

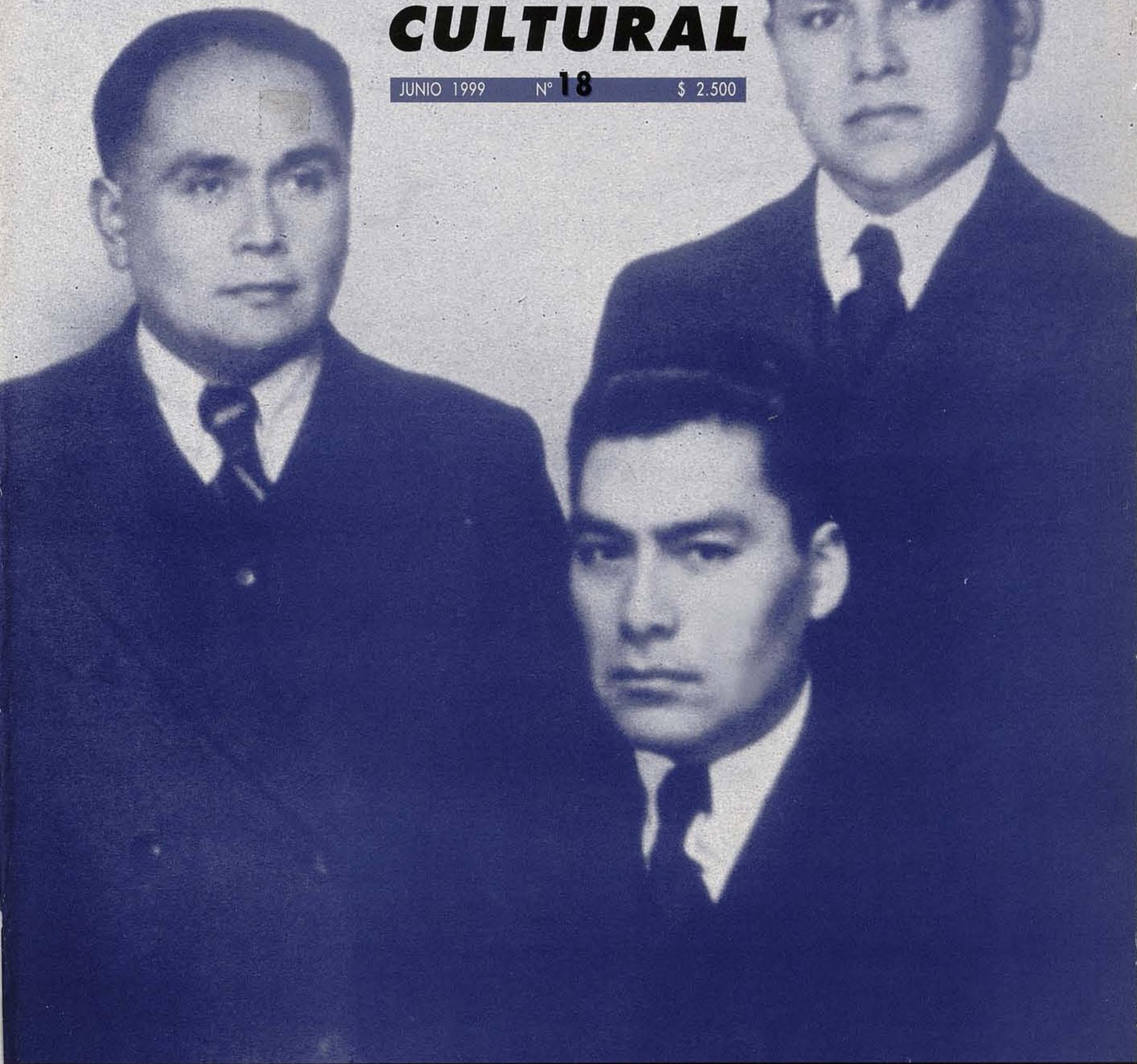
42 (898)

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

JUNIO 1999

N° 18

\$ 2.500



**LA CULTURA DE LA MEMORIA:
MEDIOS, POLITICA Y AMNESIA**
EL PERIODISMO TELEVISIVO Y SUS DESECHOS
POESIA CHILENA PARA DESPEDIR EL SIGLO
¿MOVIMIENTO ETNICO O MOVIMIENTO
ETNONACIONAL MAPUCHE?

LECTURAS

TERCER ESPACIO E ILIMITACION CAPITALISTA

Ref: "Tercer espacio; literatura y duelo en América Latina", Alberto Moreiras. Arcis / LOM, 1999.

