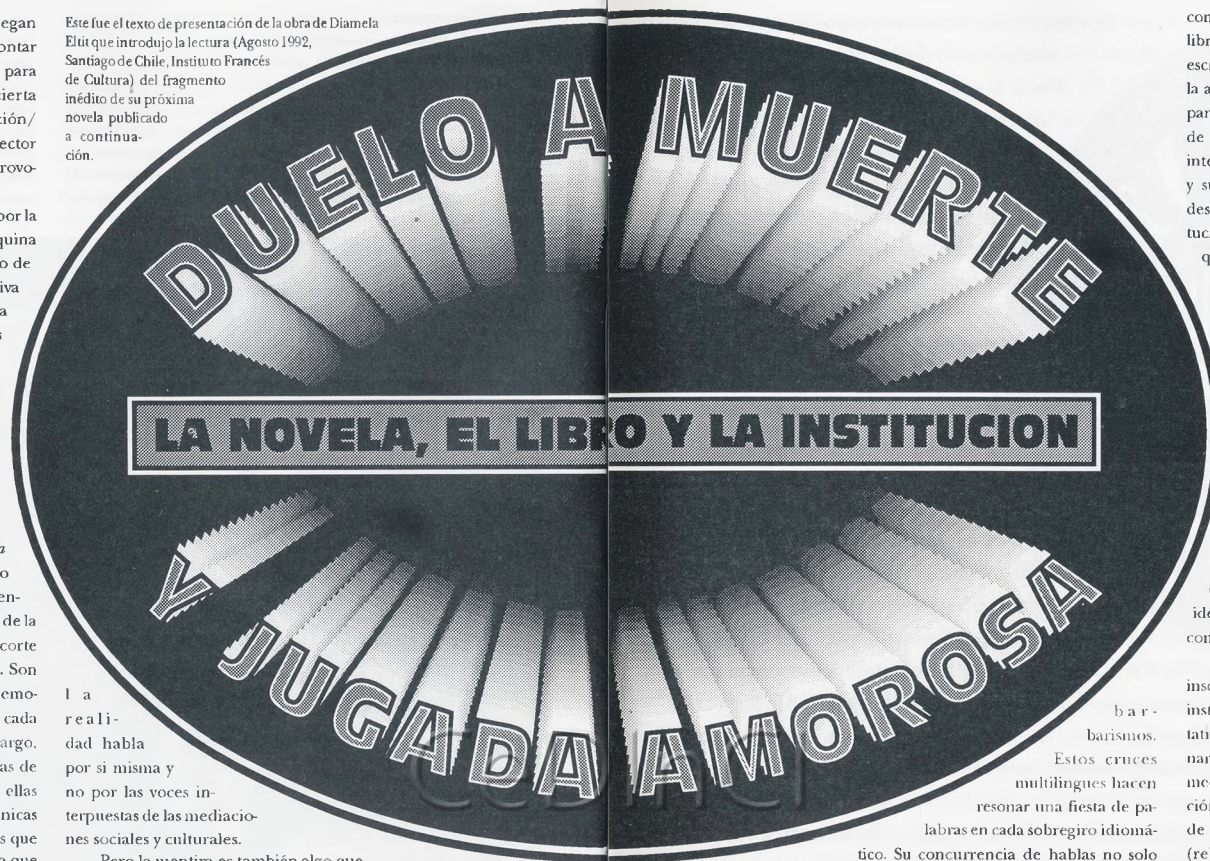
Los textos de la literatura despliegan su imaginación no sólo para contar historias y fabricar estilos, sino para invocar-convocar-provocar una cierta imagen de lector que responda a las fantasías de seducción/sedición que cada escritura teje en su interior. ¿Cuál es el lector potencial que la narrativa de Diamela Eltit* invoca-convo-ca-provo-ca?

Un lector sin duda competente en operatorias textuales por la destreza requerida en el ensamblaje de las piezas de la máquina literaria. Pero además un lector expuesto a que su protocolo de lectura sea desafiado por un *plus* de energía reflexiva y combativa que rebalsa el marco de la simple competencia técnico-literaria y violenta la norma discursiva del sistema de representaciones ideológicas y culturales. ¿Mediante qué palabras D. Eltit hace cómplice su lector del desarme de las palabras que arman las intrigas de poder de la letra y del sentido?

1/ Partamos diciendo que el sujeto de la lectura que trazan las novelas de D. Eltit es un sujeto desgarantizado que habita zonas de máxima indefensión en las que el acto de nombrar es siempre precario e incierto porque los nombres residen fuera de convenio.

Escritas en la fase más severa del autoritarismo, *Lumpérica* y *Por la Patria* son narraciones brutalizadas por el haber tenido que desenterrar léxicos sumergidos entre medio de tantas sentencias homicidas. La manufactura de las palabras se resiente de la violencia desestructuradora que castiga su entorno. Cada corte silábico reedita el trauma del arrancar sentido al sinsentido. Son palabras de tirones y forcejeos que no le conceden a la desmemoria el favor de lo indemne: quien deletrea la frase palpa en cada quebradura sintáctica la rudeza verbal del destroz. Sin embargo, ese paisajismo de la derrota rearma en la letra caída, tácticas de sublevamiento contra el fraude histórico. La primera de ellas consiste en refutar el absolutismo de las fundamentaciones únicas (totalitarias) multiplicando subtelos parciales y suspensivos que nunca se completan o que lo hacen contradictoriamente para que ningún final tenga valor resolutorio. El lector es llevado a descreer de todo recuento que se presume definitivo, porque lo afirmado es simultáneamente negado y reafirmado por un decir provisorio que vigila y elucubra con su manía de la duda. La autonarratividad desconfiada de las novelas confronta cada versión narrada a las perversiones narrativas de la trama que desnarra: esta es una de las técnicas de la incredulidad y de la sospecha que las novelas perfeccionan como saldo postdictatorial para que el lector nunca más suscriba la oración que si fuera palabra sacramentada, artículo de fe. Otra técnica consiste en lucir el desacierto y en realzar la imperfección, en trato solidario con los tropiezos de conciencia del sujeto de la caída. Las novelas prescinden del finalismo certero de una Verdad programada y repasan anti-uni-falísticamente las grietas discursivas del error y de la falla. Como si la errata fuese el único recurso (estratagema) capaz de homenajear la pérdida de fe en las certezas autoprobadadas, conmocionando el sentido con su temblor de lo frágil y de lo incierto. También el resorte fabulatorio de la mentira que enreda las pistas extraviando el lector entre falsedades y falsificaciones, contribuye a la problematización de lo "real-verdadero"; de la "realidad" como dato natural y referente pregarantizado. Hasta hoy, la protagonista de *Vaca Sagrada* confiesa que "sigue la costumbre de mentir constantemente". La obra de D. Eltit denuncia y combate la impostura de los hechos con la impostación de las palabras que fingen y simulan, para desnaturalizar de una vez por todas el supuesto realista de que

Este fue el texto de presentación de la obra de Diamela Eltit que introdujo la lectura (Agosto 1992, Santiago de Chile, Instituto Francés de Cultura) del fragmento inédito de su próxima novela publicado a continuación.



La realidad habla por sí misma y no por las voces interpretadas de las mediaciones sociales y culturales.

Pero la mentira es también algo que sobra, que está de más respecto de la estricta ceñidura de la verdad objetiva. Es un suplemento de verbalidad tallado como voluta que adorna el texto con su incrustación de palabras que retocan figurativamente la literalidad del decir. Esa figuración ornamental de la mentira la inscribe en el registro cosmético que las novelas de D. Eltit trabajan como brillo e incrustación-reverberación de superficies prismadas por el significativo. Esta escritura del despojo nacida de la violencia expropiativa de la toma de poder dictatorial supo vengarse del castigo de la falta, derrochando un exceso de palabras que re-nombran lujosamente (cosméticamente) la pérdida. Hiperbolizaciones barrocas de la conciencia festejan el artificio literario de la desmesura verbal con palabras sobrantes, excedentarias. El texto se desdobra entre la violencia desfigurativa del quehacer escritural (la puesta en página del trozo y del destroz) y el retoque transfigurativo del signo emascarado por la cita libresca: manierismos y preciosismos que adornan el grafemario de la destrucción. Los decoros de la palabra travisten el lenguaje de la miseria recargando de ornamentalidad el sintagma verbal. Revancha de la palabra impresa que sobreaccita su modelaje suntuario en el teatro barroquizante de la página, para desagrararse de la condensa nacional a las privaciones y a la escasez de sentido.

2/ No sólo la hiperliterariedad del significante narrativo retuerce el alfabeto para doblar los predicamentos de autoridad del discurso oficial. Los códigos montados unos sobre otros disparan varias lenguas a la vez y traspasan el verbo de neologismos y de

como cuando la hija que llama *Padre Mío* pasa a ser —en la tapa del libro— la madre del padre al socorrer y proteger con su firma de escritora el relato de extramuros que ella alberga en el recinto de la autoridad literaria. A menos que queramos leer ese gesto que parodia cruces de autoridad narrativo-familiares como la rebeldía de la hija que se sirve del relato de extramuros para poner a la intemperie la sede de su institución, que usa el delirio vagabundo y sus metáforas erráticas del desquiciamiento del poder para desquiciar la norma institucional de la literatura central. La institución es la familia que asiste al nacimiento de cada "niña sudaca que irá a la venta" festejando —viciosa y mercenaria— sus tráficlos editoriales. La "niña sudaca" del *Cuarto Mundo* ofertada como mercancía es la novela, que interpone la virtualidad disidente de su recurso latino para descentrar (sorprender, extraviar) el poder centralizador del paradigma metropolitano de la cultura hegemónica que regula el juicio literario del mercado.

3/ El lector de D. Eltit es un lector que ha transitado desde la experiencia de la destrucción (la anulación del sentido por violencia coercitiva) hacia la experiencia de la desconstrucción: la multiplicación de las potencialidades de sentidos liberadas por el desmontaje representacional de las ideologías del poder cultural. Este tránsito retrata un lector de la crisis (que emerge de la fractura de los sistemas de categorización y simbolización dominantes); un lector en crisis (desajustado respecto de sí mismo y sin cordenada firme de identidad ni sentido), y un lector que pone en crisis (que hace del conflicto su repertorio de intervenciones semiótico-discursivas).

Nada de extraño entonces que la narrativa de D. Eltit se inscriba contracorriente de las tendencias hegemónicas del gusto institucional por el hecho de desestabilizar su conformismo adaptativo a los modos y las modas dictadas por el mercado. Pero es una narrativa que también le presta atención al listado de astucias mediante el cual ese mercado —y sus fórmulas de la mercantilización estética— se autoestimulan con fantasías cambiantes: fantasía de innovación, cuando la excitación de la novedad busca (re)compensar la usura del tic consumista; fantasía de excentricidad, cuando el sistema exhibe tolerancia pluralista para mejor refundacionalizar lo marginal en su interior; fantasía de exotismo, cuando lo "otro" (mujer, tercermundo) es llamado a contrastar la monotonía de lo "mismo" pero sin transgredir su patrón uniforme de asimilación y recuperación; etc.

D. Eltit vive la pelea entre el texto (la productividad textual), el libro (su fetichización en mercancía) y la institución literaria (la codificación del gesto escritural) como jugada amorosa y duelo a muerte. Duelo no por tener la última palabra sino por no tenerla, ya que cada nuevo partido cambia el juego de fuerzas entre recentralización (el poder institucional) y descentramiento (el imaginario tráfuga). La última palabra es siempre entonces la de la próxima novela que re-negocia el trato/contrato de lectura de la novela anterior hasta ser a su vez renegociada por una nueva recepción socioliteraria. Y cuando la institución del centro retoca maquillajes para guiarle el ojo metropolitano a su conquista periférica; cuando la institución le hace la corte y cortesamente se le declara a la "minúscula sudaca", ella promete / frustra / recompensa / traiciona en una réplica comediente y desengañada a los engaños del mercado literario que promete / frustra / recompensa / traiciona. Y así —gitanesamente.

**Lumpérica* (Santiago-Ediciones del Omítorrico-1983 - *Por la Patria* (Santiago-Ediciones del Omítorrico-1986) - *El Cuarto Mundo* (Santiago-Planeta-1988) - *el Padre Mío* (Santiago-Francisco Zegers Editor-1989) - *Vaca Sagrada* (Buenos Aires-Planeta-1991).



MAMA escribe. Mamá es la única que escribe.

Mamá y yo nos compartimos en toda la extensión de la casa. La casa está ruidosa, a veces tranquila. Tranquila. Mamá no está tranquila, lo noto en su pantorrilla engranujada. Tiene muchos pedacitos de piel desordenados. Los dedos que tengo están enojados con su desorden. Cuando me enojo mi corazón Tum TUM Tum Tum y no lo puedo contener porque parece decir TON Ton TON Ton Ton To. Seré el tonto de los rincones de la casa. Seré el tonto de los rincones. La incomprensible pequeñez de la casa se superpone en mi mente. En mi mente. Presagio días funestos, paisajes adormilados. Presagio sólo lo horrible. Mi cuerpo habla, mi boca está adormilada. La casa tonta se contiene en mi mente con una impresionante pequeñez. Me muevo entre la multitud de mis vasijas soportando el peso de una honda necesidad sexual. Precoz. Precoz. Me hierde. Me

agarro de la vasija. De la vasija. Subiré como una larva por la vasija. Pero la vasija se convierte en una pantorrilla. Es musculosa. Musculosa. Yo no. Mi cuerpo laxo habla, mi lengua no tiene musculatura. No habla. Subiré para arriba agarrado fuertemente de la vasija, subirá el tonto baboso que soy. Mi lengua es tan difícil que no impide que se me caiga la baba y mancho de baba la vasija que ahora se ha convertido en una pantorrilla y quizás así se me pegue un poquito de musculatura. Mi corazón palpita como un tambor. TUM TUM Tum Tum. Es musculoso. Mi corazón me habla todo el tiempo de su precoz resentimiento sexual, me lo dice en un lenguaje difícil (ya ahora mismo/ vi uno de esos pedazos que sueño/ a pedazos/ sueño en pedazos/ me duele duele duele/ un poquito aquí/ aquí/ aquí mismo/ calentito/ un poquito más/ un poquito más/ basura/ me sobra mucho/ un espacio calentito/ el molar que muerde/ devora/ ahora mismo/ la grasa/ qué oscuro/ qué horrible/ ¿tendrá existencia el bosque de mis deseos?/). No quiero entenderlo. Entiendo todo. La pantorrilla intenta derribarme para dejarme abandonado en un rincón de la casa. Lo sé. Lo sé. Mamá se inclina hasta mí y aparece su boca sardónica. Sardónica. Se inclina y sospecho que quiere desprenderme con sus dientes. Babeando lanzo una estruendosa risa. Ay, cómo me río. Cómo me río. Caigo al suelo y en el suelo me arrastro. Es bonito, duro, dulce. Golpeo mi cabeza de tonto (PAC, Pac, PAC, Pac). Suena duro mi cabeza de tonto, de tonto. Ton Ton Ton To. Ella me recoge del suelo. Mamá está furiosa, la pantorrilla, mi vasija. Me angarfito rico y corre la baba por toda la superficie. ¿Cuánto llevamos?, ¿un día?, ¿un minuto? Yo no sé. Ah, si hablara. Miren cómo sería si yo por fin hablara (se acabará, se acabará, anda vida, se acabará). Mamá tiene razón, nada de caridad y tan rico haberme azotado la cabeza y haber, ay, reído. Tengo una reserva infinita de baba. En el día la baba todo el tiempo. Yo y mi vasija siempre mojada. Primero la mojo, luego la seco. Cuando él le escribe a mamá mi corazón le roba sus palabras. El le escribe porquerías. Porquerías. (Ya/ apúrate/ ¿Quieres más fuerte?/ ¿Más fuerte?/ APURATE/ ¿Dónde más?/ por qué no te apuras/ basta/ no llores/ no me molestes/ ya empezé/ ya empezé/ no pongas esa cara/ ¿Por qué tienes que poner esa cara?/). No le escribe esas palabras, sólo piensa esas palabras. Yo le leo las palabras que piensa y no le escribe. Mi corazón guarda sus palabras. Sus palabras. Mi corazón aprende porquerías

y yo quiero tanto a mi cabeza de tonto. Me agarro de una de mis vasijas y veo una pantorrilla en la que puedo clavar las pocas uñas que tengo. No podría sangrar a una vasija, sólo a una pantorrilla. RRRRRR Rasco mi pierna mirando la casa. Me detengo y me agacho para mamá. Mamá me pega en mi cabeza de tonto. AAAAY, duele. Otra vasija y otra. Mamá me pone en el suelo y mancho de baba el piso. Salgo hacia afuera para manchar de baba la tierra. La tierra cambia de color con mi baba. No sé de qué color se pone. Hago un hoyito con el dedo en la tierra. Mamá me saca el dedo del hoyito y me tuerce la mano. La mano. Si ella sigue, BAM, BAM, me reíré. Me deja hacer otro hoyito y después me meto los dedos en la boca que no habla. No habla. La baba ahora se espesa y me arrastro hasta la tierra con la boca abierta. Abierta. Mamá me mira y me dan ganas y me RRRR Rasguño de sangre el ojo. Me meto el dedo en el ojo. Mamá me agarra el dedo y me lo mete en la nariz. La nariz. No quiero. Quiero una de mis vasijas. Voy en busca de mi vasija y pongo los dedos adentro. Mamá se enoja, yo me río. Ella no soporta que me ría por eso lo hago. Cuando me río su corazón suena como un tambor (Tum Tum TUM TUM). Ahora mamá está enojada. Cuando mamá está enojada su corazón se llena de porquerías. Mamá se pone rabiosa, enérgica, abrumada. Yo me alejo detrás de mis vasijas para huir de sus pensamientos. Cuando mamá se enoja me da hambre. Hambre. Mamá se niega a que yo engorde. Con el hambre mi cabeza de tonto se llena de porquerías. Mamá está traspasada por el miedo. Su pie me patea. AAAY, me arrastro en medio de un hambre inextinguible, me arrastro para hacer un hoyito en la tierra y sentir en el dedo el tambor de mi corazón. Mamá y yo estamos siempre unidos en la casa. Nos amamos algunas veces con una impresionante armonía. Yo miro a mamá para que calme mi hambre. Tambor el corazón de mamá que quiere escribir unas páginas inmundas (un pedazo de brazo, el pecho, un diente, mi hombro/ no puedo detenerme ahora, no puedo frenar/ la uña, el hombro sí que tiene consistencia/ la mano, el dedo/ no me duele, hace años que no me duele/ es mentira que duele/ un latido en el párpado/). Sólo lo piensa, no lo escribe. Mamá y yo estamos juntos en toda la extensión de la casa. Existo sólo en un conjunto de papeles. Agarrado de una de mis vasijas quiero decir la palabra hambre, la palabra hambre y no me sale. Ah, me río. Me meto los dedos en la boca para sacar la palabra que cavila entre los pocos dientes que tengo. En algún hoyito dejaré la pierna de mamá cuando consiga la palabra que aún no logro decir. La piel de mamá es salada. A mí yo me gusta lo dulce, engorda. Engorda. Vomito lo dulce, lo salado es rico. Ahora mamá está inclinada, escribiendo. Inclinada, mamá se empieza a fundir con la página. A fundir. Quiero morderla con los pocos dientes que tengo, pero ella no lo sabe. Quiero mordela para que me pegue en mi cabeza de tonto y deje esa página. Cuando pueda decir la palabra hambre esta historia habrá terminado. Dejaré la vasija y me agarraré a la pierna de mamá para contener mi baba para siempre. Me lo dice mi corazón de tambor. Mi corazón salado que conoce el gusto de todas las cosas y los sufrimientos de todas las gentes. Pero mamá es una mezquina. De tan mezquina que no me convida ni un poquito de calor. Ahora hace frío y me pongo azul. Azul. Hace tanto frío que me pongo azul y mamá dice que parezco una estrella. Pero es ella la que tiritita y contrae su boca sardónica. Sardónica. BRRR, BRRR tiritita de frío y yo necesito un pedazo de tierra para enterrarme. Pero ella no me deja porque el azul es bonito dice y dice que le gusta tanto verme tranquilo. Pero yo me alejo hasta mi pieza y me enrosco. Mamá me sigue y trata de enderezarme con su pierna. Su pierna. Tiene un hueso salvaje en su rodilla que me da en la nariz. AAAAY. Sangro leve por la nariz y mamá me limpia con su falda y después me mete un pedazo de género por la nariz para se me quede la sangre en su falda. La sangre es calentita. Calientita. Se me pasa un poquito lo azul. Me enojo y lanzo una risa que dispara a mamá lejos. Lejos. Si me pongo más azul mamá se alegrará y entonces no podré derribar a mis vasijas. La espalda de mamá tiene un peligro. Lo sé. Peligro. Mamá me da la espalda para meterse en esas páginas de mentira. Mamá tiene la espalda torcida por sus páginas. Torcida. Las palabras que escribe la tuercen y la mortifican. Yo quiero ser la única letra de mamá. Estar siempre en el corazón de mamá TUM TUM TUM Tum y conseguir sus mismos latidos. Mamá odia mi corazón y quiere AAAY, destruirlo. Pero mamá me ama alguna parte del tiempo y me mira para saciar en mi su hambre. Me río del hambre de mamá con una risa opulenta. BAAAM, salta la risa de mi boca en la primera oscuridad que encuentro. Mamá corre a taparme la boca con su mano. Con su mano. AAGGGG, me asfixio. Me asfixio y vomito en la mano de mamá. Mamá me esquivó porque me lee los pensamientos. Me lee los pensamientos y los escribe a su manera. Mamá