WILLY THAYER

1.- El psicoanálisis nació en un "territorio estrictamente delimitado", inscrito en relaciones de producción específicas del enunciado, a saber, la lengua físico-química, anátomo-patológica. Nació, expresamente para Freud, siendo su pasado, una interpretación tradicional de la psique y de la memoria, interpretación a partir de la cual gestará su advenir como "otra psicología", una psicología desde otro "origen". El psicoanálisis producirá su historia bajo circunstancias no elegidas por él mismo, circunstancias con las cuales se encontró directamente, y que le fueron legadas por el pasado. Se halla nutrido, entonces, por aquello que su instinto le ordenará imperiosamente abolir. Su existencia pende de la negación de la lengua neurológica en que se desenvuelve la comprensión médica y terapéutica de la histeria. Este propósito estaba en Freud y de su resolución dependía que Freud se convirtiera en Freud. Constituía, por tanto, su razón de Estado. Porque en los dominios de la creación, la necesidad de distinguirse es indivisible de la existencia misma. El psicoanálisis se opondrá cada vez más abiertamente a su lengua nodriza, dotando poco a poco de idioma propio al recién nacido para que acontezca, produciendo otra lengua en la lengua. Un acto de don, entonces, de donación de la lengua psicoanalítica, que no tendrá lugar en la historia hasta Freud. El psicoanálisis fue la lengua que, sin tenerla, Freud nos donó.

Esta frase: «el psicoanálisis nació en un territorio estrictamente delimitado» resuena hoy en día en su intempestividad e imposibilidad. En un horizonte de nihilismo académico, transversalidad disciplinar y descanonización del saber, lo que se dispone más bien como modo de producción de cualquier investigación o escritura es la ilimitación. El modo de producción del pensamiento del Tercer Espacio sería el de la ilimitación. Lo que no quiere decir soltura. La ilimitación es una modalidad de lo estricto que aloja dificultades distintas a las que dispone un campo disciplinar para quien lo interroga desde lo que sus límites reprimen. Se trata paradójicamente entonces, de la dificultad de la «no resistencia» que impone a la crítica aquello que carece de límites generales y persistentes, y presenta sólo límites aleatorios, eventuales y coyunturales, como los de una descomposición generalizada. Porque ¿cómo ejercer la crítica hundido en lo que no tiene límites, o cuyos límites están en permanente descomposición? ¿Cómo criticar en medio de lo que de antemano se ha constituido en crítica de sí mismo? ¿Cómo criticar, entonces, el cadáver que es la crítica de sí, porque no consiste sino en el retorno ilimitado de lo reprimido que no cesa de llegar y que se desencadena como síntesis imposible? Si la crítica es un modo de la descomposición, el cadáver sería la verdad de la crítica, su consumación y su imposibilidad. La calavera no sólo vacía sus ojos y ríe ante el pensamiento que la llora; hace lo mismo ante el pensamiento que de ella se protege, o ante el que la celebra trayendo informes de emancipación. En verdad, ni siquiera se ríe. Reitera un mismo signo.

2.- Una determinada interpretación de la subjetividad moderna clásica constituye el fundamento de la comprensión neurológica de la histeria. Es a partir de dicha interpretación, en cuyo círculo se desenvuelve la lengua médica del siglo XIX, que las causas de la histeria serán atribuidas a algún tipo de disfunción cerebral la cual se fijará como fuente de las parálisis orgánicas, las cegueras, afasias, temblores y sorderas, y cuya terapia consistirá en una dieta de medicamentos y de electricidad; o bien, es a partir de esa misma interpretación, que la histeria será reducida a un pseudo-fenómeno, el cual habrá que expulsar del hospital, tratar con reprimendas y bur-las, para abandonarlo finalmente en manos de filósofos, místicos y curanderos. Es a partir de la lengua psicoanalítica que la histeria se convertirá en un fenómeno en gran medida irreductible al código físico-químico y a sus respectivas terapias. Lo cual no sólo desencadenará para el psicoanálisis una confrontación político lingüística con la medicina del siglo XIX, sino que terminará por "desatar una tempestad de indignación generalizada", dice Freud.

Hoy por hoy, ninguna operación de escritura podría desatar tempestades de indignación ni convertirse en promesa de universalización. Y muy difícilmente podría herir un convenio general de la humanidad. Hoy en día, ni la producción de escritura crítica, ni el modo de reproducción general de la subjetividad tiemblan el uno frente al otro como en el contexto de Freud. Cualquier temblor, sea crítico o conservador, es hoy en día reiteración cómica de un modo de producción que ya se fue o que se inscribe en éste que ya no tiene «modo», que sólo es producción sin modo de producción. Tal vez porque ya no hay más un modo de producción de la escritura, sino proliferación sin retorno de la multitud. Y si aún llamamos contexto a la globalización, es por la inercia homonímica del pasado. Lo que llamamos contexto no tiene ya que ver con un derecho general, sino con la profusión efectiva de operaciones que carecen de un verosímil común de inscripción, y que se despliegan en la inverosimilitud.

Supongámoslo así. La ilimitación como suelo no ofrece resistencia y es la obscenidad de todos los caminos abiertos. Si aquello que se denomina occidental consistió siempre en la resistencia, de diverso tipo, pero primordialmente autoprotectiva, contra lo ilimitado, no tendría por qué ser sorprendente, aunque lo sea, que lo occidental mismo, en el momento de su globalización, se erija como ilimitación dejando retornar aquello sobre cuya represión se erigió, a saber, el no mundo, la catástrofe de lo ilimitado (apeiron). Esta, me parece, es la dificultad que enfrenta el pensamiento del tercer espacio que se abre camino en un territorio estrictamente ilimitado.