quiere que nos volvamos felices en las letras que escribe y por eso su espalda se toma tanto trabajo. Cuando yo hable impediré que mamá escriba. Ella no escribe lo que desea. Mamá me busca para salir a la calle y que hiele mi cabeza de TON TON TON To. La calle me asusta. Me gusta la poca tierra que hay en la calle. Si mamá me obliga a salir al afuera le haré una herida con los pocos dientes que tengo. Ahora que parece que nos congelamos será la única estrella de mamá. Mamá sale a la calle para ver las estrellas. Las estrellas. BAAAM, me río por toda la casa esperando a mamá. Con la escasa lengua que tengo lamo mi vasija para soportar el hambre. Cuando mamá regresa aprieta las páginas con sus manos y me da la espalda. Es peligroso. Pero si me pongo azul le daré contento a mamá que quiere que reluzca como una estrella. BRR, BRR tirítamos juntos y BAM, me río. Mamá se quiere tapar las orejas. Las orejas. Yo me trepo hasta su oreja y BAM, me río, pero ella me abraza y de tanto frío no puedo negarme. Negarme. Entre los brazos de mamá se siente calentito. Me siento oscuro, peligroso y calentito. Debajo está mamá, la falda de mamá y más abajo un abismo de sinsabores. Su pesar me da hambre. Hambre. El hambre me provoca la saliva. La saliva corre buscando un poco de comida. Pero mamá ha olvidado la comida y pretende tironearme los pocos pelos que tengo. Me lleno de saliva y de una poca risa que me queda. Risa. Me RRRRRaspo la cara. RRR. Duele. duele quizás la mejilla, la nariz y busco la mano de mamá para que me sobe. Me sobe. Mamá me limpia la mano en su falda y me mira. Cuando mamá me mira con pesadumbre me tapo mi cabeza de TON TON TON TO porque me asusta su cara desfavorida. Desfavorida. Cuando mamá tiene la cara apesadumbrada y desfavorida yo le tomo los dedos y se los tuerzo para que olvide las páginas que nos separan y nos inventan. Ellas en sus páginas quiere matar mi cabeza de TON TON TON TO. Después me voy lejos pensando algunas palabras para mi boca que no habla. Mi pensamiento está cerca de mamá y a distancia de mi lengua que de tanta saliva no habla. No habla. Sé que mamá en sus páginas deshace el poco ser que le queda y por eso ella tiene piernas y palabras. Palabras. Mamá desea que se me caigan los pocos dientes que tengo para que no se me vaya a quedar una palabra metida entre los huesos. Quiere romper mis dientes en sus páginas. Pretende romper mis dientes, de espaldas a mí, para que nos quedemos flotantes y azules como unas desesperadas estrellas. Estrellas. Mamá se siente menos abrumada cuando me ve helado y BRRR se nos mete el frío para adentro y ella sabe que sólo sus piernas y las penurias de su falda nos sanan. La amargura de mamá es displaciente conmigo y anda metida entre su falda y en el medio de sus páginas atacando a la parte más valiosa que tiene y que yo le agradezco para ser su estrella. Mamá necesita tanto una estrella y me desbarata mi cabeza de tonto porque no me pongo azul, azul, como debiera. Pero mi cabeza de tonto va a empezar a congelarse si mamá se refugia entre sus páginas. Páginas. Mamá lo que desea es que el que le escribe se congele y si lo consigue estaremos unidos para siempre y mi baba será nuestro único consuelo. Consuelo. Mamá algunas veces se siente tranquila de arriba. Cuando está tranquila de arriba piensa las peores cosas y yo empiezo a reírme. A reírme. Me gusta tanto que mamá tenga pensamientos pues me deja concentrarme en mis vasijas y rasgar sus amenazantes formas. Formas. Las formas son sorprendentes. Yo soy parecido a una vasija cuando me pongo azul. Cuando mamá se pone azul por el frío me pide que le ponga baba en su pantorrilla. Pero mi baba se adelgaza por el frío y ella se enoja y empieza sus febriles páginas. Yo me arrastro por el suelo y la obligo a mirarme. Me ovillo. Ovillo. PAC PAC PAC mi cabeza de Ton TON TON TON To cae en todas las direcciones. Con los pocos dientes que tengo raspo el piso y algunas veces como un poquito de materia. Mamá me saca la materia de la boca y yo le masco la uña que me mete en la boca. Rica la uña de mamá. Quiero decir: "Rica la uña de mamá" y las palabras no me salen. Cuando mamá me ve con la boca abierta intenta tirarme la lengua para afuera. Quiere arrancarme la lengua para que no hable. Hable. Cuando yo hable mamá temblará porque yo le adivino los pensamientos. Pero mamá me ama y seguimos unidos en la casa entre el frío y la poca baba que tengo. El que le escribe no está a la vista. Mamá ha desarrollado un odio por su ausencia en el centro de su pensamiento. Lo sé porque yo le leo los pensamientos a mamá. El odio de mamá está transferido a la parte más sinuosa de su falda. De su falda. El odio de mamá ondula de aquí para allá a la medida de sus pasos. Cuando me abandona, me río y me aferro a las vasijas que ella mantiene con ira. Si mamá se atreve con mis vasijas yo la sorprendo con una risa nueva que invento en ese mismo momento. Mamá sabe que siempre tengo hambre y preciso de algún alimento. Lo sabe cuando caigo en el resquicio de alguna de las habitaciones. En algunas ocasiones caigo sobre su pierna por la fuerza

del hambre. Cuando caigo, mamá se alarma y sale atolondrada a conseguir un poquito de comida. Un poco de comida que masco con los pocos dientes que tengo. En extrañas oportunidades ella me da unas escasas gotas de leche. La leche de mamá es el contenido que ella esconde con sigilo. Mamá conserva a través de los años un poquito de leche y la controla para que no se le acabe. Es un secreto de mamá. La leche de mamá es calentita. Cristalina y calentita. Pero mamá la cuida para todos los años de su vida y me deja sorber apenas una o dos gotas y quiero pedirle más, más, pero las palabras no me salen. Me quedo con la boca abierta para decirle "más" y se me abre mucho la boca y ahí mamá me pellizca los labios. Labios. Mamá protege tanto el secreto de su leche. Mamá guarda su leche para sentir su parte de arriba calentita. Calientita. Lo sé porque cuando he tocado su parte de arriba está calentita. Calientita y ardorosa. Pero mamás es una mezquina y aleja mi cara de TON TON TON To. Me aparece una risa indeterminada. Me río de tantas maneras que logro poner mi cara en su pecho. En su pecho mamá tiene demasiado furor y por eso me da la espalda y se vuelve hacia sus páginas con tanto obstinación. Obstinación. Mamá sale de pronto a la calle y me trae noticias impresionantes. La gente de la calle es impresionante. A mamá ciertas gentes la reconocen en la calle por la sutil mancha de leche que lleva sobre su pecho. La leche de mamá tiene un secreto que yo debo vigilar. Ese secreto le provoca a mamá un estado malo. Malo. Mamá queda con el estado malo cuando ve cómo el hambre inunda las calles. Esa hambre la prende con una fuerza verdaderamente devastadora y a su cabeza entran las más peligrosas decisiones. Decisiones. Entra a la casa y deja en sus páginas la vergüenza que le provoca la salida. Caemos contra la pared en un movimiento que hiere a mi cabeza de TON TON TON to. Caemos y con la poca visión que poseo observo cómo mamá va a buscar un beneficio en sus páginas para olvidar el hambre de las calles. Ella deja ahí el poco ser que le queda. Pero ya ha caído sin saberlo en quizás cuál punto del hambre de las calles. Ha caído en medio de una helada extraordinariamente poco conocida. Pero mamá y yo esperamos que el que le escribe se ponga azul para el resto de su vida. De su vida. Ahora mismo yo me voy poniendo azul, azul como una estrella y me río con una de mis risas más contagiosas para que mamá me aplauda. Con la poca visión que tengo veo la gotita de leche que le queda a mamá y mi labio se desenfrena por llegar hasta su pecho pero estoy tan helado que caigo. Que caigo. Mamá muy conmovida siente que estamos cerca del cielo.

Siente que vamos a tocar ese cielo que hace tantos años espera. Espera. AAAAY, caigo. Ella anhela que me ponga azul, azul como una estrella y la lleve con el poco ser que le queda hasta el pedacito de cielo que le aliviará el trabajo de su mano y de su angustiada página, le aliviará la ancha de su pecho y el escozor en su falda. Entero azul como una estrella caigo en medio de una helada indescriptible. Caigo buscando a mamá que ya no ve, que me vuelve la espalda, inclinada ante el desafío de su incierta página. Mamá que permanece ajena a la hambruna de la gente de las calles porque ahora mismo yace perdida. Yace perdida y solitaria y única entre las borrascosas palabras que la acercan al escaso cielo en el que apenas pudo habitar.

Ahora mamá escribe. Me vuelve la espalda. Escribe:



Estaríamos habituados a oír el sentido de otro, a recibir, desde fuera, golpes de sentido. Será que el castellano es un dialecto impotente, sin poder para fijar. Nos movemos hábil, lábilmente en el cómo decir, y en ese aspecto desplegamos una lexis contundente. Pero nos falta el qué universitario moderno. Y entonces hacemos como que decimos sin saber exactamente qué es lo que hay que decir; dispuestos siempre a retirar lo dicho o alterarlo según la variación. Operamos, manipulamos el qué desde el cómo; amañamos el sentido, según la oportunidad.



La pregunta no es inocente. Tiene precedencias. Alude, al menos, a un decir corriente y recurrente, aunque no unívoco, que circula con facilidad por las redes académico-profesionales castellanas y extranjeras, a saber: la lengua hispanohablante, en cualquier de sus configuraciones dialectales, no habría mostrado potencia conceptual. Su posibilidad hermenéutica sería más bien reproductiva y de carácter exógeno en relación a otras lenguas que desplegaron saberes y códigos interpretativos en un proceso espontáneo de diferenciación interna de mundos de vida y habla. Debilidad crónica de su solemismo y su ruido dialectal que no reverbera sentidos estables, ¿tal vez?: impotencia de su gramática?; descuido, negligencia empírica de los que bajo tal lexis se amparan, idiotismo de la domesticidad rural, pintoresquismo costumbrista? etc.

El nudo teórico, la aporética en que estos decires se circunscriben, retrotrae a una vieja cuestión de la filosofía, contemporáneamente dominante y obsesionante: la cuestión de la filosofía ante la lingüística, de la universalidad del concepto y la ley frente a la peculiaridad y variabilidad de la lexis; cuestión de la relación entre categorías de pensamiento y categorías de lengua; cuestión del sedentarismo de la identidad y el sentido, y del estado alterado constitutivo del habla, etc.

Dice también relación al acontecimiento babélico de la formación de las lenguas, la fijación de su identidad, la confrontación de

lenguas, el reconocimiento, el diálogo y la comunión, el mestizaje, la colonización, la discriminación: la voluntad de poder en el lenguaje que Antonio de Nebrija promueve en la introducción a su Gramática Castellana (1492), bajo la conjunción gramática y espada, en el contexto de la conquista de América.

Cuando se trata de pensar, de teorizar desde algún campo especializado (sociología, antropología, psicoanálisis, teoría del arte, etc.), o desde la mezcla o la frontera movizada de ellos, única posibilidad, único estilo de pensar en serio que se reconoce actualmente como tal: cuando se trata de pensar teórico-profesionalmente entonces, los hispanohablantes, estaríamos en desmedro. Habitamos lejos aunque bajo, debajo de la universalidad disciplinar teórico-técnica.

SECUELAS DE NOMBRES Y DECIR INESTABLE

Que habitamos bajo una discursividad que no producimos y que tampoco, en sentido estricto, tradujimos (interpretamos), se dejaría ver rápidamente por la impregnación de extranjerismo paramétrico en la escrituralidad y oralidad hispanohablante. Encerrada en el sagrario del paréntesis y repartiendo desde allí dirección de significado a la vagarosa lexis hispana, griego, latín, romances modernos, pueblan esencialmente nuestra producción textual teórico-profesional: esse, logos, adequatio, filosofía, ratio, understanding, knowledge, fondements, etc. También encontra-

mos lo extranjerizo en la presencia de la firma que dona, redondea y, en última instancia fija el sentido en que un ruido hispano ha de entenderse: Descartes, Platón, Marx, Freud, etc. Topamos además con lo extranjerizo en el rebote de tecnicismos, idiotismos disciplinares del estructuralismo, la lingüística, etc. Disciplinas, códigos en cuya genealogía no participa el romance castellano (distráido, hasta hace poco, en teología, cosmología y psicología racional); códigos respecto de los cuales, más que en posición de sujeto, nos situamos como pacientes; disciplinas que nos orientan y organizan.

Sin duda los lectores hispanos agradecemos las traducciones técnicas al español de los libros y códigos que saben, hermenéuticas poderosas. Queremos ilustrarnos, ingresar en la posibilidad moderna del pensar y del mercado simbólico. Y agradecemos muy especialmente, entonces, las traducciones de rigor, esas traducciones que frente a conceptos claves no traducen sino citan otra lengua, la original o más original. Lo agradecemos porque sin tal recurso quedamos bajo la ansiosa impresión de que el mensaje referido lo hemos perdido, al no poder nosotros, desde nuestra lengua, apropiarlo y retenerlo, fijarlo, instituirlo en una interpretación; y que rodamos, por tanto, en una secuela de nombres que no parecen ir a detenerse en ningún qué decir estable.

Sin tales tecnicismos la capacidad hermenéutica del lector hispanohablante se volvería nómada, se diluiría. Y nomadismo y disolución son estilos incompatibles con el mercado moderno o

hipermoderno.

Nuestro recurso a la sanción lingüística extranjera, al estereotipo articulado por lexis que generaron modernidad, tendría que ver con la ordenanza de poner límites, instituirnos, normalizarnos, disponernos en la teleología imperada desde esas lexis. ¿Cuál sería la procedencia de nuestra pasividad y disponibilidad, docilidad y militancia finalmente, si puede decirse, respecto de tal teleología?

Demoremos brevemente cualquier réplica y remarquemos lo siguiente como una condición para efectuar alguna. Genealógicamente habría que admitir respecto del castellano, y de cualquiera, que la identidad de un idioma, los sentidos que lo habitan y por los que merodea, no son su punto de partida original; ni el a priori que lo conduce, sujeta y restituye en cada momento de contacto, influjo, mezcla y trazo. La identidad del idioma, el idioma, es lo que en principio no hay, y que si resulta, emerge como efecto de alteridades repetidas y regularizadas. El fundamento, la procedencia de su identidad es la alteridad. Así, no puede hablarse de la identidad de un idioma cuando está en formación o en período de crecimiento. Los barbarismos masivamente repetidos acaban por modificar la identidad de un dialecto. La koine glossa apareció de este modo; y más adelante la romanike glossa de Bizancio y finalmente el neogriego enteramente barbarizado. Cuanta alteridad ha contribuido a la formación de la identidad de las lenguas romances a partir del latín. Ha sido gracias a la regularización de barbarismos y solecismos que se ha obtenido un

francés bueno, perfectamente regular. La pureza de un idioma, por lo mismo, reside en la costumbre sancionada por el usus dominante en la alteridad. Y resulta impuro todo lo que se aparta exóticamente de ese uso que domina. Y así lo puro, lo idéntico, se define por lo no sorprendente que fluye, no interrumpe y comunica sin generar distancia ni espesor en la actualidad.

Repitamos ahora la cuestión: por qué ajustamos nuestro qué decir con sanciones efectuadas en otros dialectos otrora más débiles e incluso supeditados, en parte, al castellano teológico imperial; por qué sancionamos nuestra lectura de lenguas y dialectos muertos (griego, latín) desde el tratamiento y fijaciones hermenéuticas que universitariamente han ejecutado los dialectos modernos, al respecto.

Lo primero que históricamente puede acotarse, y en un contexto de fuerzas lingüísticas en confrontación, no sólo de ahora, sino desde antes de la conquista de América, es que el romance castellano (Cantabria) fue la última y más sangrienta conquista de Roma en Iberia: *Castellae vires per secula fuere rebelles*. Cuando a comienzos del siglo X el reino cristiano trasladó su corte a León, al sur de la cordillera, los castellanos se sintieron enseguida incómodos por aquella vecindad influyente. Su energía combativa se ejerció entonces contra los moros y contra sus reyes forasteros.

De como el castellano se convirtió en el español peninsular nacional e imperial finalmente, no es posible construir referencias aquí, aunque es sabido que Castilla salió de su casa, castellanizó el centro y el sur de la península, se unificó con los reinos de León, Navarra y Aragón, los cuales adoptaron en común el hablar de Castilla. Se propagó más tarde en la conquista de Andalucía, Murcia y Extremadura, y luego en las inmensas regiones de/ cubiertas y civilizadas por los españoles en América.

La castellanización de Iberia y América, así como el peso castellano en la pre-modernidad Europea, la identificación, en muchos casos de castellano y latín—Schopenhauer, por ejemplo—, no habría significado, sin embargo, que la lengua castellana dominara y sujetara su inestabilidad, confrontaciones y expansiones mediante un qué, un efecto de sentido sancionado desde su ethos o suelo de particularismos. Pareciera más bien que el castellano siempre fue dependiente del sentido o qué decir levantado en otros dialectos o lenguas: del románico, del árabe, del hebreo. Y que ahí donde el árabe encontró fuertes resistencias, como en Asturias, Cataluña y Aragón, ahí entonces ya había entrado el griego. El castellano estaría genealógicamente habituado a recibir, absorber el sentido de otra parte. Este hábito lo habría traspasado a los dialectos y lenguas que el mismo castellano, en sus momentos de alza y fuerza imperial, sometió y comandó en la península y América. Pero incluso en su momento de alza el castellano no habría sido propietario del sentido y el poder hermenéutico de sus conquistas. El sentido que en ellas conducía y capitalizaba territorios y hablas, decía relación al imperio latino (vulgata) y al dios hebreo, finalmente. Esta supeditación primeriza y militante del castellano a la canónica eclesiástica lo habría perfilado como lexis engegueda, primero, y debilitada más tarde, frente al teleologismo ilustrado del humanismo modernizante.

(En aquellos entonces, cuando se comparaban y repartían características para lenguas tentando adelantar cual de ellas podría sustituir al latín, se ligaba esencialmente al castellano con la oración. Carlos V solía decir que para hablar con su caballo siempre usaba el alemán; con su mujer, el italiano; con un hombre, el francés; y para hablar con Dios, el castellano. Según Gisbert, el mismo emperador decía que daba órdenes en latín, civilmente hablaba en francés, y peroraba con los dioses en castellano. Se decía

también que en el paraíso la serpiente silbó en inglés; Eva zalameó en italiano; Adán replicó varonilmente en francés, y Dios los expulsó en castellano, por ser esta la lengua teológica).

DESFIGURACIÓN Y CORRIMIENTO DEL SENTIDO

Estaríamos genealógicamente inclinados, habituados a oír el sentido de otro, a recibir, desde fuera, golpes de sentido. Será que el castellano es un dialecto impotente, sin poder para fijar, dominar desde sí, antes que desde otro, su propia lexis, reunirlos bajo la erección de un sentido propio. Será que su lexis no genera un sentido y se derrama ineficazmente en vez de sujetarse y proyectarse teleológicamente así como lo hacen las lenguas que pueden, lenguas que se traducen a sí mismas en un qué, y que se remontarían más allá del dialecto y la localidad, más allá de la lengua incluso, hacia lo universal, como recientemente lo propusiera el alemán en la filosofía de Fichte.(1)

Asumámoslo así: el castellano en todas sus concreciones (descendramientos, desvíos, digresiones dialectales), obediendo a la universalidad teológica, no generó universalidad teleológica; y así como antaño se coigó heterónomamente del románico escolástico, ahora anda a la siga del románico moderno.

Nos movemos hábil, lábilmente en el cómo decir, y en ese aspecto desplegamos una lexis contundente. Pero nos falta el qué universitario moderno. Y entonces hacemos como que decimos sin saber exactamente qué es lo que hay que decir; dispuestos siempre a retirar lo dicho o alterarlo según la variación, la severidad del interlocutor: tratando de acertar; y no únicamente por dar en el gusto y cumplir con el tributo de pertenencia a la actualidad moderna; también para tramitarnos rápidamente en ese protocolo, esa actualidad, y zafarnos del tábano profesional que nos sustrae del placer de mirar gallinas o de la siesta entre ronquidos de palomas.

Operamos, manipulamos el qué desde el cómo; amañamos el sentido, según la oportunidad.

Sin embargo, en un contexto planetario de eficacia comunicacional; de precisión y sofisticación en la operatividad del catálogo; en ese contexto eficiente del proceso tecnológico, nos vemos imperados a declinar, si no a borrar cualquier indisposición instrumental; imperados a atenernos, ajustarnos, articularnos en el proceso telemático de la oikonomía actual. No sólo en sus redes inalámbricas (pantalla, audio); también en sus redes curriculares. Nos vemos imperados a disponernos lingüísticamente en el proceso de la mediación tecnológica y la carta del nomenclador eléctrico; impulsados a abandonar experiencias pre-teleológicas.

La variedad hispanohablante de dialectos se recoge bajo la caverna europea. Pero medraría en ella sin propiedad de concepto: cuestión que ha venido declarándose por estas mismas gentes desde hace mucho. La falta de modernidad, de producción teórica-técnica; el estatus morosamente teológico de las lexis hispanohablantes, las vendría situando fuera de la activa comunidad planetaria, a la que sí pertenecerían, los dialectos con propiedad intelectual, con registros y firmas universalizadas. La participación en la comunidad y en la historia occidental, estaría marcada para los hispanohablantes, según dicen a veces ellos mismos, por la impropiedad e improductividad de sentido instrumental, y por la imperiosidad de tenerlo. Aquí cabe instalar, por ejemplo, la consigna de Lara (1832): ¡loremos y traduzcamos, consigna que Sarmiento repitiera en Santiago de Chile un siglo antes que Ortega en Madrid, afirmando que nuestro idioma dejó de ser un maestro—de teología católica— para tomar la función de aprendiz, después de verse obligado a sufrir la influencia de otros idiomas que lo instruían y

aleccionaban. Sarmiento no dejó de señalar causas que determinaron el atraso de la península, privada por la inquisición y el despotismo de participar de las ideas que con el renacimiento habían empezado a prosperar en las lenguas europeas".(2)

En esa misma perspectiva, E. Triás: "La literatura española cojea irremediablemente por carecer de los marcos teóricos de reflexión que sólo la filosofía puede dar. Salvo excepciones geniales—descubiertas por los europeos—se diluye en lo imaginario y se pierde en el costumbrismo descriptivo /.../ Creo que la literatura debería orientarse hacia la filosofía, y no a la inversa. Esto es especialmente relevante en el campo de poesía. Algunos grandes poetas lo intuyeron: Cernuda, Jorge Guillen, Carlos Riva, Salvador Espriu. La filosofía y la música son las trágicas asignaturas pendientes de la cultura hispana y latinoamericana. Los caminos abiertos por Falla, Unamuno, Ortega y Zubiri, deben ser llevados a perfecta culminación, si se quiere que nuestra cultura hispana sea algo más que puro pintoresquismo costumbrista más o menos mágico".(3) En similar dirección puede visualizarse la filosofía profesional hispanohablante: el gesto académico técnico obligado de someterse a sí mismo y a su paciente a un tardío deslenguamiento de lengua materna, sin retorno a una conversación con los nombres nativos, clausura la posibilidad de traducción interpretativa y convierte a la filosofía profesional hispana en un saber morir (de lengua materna) en baladas extrañas.

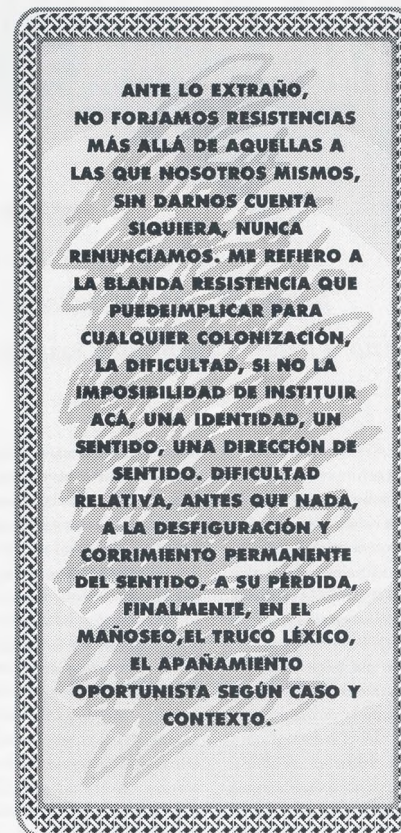
Remarquemos el hilo que venimos diseñando. Tenemos lexis pero no idioma. Esta, creo, es la tesis escuetamente enunciada, y retenida, por P. Oyarzún(4): nos inauguramos cada vez ex nihilo, como si produjésemos por primera vez la palabra que decimos. Al hablar realizaríamos apuestas de sentido, bocetos de una lengua en la que pudiésemos hallarnos y en la cual nunca nos halláramos, pues acabamos siempre diciendo otra cosa, desplazando, desfigurando el sentido como si las palabras en nuestra lexis no pudieran univocarse en una significación, como si cada vez fueran otras palabras. Un presentimiento similar a este, tal vez, fue el que movió a los modernistas Darío, Alberdi, Sarmiento, hacia la imperiosa fijación de un sentido, a su necesaria importación y la militante apertura de la lengua hispanoamericana a la conceptualidad y tecnicidad europea. La sedentarización de América, como la babel donde todos se comprenden (Darío), exigía la importación de algo que acá faltaba: Ilustración, universidad moderna, teología.

Inversamente a lo operado por Descartes en el francés: esquivar, silenciar el románico (la lengua del saber), refugiándose en el francés (dialecto materno exento de prejuicios), para brincar tesitualmente desde allí, hacia la mathesis universal (geometría analítica) en código árabe (álgebra); inversamente, entonces, la

operación hispana modernizante, al igual que otrora frente al latín, bajará la voz de la lengua madre para facilitar el ingreso del sentido.

"Somos territorio de violencias" (Piero); territorios alterados, débiles de identidad, receptivos. Recepción, en nuestro caso, no implica xenofobia. Ante lo extraño no oponemos resistencia. Los millones de nativos muertos en la Conquista no indican necesariamente que la recepción de lo extraño por aquellos, en aquel entonces, estuviese dominada por una voluntad de expulsión de lo adviniente. Lo mismo puede aseverarse respecto de nuestro nacional-parangonal autoritarismo modernizante: no tuvo resistencia y fabricó una para administrar crímenes y poner a prueba tecnologías de reconversión de la subjetividad pública.

Ante lo extraño, no forjamos resistencias, al menos no así como los vizcaínos frente al latín. No forjamos resistencias más allá de aquellas a las que nosotros mismos, sin darnos cuenta siquiera, nunca renunciamos. Me refiero a la blanda resistencia que puede implicar para cualquier colonización, la dificultad, si no la imposibilidad de instituir acá, una identidad, un sentido, una dirección de sentido, dificultad relativa, antes que nada, a la desfiguración y corrimiento permanente del sentido, a su pérdida, finalmente, en el mañoseo, el truco léxico, el apañamiento oportunista según caso y contexto. Dificultad que cualquier lengua encontraría, por lo demás, para introducir sentido en otra, la cual se encontrara en constante disolución, en estado de identidad pantanoso, movedizo en cuanto a su qué.



Leído en SURPROFESIONALES, coloquio Ciudad y Violencia; Félix Guattari, Martín Hopenhayn, Javier Martínez, Vicente Espinoza; mayo de 1991.

(1) Cualquiera que tome parte en esta filosofía originaria, de la originariedad de la vida, de la libertad creativa, es alemán, aún si en apariencia pertenece a otro pueblo—otra lengua—; así como, a la inversa, un alemán de hecho es extranjero si no es filósofo de esta filosofía. Todo lo que cree en la espiritualidad y en la libertad de esta espiritualidad, donde quiera que haya nacido y cualquiera que sea la lengua que hable, es con nosotros y para nosotros—de nuestra lengua, raza, familia"—(T. Fichte, *Discursos a la Nación Alemana*).

(2) Cf. Enrique Espinoza, *Babel y el Castellano*, ed. regreso, 1974.

(3) E. Triás, *Filosofía en España e hispanoamérica*, entrevista, revista Kappa N° 30, Stgo. de Chile, 1989.

(4) Cf. P. Oyarzún, "Heidegger, tono y traducción", en *Seminarios de filosofía* N° 2, U. Católica, 1989; "La polémica de lo moderno y lo posmoderno", *Revista Universitaria* N° XXIII, 1987. "En torno a la posibilidad de una arquitectura propia", *Seminario Latinoamericano de arquitectura*, U. Católica, 1988.

CULTURA AUTORITARISMO Y REDEMOCRATIZACIÓN

Este texto recoge la experiencia de debates y reflexiones contenida en los seminarios "Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino" (1984), "Represión, exilio y democracia: la cultura

uruguaya" (1986), "Brasil: O trânsito da memória" (1988) y "Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile" (1991), realizados en la Universidad de Maryland.



En el origen estaba la memoria, una memoria no exenta de furia. La acompañaba una creciente indignación ante la voluntad del olvido y ante la postergación de todo tema que careciera de urgencia. En el origen estaban las siluetas de los desaparecidos de la Argentina y su renovada eliminación bajo los afiches de la campaña electoral: estaban las cuentas pendientes que soslayaban aristas para negociar las nuevas cuotas de un poder que jamás dejó de ser efímero.

Al comenzar la transición, la obsesión por la memoria y la invitación a reflexionar sobre la cultura que debía albergarla obtuvieron una misma respuesta: se imponía la reconstrucción inmediata de la nación; el presente exigía que el tema «cultura» fuera diferido. Era una buena excusa para olvidar sin ofenderla: ¿acaso nuestros actos no están dirigidos por la invocación al futuro? La memoria, sin embargo, suele ser obstinada cuando se arraiga en la imposibilidad ética del olvido; cuando el olvido y el silencio portan la marca de la transgresión y la complicidad; cuando la imposición de la memoria es, precisamente, el signo de compromiso con el futuro democrático de una nación y de un continente en cuyo nombre la soslayamos.

«Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino», fue el título del seminario que en diciembre de 1984 reunió en la Universidad de Maryland a un núcleo de intelectuales argentinos de un amplio abanico ideológico para analizar temas que sólo discutían dentro del país con quienes compartían ideas análogas [hubo una segunda parte en Buenos Aires en agosto de 1986]. Ni centro ni periferia frente a los hechos que serían analizados, el recinto universitario cumplió con una de las funciones que le corresponden por la distribución misma de las instituciones y por la cual la universidad ocupa un lugar de privilegio responsable en la conformación del pensamiento. Como la Universidad de Valparaíso lo hace con este seminario, ofrecimos conjuntamente un espacio para ejercer la libertad de expresión con información, con creatividad, con el deseo de superar el abatimiento del tedio, el

temor a la reiteración, al fracaso y al triunfalismo. «Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya», en marzo de 1986; «Brasil: O trânsito da memória», en abril de 1988, y «Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile», en diciembre de 1991, ofrecieron el marco necesario para que intelectuales de diversas disciplinas nos enfrentáramos a interrogantes cuyos destinatarios han estado siempre en sus propios países.

Tal como lo anticipáramos, ni las cicatrices, ni las coldas, ni las fosas, podían ser encaradas en frío. En cada seminario hubo presentaciones que aportaron los respectivos contextos de la represión, y análisis que gravitaron mediante datos y cifras imparciales hacia una máxima objetividad histórica. También se dieron testimonios (el «yo testigo» emparentado con el «yo acuso») de exilio e insilio, de marginación y silencio, de complicidad y censura, de tortura, cárcel y muerte. Los textos, las intervenciones del público, el gesto inesperado de la confesión, la reflexión íntima, las lecturas de poemas, las muestras de grabados y la música fueron tejiendo esa malla interpretativa propia del arte que reconoce que lo distante y desapasionado, que los juicios de valor y programación hacia el futuro le confieren un poder que para estos casos quizá exceda al rigor del discurso científico.

LA REDEMOCRATIZACIÓN DE LA CULTURA: ARGENTINA, URUGUAY, BRASIL, CHILE.

El análisis de la represión de la cultura y su reconstrucción en cada país del Cono Sur no fue un proyecto premeditado en su totalidad. Surgió como un corolario ineludible del encuentro argentino al haber sido compartido con colegas del Uruguay, Brasil, Chile y, más recientemente, del Paraguay. Las preguntas que vertebraron cada uno de estos encuentros fue variando según la especificidad propia de cada país, de las doctrinas y procedimientos que subyacían a la represión y su impacto sobre la cultura, así como de los diversos proyectos de redemocratización. No es casual que la palabra «cultura», distante en el título de los dos encuentros

iniciales, pasara a ocupar el primer lugar en la reunión sobre Chile: tampoco que para el caso brasileño, con su aparentemente inacabable transición, habláramos del tránsito de la memoria. Para cada país se registraron las condiciones imperantes antes de los golpes militares así como zonas compartidas: desde la «Doctrina de seguridad nacional» hasta la complicidad de civiles con «las fuerzas del (des)orden» en la represión de disidentes; desde los enfrentamientos armados y las causas inmediatas de cada golpe hasta el refinamiento del torturador; desde los mecanismos de censura hasta la producción de una nueva retórica capaz de sustraerle su eficacia. Se vio, asimismo, cómo el endeudamiento emparejó provisoriamente la pobreza real de estos países, y cómo a partir de los años ochenta también los emparejó el resurgimiento democrático mediante un discurso que ha subrayado las libertades políticas por encima de otras reivindicaciones.

En cada encuentro los trabajos escritos permitieron conocer la posición inicial de los participantes. En los realizados al poco tiempo de finalizar la dictadura, y en una correlación aparente directa con el grado de violencia vivido en Argentina, se produjeron discusiones cuya gravedad resultó sintomática de los intercambios producidos en el país durante el gobierno del Presidente Alfonsín. En otros pudo resultar más llamativo el desplazamiento de algunos participantes hacia alianzas fortuitas, el recorte sobre pliegues ideológicos, generacionales o de residencia, el distanciamiento ante un drama que se percibiría ya superado o ajeno, así como la táctica de la marginación, de la exclusión, de la impugnación de conductas y declaraciones contrachechas. En diferentes grados se detectaban gestos autoritarios y rasgos de intolerancia. Para el caso argentino, por ejemplo, subyacía el tema del exilio frente a la permanencia dentro de fronteras. Si bien el lugar de residencia no fue motivo de pureza, sí entraron en juego las prácticas ejercidas durante este período: qué se dijo y qué dejó de ser dicho; qué uso y a qué manipulaciones estuvo sujeta la actuación de cada uno. En este contexto quisiera señalar que, al igual que los exiliados más recientes, quienes por diversas razones

estamos radicados fuera de Latinoamérica —hablo desde mi propia residencia en los EE.UU.— también poseemos la rúbrica de pertenencia a la tierra originaria y compartimos la responsabilidad por lo que en ella se desarrolló.

Al replegarse sobre la dinámica de acusación-defensa, el debate ideológico posiblemente se instauró en un mecanismo homólogo al cese de hostilidades; fue un cauteloso primer acceso al auténtico juego político. Se notaba (se sigue notando) el perdido hábito del disenso, la necesidad de imponerle el silencio a la oposición y aún al que desliza un mero desacuerdo. Las palabras de Juan Martíni resultaron paradigmáticas: «El país que ha emergido del autoritarismo es un país disperso, resentido, débil, transfigurado».

En el Uruguay, al igual que en toda la región, la producción cultural sufrió un retroceso general a raíz de los ataques a la educación en todos sus niveles y de los otros factores que hacían a la imposición de un régimen autoritario. Es fundamental recordar, además, que si ya antes contaba con una población limitada para las demandas de su territorio, el Uruguay se transformó en un país de emigración; al instaurarse las condiciones propicias para fomentar el exilio, perdió a muchos de sus intelectuales y a un personal técnico altamente calificado. A pesar de todo ello y de haberse restringido o cercenado su acceso al público, la cultura en tanto bloque no pasó a un estado de remisión. Vistos en la dispersión de los exilios, y sin que muchas de sus obras —o sus nombres— circularan dentro del país, los exiliados tampoco se transformaron en los únicos portadores de la cultura uruguaya. La política oficial produjo, en efecto, un vacío que nadie podría llenar con voces contestatarias propiamente nacionales. Bajo condiciones visibles de aplanamiento surgiría una literatura y una música alternativa, el fenómeno mayor de las ferias y del carnaval, así como en Brasil la poesía a mimeógrafo y las canciones y la literatura infantil reflejaron lo impronunciable en otros foros.

En el contexto uruguayo no se produjo la feroz y tajante polémica entre exiliados y no-exiliados que caracterizara a los

argentinos. Sin embargo, las distancias y los exilios fueron motivos de tensas fricciones. La residencia en el extranjero —como lo mostrara Hugo Achugar— no era sólo lejanía del país natal, sino adquisición de nuevas patrias. El exiliado no sólo había sufrido carencias; también era producto del enriquecimiento logrado por nuevas y más amplias historias, por la apertura a una nueva visión

que matizaba el verse nacional con el saberse des-centrado de la villa originaria. Bien manejados, estos cambios —que se han podido registrar con todos los exilios americanos que nos han ocupado— llegarían a constituir un aporte significativo del retorno. Tal contribución exigía, por otra parte, la disponibilidad del receptor. Sin prejuicio alguno contra los que permanecieron en el país y para obtener su re-integración a la cultura nacional, era necesario reconocer y aceptar que quienes optaron por el retorno portaban la marca de la diferencia —como lo señalaba abiertamente su propia producción literaria y artística— frente a los que habían permanecido en el país durante esos mismos años. Las líneas que habían sido tendidas para evitar una escisión, facilitaron este proceso.

Como resultado de un desarrollo diferente en los propios mecanismos gubernamentales, este tema no llegó a ocupar un espacio central en el debate brasileño. Más bien cundió el desaliento ante lo que resultó ser la transición, ante el retorno de los mismos problemas que habían sido combatidos por la izquierda esperanzada de comienzos de los años sesenta y que debían ser enfrentados nuevamente bajo el rigor de un empobrecimiento económico y social cada vez mayor. Como en casi todo el continen-

te, en los años ochenta ya nadie hablaba de revolución. Todo se cifraba en el discurso democrático, excepto que la democracia no podía ser sólo libertad de expresión y el fin de ciertas restricciones. A propósito de lo cual me permito agregar que, a pesar de todas las políticas que aún quedan por desarrollar, Brasil aprendió (y enseñó) en el año '92 que si por un lado era intolerable una democracia que sólo servía para decorar una corrupción sancionada, también lo sería cualquier otra vía que no fuera la institucional.

Si bien las discusiones sobre Brasil también apuntaron a problemas idiosincráticos de su pluralidad étnica y cultural, y al hecho de que la fecha temprana de su ingreso al autoritarismo impidió que allí se produjeran los debates culturales que se multiplicaron por toda América y Europa en los años sesenta, el reconocimiento de los mecanismos de represión y la formulación de culturas alternativas, sugería líneas de comparación con el resto de los países del Cono Sur. Resultaba paradigmática la necesidad de restituir la capacidad dialógica luego de la imposición de un único portavoz como expresión simbólica y real del poder autoritario. Con las excepciones de rigor, éste es un elemento a ser considerado cuando observamos la ausencia de una literatura oficial capaz de reproducir el silencio impuesto por esa voz. Silencio, dicho sea de paso, que se pretendía obviar mediante una televisión que por lo general no ha dejado de transmitir una programación trivial, mediante un lujoso muestrario de productos importados para preten-

der que había retornado el sabor de una dulzura laiga y justificadamente olvidada. Hábiles campañas de publicidad proponían que el autoritarismo era la norma; ya se poseía el control de la educación y de la legislación; sólo restaba controlar el futuro.

Fuera de fronteras se conocían otras versiones de paces y riquezas malogradas. A través de la práctica literaria se intentó traducir aquello que no es un mero tropo literario: el exilio. El exilio, ya lo sabemos, no podía agregar ni quitar al don de la escritura más allá del dramático enriquecimiento vivencial que suponen los traslados y las fracturas de la historia. Juan Carlos Onetti sintetizó en una carta la ponencia que jamás escribió para nuestro encuentro sobre el Uruguay: «Lo que natura no da, el exilio no presta. / Lo que natura da, el exilio no quita. Esta es mi experiencia, nacida de la ineludible observación de la trayectoria de escritores exiliados.» Por otra parte, y al margen del dato individual, también hemos aprendido que esas mudanzas sí alteraron obras y vidas y el rumbo de navegación de la generación nacida y criada en el exilio. En torno a este tema conviene recordar, por ejemplo, que la fractura del campo intelectual que se produjo en Argentina —y que al poco tiempo fue archivada— no tuvo matices similares en los otros encuentros. Tampoco lo tuvo la estridencia de los enfrentamientos entre que, hasta pocos meses antes habían tenido como enemigo común a las juntas militares y a sus promotores.

Una vez iniciada la re-democratización escalonada de la región, el sufrimiento compartido no ha impedido que —fieles a las lecciones de un nacionalismo decimonónico— muchos intelectuales subrayaran la singularidad de sus respectivos países. Ser un país de excepción, diferente aún en los alcances de la represión o de sus modelos económicos, intumaba cierta superioridad frente a países vecinos. Lo sorprendente es que la renovada adopción de mitos y lemas se reproducía en intelectuales que, tanto en múltiples exilios como dentro de sus países, conocieron otro nivel de solidaridad regional y continental. El autoritarismo estaba demasiado próximo para que tal conducta pudiera justificarse con la distracción o el olvido; estuvo demasiado cerca, quizá, para que no lograra adentrarse al fuero interno. Evidentemente resulta difícil renunciar al blanqueado crisol de superioridad, máxime cuando éste —al margen de sus costos— se ve reforzado por el élan competitivo que rige las leyes del mercado y se siente respaldado por efímeras alianzas internacionales como las que ha perseguido el actual gobierno argentino o por 'envidiables' tasas de crecimiento como las que registra la economía chilena. En el caso del Uruguay, la protección de un estado paternalista, proveedor de una seguridad formal y de asistencias tangibles, seguía constituyendo un modelo atractivo para restituir la paz de la medianía, aun corriendo el riesgo de esa «mediocracia» actualizada contra la que alertara José Enrique Rodó hace casi cien años. Frente a la inestabilidad y a los terrores que aquejaron a otros países de la región, el haber poseído un estado liberal constituido en una estricta legalidad y

transformado en credo nacional, se vislumbraba claramente como un recuerdo venerable que merecía ser rescatado. Entre intelectuales con prácticas políticas disímiles, se recuperaban las desgastadas expresiones sobre un Uruguay idílico, sobre ese distorsionador «país modelo» anhelado por la marca batllista. Reconstruir un país sobre los escombros de los mitos —por ejemplo, el ser europeos y no latinoamericanos en Argentina, el poseer una democracia racial en Brasil— ha contribuido a la inestabilidad y a distorsiones institucionales que no tienen por qué ser endémicas.

Quizá los diferentes modos en que se les fue ganando terreno a las dictaduras de la región constituyan una de las marcas diferenciales en los procesos de redemocratización. Una democracia basada en el miedo y que, por lo tanto, se capitalizaba desde el miedo, remitía sus primeros debates a una zona de acuerdos por más que estos pudieran llegar a ser de corta duración: la destrucción perpetrada por las juntas y por regímenes cívico-militares; la condena a los culpables uniformados y a sus cómplices más obvios (tema particularmente conflictivo); el empobrecimiento y la corrupción. Si en Argentina se juzgó y condenó a los comandantes de las juntas; si allí, como en Chile y en Brasil se documentó la represión y en Uruguay hubo un plebiscito sobre la impunidad, a la larga el énfasis ha estado puesto en soluciones pragmáticas sobre la cotidianidad de la reconstrucción y la rápida disposición judicial y ética del pasado inmediato. La necesidad del 'apaciguamiento de los militares' ha predominado por encima de cualquier propuesta de cambio estructural que pudiera hacer tambalear la transición a una democracia que se definía insistentemente por su fragilidad. La manifiesta necesidad de protegerla frente a los que la han violentado ha sido otra manifestación del miedo internalizado: una expresión de la autocensura y no sólo la medida objetiva de hechos políticos. En estos trámites y negociaciones se han sopesado la ética y la supervivencia; la justicia con la política.

IMAGINARIO DEMOCRÁTICO Y PRÁCTICA DE LAS DIFERENCIAS

En las primeras instancias de un período de recuperación resultan incómodos los cuestionamientos a fondo que dejan la derrota al desnudo y le quitan el fragante calor de la nostalgia a una revolución ya ida y a la recuperación de una utopía posible. El mito familiar reconforta, ofrece un primer respiro ante la súbita obligación de recomponer, y hasta de redefinir sobre nuevos parámetros, una nación salida de los acuerdos, de las concertaciones y de selectos sueños decimonónicos. Si en todo proceso de redemocratización es comprensible el énfasis en soluciones económicas para responder rápidamente al creciente empobrecimiento y marginalidad de la población acelerados durante los gobiernos dictatoriales —aún si para ello se vuelve a apelar a mitos que a la larga resultan nocivos o a doctrinas neoliberales que acentúan aún más profundamente la fractura de toda cohesión social— resulta sumamente peligrosa tanto la indiferencia como una falsa atención

protocolar a todo aquello que cabe bajo el término «cultura». Es peligrosa porque precisamente aquello que en su más amplia y generosa acepción llamamos «cultura», es el entramado que sostiene a una sociedad y que le otorga un sentido de comunidad por encima de la pertenencia a un mismo territorio nacional y a una historia que por repetida se cree verídica. Es por ello que entre tantos otros enfoques posibles y necesarios, nuestro proyecto se centró en el impacto que la represión tuvo sobre diversas expresiones de la cultura y en el papel que éstas pueden desempeñar particularmente durante períodos de transición para institucionalizar a la democracia. Es por ello, además, que siempre hemos insistido en un análisis público de lo acaecido durante las respectivas dictaduras.

En el contexto más dramático de los juicios a los miembros de las juntas militares se esgrimía el argumento —algunos lo siguen haciendo hasta la fecha— de que la recién nacida democracia debía ser protegida (hasta el silencio, si ello fuera necesario) de cualquier exacerbación de las delicadas relaciones con los que acechan desde sus cuarteles de invierno o desde sítiales más endilgados. Ante esta postura cabía responder —y algunos así lo hicieron— que ese silencio deformaría su crecimiento, que el ejercicio de la justicia y la práctica del diseño, el arte de la transacción y de la tolerancia, son parte del ser democrático. En lo que atañe a la cultura, sabemos que su libertad incómoda y desafía el empaque del autoritarismo. La cultura molesta; es molesta. Se escabulle por las fracturas, reconoce y crea fisuras. Es amenazante para quien respira el orden y la paz de los cementerios. La cultura es ruidosa; por eso se la ataja con la mordaza, la censura, el exilio y la muerte. O se la ataca con voces más sumisas que apenas resplandecen en su entrega al poder. La cultura es resistencia contra el olvido y la desaparición; es suma de expresiones que excede el todo de un pueblo y lo identifica entre las naciones, es acumulación de logros con miras al futuro. Si, en efecto, es tan amplio su alcance, cómo no iba a ser combatida por unos y desdenada por quienes sólo aspiran a su propia tranquilidad, por esa clase media que durante el período de Medeiros, como recordó tajantemente Nérida Piñón, cambió la conciencia por electrodomésticos o, me permito agregar, por esa franja argentina que la entregó a cambio del consumo elevado a fetiche nacional y la tranquilidad del «por algo será».

Resulta innecesario apelar a ese memorable revólver desfundado ante la mención de la cultura. No lo es tanto pensar en la cultura del miedo que cundió en cada uno de nuestros países y que llevó a muchos intelectuales y artistas al silencio o al exilio, a manejar el discurso de la ambigüedad, a idear un nuevo sistema de alegorizaciones, a imaginar la fantasía como zona de resistencia, a historizar el presente remontándolo a instancias del siglo XIX, y a transmitir el discurso de la resistencia a través del arte popular.

Después de memorables análisis y polémicas sobre las letras y las artes producidas dentro y fuera del Cono Sur durante los

PRECISAMENTE CUANDO LAS DICTADURAS SE PROPUSIERON IMPONER UNA CULTURA MONOLÍTICA QUE OBEDECIERA AL NUEVO ORDEN ECONÓMICO Y SOCIAL, SURGIÓ UNA MAYOR CONCIENCIA DE LAS FRAGMENTACIONES Y DE LAS FISURAS QUE LA HISTORIA OFICIAL CREYÓ SUPERAR EN MOMENTOS FUNDACIONALES

QUIZÁ ALGUNAS DE LAS ESTRATEGIAS DE LA ANTIGUA OPOSICIÓN A LA DICTADURA MEREZCAN SER RECUPERADAS. ME REFIERO, ENTRE OTROS ASPECTOS, A LA CREACIÓN Y MANTENIMIENTO DE ESPACIOS ALTERNATIVOS TANTO EN LA CULTURA COMO EN EL ORDEN DE LOS PARTIDOS, A LA INFORMALIDAD VIVENCIAL QUE CARACTERIZÓ A LOS JÓVENES CRIADOS BAJO LA REPRESIÓN.

diferentes estadios de cada una de las dictaduras, podemos sacar una conclusión que puede parecer paradójica y que resulta sumamente aleccionadora. Precisamente cuando las dictaduras se propusieron imponer una cultura monolítica que obedeciera al nuevo orden económico y social, una cultura desprovista de esas vastas repercusiones que mencionara hace unos instantes, surgió una mayor conciencia de las fragmentaciones y de las fisuras que la historia oficial creyó superar en momentos fundacionales. Una de las respuestas más contundentes a la cultura de la vitrina, a la imagen de escaparate tan fomentada en el exterior o del bestseller internacional que, dicho sea de paso, desplazaba de su lugar (y al igual que el 'fast food', del gusto) a la producción local, ha sido la reivindicación de los derechos largamente postergados que atañen a la mujer, al indígena que ha sobrevivido 500 años de explotación, al paupérrimo habitante de las poblaciones marginales. Mientras por los microcentros financieros se pulía una superficie bruñida para inversores, en otras calles se respiraba la pobreza y la exclusión.

Con la mirada centrada en el siglo pasado para poder hablar de lo que transcurría en nuestros días, comenzamos a recuperar no sólo la retórica a caballo que forjó naciones, sino también los inicios más humildes de la inmigración y, tardíamente, de las incansables migraciones internas. La ruptura o, mejor dicho, la expansión de fronteras del imaginario ha sido una de las marcas de estos años de represión. El repliegue hacia la historia nacional también ha involucrado la recuperación de los orígenes inmigratorios. Para quien está consciente de la novedad de su historia en tierras del 'nuevo mundo', fue la inmigración — planificada oficialmente o restuelta a quemarropa en décadas más recientes— la que le ha otorgado una nueva lengua, un territorio y una nación con la que se ha comprometido hasta la entrega de su vida y de sus hijos.

El desmoronamiento de las dictaduras —algunas en cámara lenta y con siluetas que no acaban de desaparecer tras el horizonte— produjo un regocijo que sólo se vio mitigado por el legado de lo irrecuperable. Al finalizar la fiesta (no olvidemos cómo en los sesenta en algunas latitudes se habló de una «izquierda festiva») hemos reconocido que había resultado más fácil diseñar la oposición a la dictadura que formular los pasos a seguir en las instancias más complejas de la democratización. Quizá algunas de las estrategias de la antigua oposición merezcan ser recuperadas. Me refiero, entre otros aspectos, a la creación y mantenimiento de espacios alternativos tanto en la cultura como en el orden de los partidos que responden por consigna, a la informalidad vivencial que caracterizó a los jóvenes criados bajo la represión y que estaban conscientes de las historias que los alimentaban.

La innovación y la experimentación, la ilusión y la pasión por esas causas que lanzaron tantas búsquedas culturales y políticas, no están necesariamente reñidas con la responsabilidad ni con la práctica incesante del saber. Ofrecen un buen término medio entre la nostalgia y el cinismo. Inducen, además, a descentralizar el pensamiento, a pluralizar las voces para distanciarse del yo autoritario tan internalizado; a demostrarse inconformes con versiones únicas de la historia y, a la vez, a recuperar la memoria histórica.

En el Cono Sur la década del noventa reviste características de una genuina era fundacional. Cuando se vislumbra la consolidación de las democracias, cuando se percibe en sectores mayoritarios de la población el deseo de vivir en democracia, es que se ha alcanzado el momento impostergable para formular e implementar políticas culturales tendientes a asegurar su perduración. Junto a ello, es evidente, el interrogar los factores que condujeron a la

represión para que ésta no se repita. Si bien es imprescindible la preservación y continuidad de las formas democráticas, es de mayor importancia lo obtenido más allá de la formalidad, particularmente en el establecimiento real de un estado de derecho, en el funcionamiento del Estado sobre la base de una cultura de los derechos humanos que los haga parte integral de la cotidianidad y no sólo recordatorio de su violación, en la incorporación de todos los sectores sociales a una economía de crecimiento real.

Nadie ignora que la democracia es sólo un *medio* para instrumentar la solución de conflictos sociales; es el *sitio* desde el cual se inicia la transacción. Sin una cultura política sus alcances se verán reducidos a la práctica de normas más que a la implementación de las medidas que aseguren su continua estabilidad mediante una máxima participación de los diversos sectores de la sociedad.

Parte de este proceso exige que se aprenda a entablar el diálogo de las diferencias; aceptar el hábito y las reglas del diseño; matizar los tonos; reducir la estridencia; buscar zonas de confluencia más que de fricción; crear estrategias de enfrentamiento productivo y de distensión; aprender a articular el discurso de la discrepancia; resemantizar un lenguaje vulnerado por la abyección dictatorial; pluralizar el diálogo normal de una sociedad civil. Hablar de, en y sobre lo «plural» —como lo hemos hecho durante estos años de re-encuentros— es empezar a reparar las escisiones y las fracturas exacerbadas durante las dictaduras; es pasar de la oposición a la transacción; de un poder monolítico a las voces múltiples. La democratización acarrea una cuota de incertidumbre en torno a sus propias posibilidades para obtener el ideal democrático en sociedades y sistemas que han sido montados sobre escenas que incluyen altas dosis de marginación y olvido. La pluralidad, conviene recordarlo, no abarca solamente a sectores sustraídos de su acostumbrado acceso a las esferas del poder, sino particularmente a aquellos que ni siquiera han conocido ese acceso. Sólo se podrá hablar de un verdadero fin de la transición a la democracia cuando quienes se definen desde una vida en acto de resistencia, dejen de ser marginados; cuando deje de haber margen frente a un solo centro.

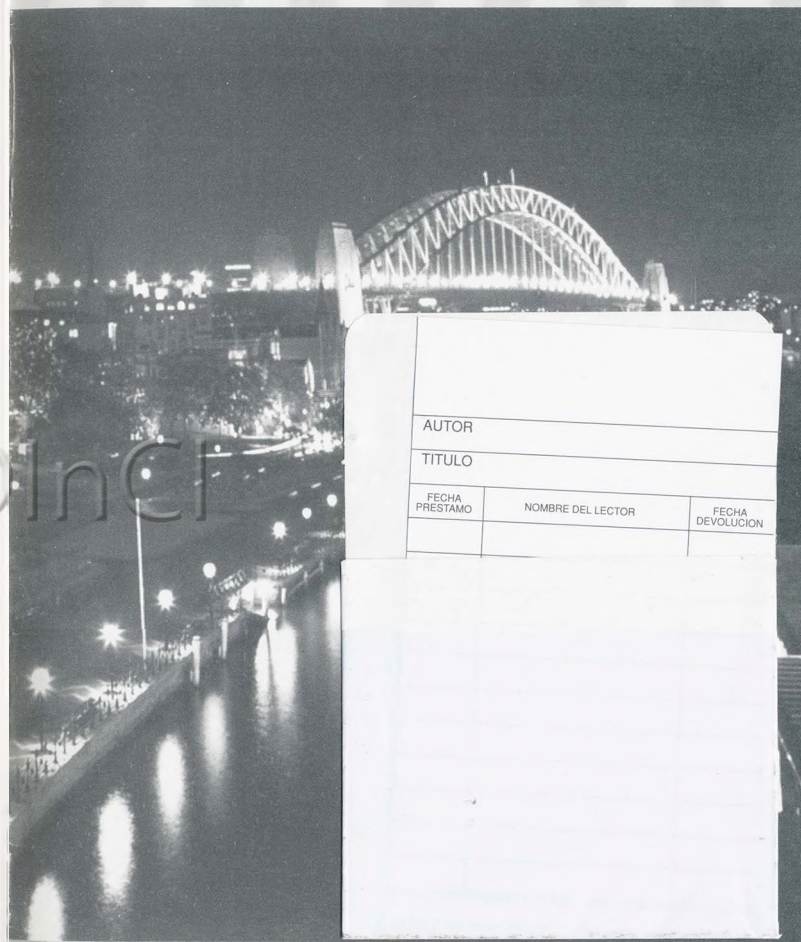
Frente a los mitificados años sesenta, hoy en día no se trata de «la poesía al poder» sino de instalar a la razón y a la ética, a la legalidad y a la justicia, en los corredores del poder. Es decir: en las instancias formativas de la ciudadanía, en la educación formal, en los medios de comunicación masiva, en la conducta partidaria, en la articulación de programas que afectan a la mayoría de la población, en la creación de un imaginario integral para la democracia.

Quizá se deba al fin de siglo que se avecina que estamos buscando una integración mayor de las pulsiones del ser humano; quizá por efecto del quinto centenario de la conquista, en algunos de nuestros países hemos empezado a reconocernos más en nuestras etnias y en los legados de la inmigración; quizá por efecto del autoritarismo también comenzaremos a reconocer que América Latina se define por su diferencia, que la diversidad es la señal de identidad americana y que ésta sólo se puede apreciar en la fundación de ese imaginario que constituye la siguiente tarea que, como lo demuestra este re-encuentro, ya hemos emprendido juntos.

*Esta ponencia fue presentada en el encuentro Cultura y Sociedad (Universidad de Valparaíso, enero de 1993), bajo el título "Ni centro ni periferia: Análisis de Represión y reconstrucción de la cultura en el Cono Sur"

LA CITA TRANSCULTURAL

MARZO 1993



Authors
Néstor
GARCIA
CANCLINI
Ticio
ESCOBAR
Celeste
OLALQUIAGA
Nelly
RICHARD
Osvaldo
SANCHEZ

CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA
CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
DE LAS ARTES

Museum of Contemporary Art
Circular Quay Sydney Australia

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

REVISTA DE CRITICA CULTURAL / MAYO DE 1993 / Nº 6 / \$ 1.000 IVA INC.



El audiovisual político
Beatriz Sarlo
Cultura báltica: el reciclaje de imágenes
Celeste Olalquiaga
Transformaciones de la imagen en la posmodernidad
Fredric Jameson
Duelo a muerte y jugada amorosa: la novela, el libro y la institución
Nelly Richard
Los vigilantes (fragmento inédito)
Diamela Eltit
¿Qué pensar en castellano?
Willy Thayer
Cultura, autoritarismo y redemocratización
Saúl Sosnowski



SANTIAGO DE CHILE