3.- Para comprender el epifenómeno de la histeria el psicoanálisis construyó una teoría general de la dinámica y de la estructura del aparato psíquico. "Mucha teoría para tan poco fenómeno" dijo Freud. En esa demasía resonaba, a la vez, la inminente expansión de la teoría psicoanalítica como aparato hermenéutico crítico más allá de las fronteras de la histeria y del campo médico, hacia la normalidad de la vida cotidiana, el sueño, el chiste, el arte, la cultura, la historia.

Otra frase imposible, ésta, hoy en día, en que es demasiada la fenomenalidad y escasa la teoría. Escasa la teoría porque ésta ha caído en el territorio de la fenomenalidad. Lo que equivale a decir que el conflicto o la división del trabajo entre teoría y fenomenalidad ya no rigen estrictamente más. La efectividad ha subsumido la posibilidad. Toda posibilidad es posibilidad en la efectividad, en la inmanencia de la efectividad. Es entonces allí, en la inmanencia de la efectividad, que el pensamiento del tercer espacio se propone como un dispositivo post-teórico, post-fenoménico, como arte-facto que escabulle la teoría y la fenomenalidad, que retrocede singularizándose, no como pensamiento de la efectividad, sino como ineffectividad

del pensamiento; no como posibilidad en la efectividad, sino como imposibilidad en ella. No como pensamiento de la pérdida de la teoría, sino como pensamiento en pérdida de teoría, activamente perdiéndose de ella.

4.- "Aquello con lo que la escritura del tercer espacio permanentemente entra en contagio es con la ilimitación potencial de los Estudios Culturales. que serían la globalización y la resistencia a la globalización en la academia. El libro mismo está activamente afectado de esa ilimitación, no sólo por la transversalidad disciplinar en que organiza su bibliografía. Es en el acogimiento horizontal y en el tratamiento que ha excedido las relaciones de subordinación tradicionales entre literatura y filosofía que la "estética" de Borges, Joyce, Heidegger, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Cortázar, Barthes, Lezama, Benjamin, Piñera, Nietzsche, Elizondo, Derrida, Deman, Duchamp, Kant, Sarduy, Blanchot, Baudrillard, Jameson, Paz, van configurando el pensamiento del tercer espacio como pensamiento post-estético. Así, el pensamiento del tercer espacio, operando inmediatamente en el campo de los estudios literarios, piensa el tímpano de los Estudios Culturales, un tímpano en estado de crónica evanescencia. La operación eminentemente descanonizante de los Estudios Culturales, operación que recae reflexivamente sobre su propio territorio mediante la incorporación indefinida en su curriculum de nuevos aparatos analíticos; la operación potencialmente desaturatizante y desjerarquizante de los Estudios Culturales en la multiplicidad de sus eventos y casos, se abre prospectivamente tan ilimitada como lo que en el texto de Moreiras se denomina capitalismo flexible. De modo que el campo prospectivamente infinito de los Estudios Culturales podría hacer las veces de un mini laboratorio para un pensamiento de la globalización. ¿Qué podría quedar afuera de los Estudios Culturales, o de la globalización? ¿Existirá para ellos una frontera, una muerte? ¿Existe una frontera respecto de lo que proyectivamente, en la pluralidad de sus eventos, no podría fijar estrictamente un límite, y en cuya planicie expansiva la academia se promete en su fase más devoradora como inverosimilitud flexible?

Bien. El saber se suspende allí donde no pueden asignarse límites. Cualquier operación de saber consiste en poner bajo límites, reunir bajo concepto, objetivar, representar. Si ello es así, no podríamos saber qué es lo que se nos dona cuando algo se da ilimitadamente. Algo así ocurre con la globalización. Algo así ocurre con los Estudios Culturales. Como si los Estudios Culturales fueran la metonimia de la globalización. Y la globalización la metonimia de la descomposición. Si ello es así, la verdad, esto es, la efectividad cumplida de los Estudios Culturales. como ilimitación del saber, como caída del saber en un saber sin límites, es lo que no podemos saber. No podríamos saber de la ilimitación. La actualidad de sus proliferaciones se expande como ceguera respecto de su verdad. Los Estudios Culturales se dan a saber pero no en su verdad. Se dan en su actualidad como síntesis imposible, como inminencia de una ilimitación que no cesa de llegar. Es esa ilimitación el territorio estricto que se da el tercer espacio como despliegue de su escritura.

Sin embargo, el nombre Estudios Culturales refiere al menos una sección en la biblioteca, unos estantes en las librerías, unos departamentos en la universidad. Pero si tomamos los libros de la sección y ojeamos su bibliografía, vemos cómo la biblioteca que contiene la sección de esos libros, reaparece potencialmente citada en la bibliografía de esa sección. Como si esa sección de la biblioteca, o de la librería, tratara potencialmente de las demás secciones. De modo que la literatura, en la multiplicidad de sus operaciones diferenciales, resultara ser pretexto o sujeto en este campo, según el caso. Y si focalizamos sus órganos de lectura, la escritura implícita en ellos ¿cuál sería su límite? ¿Derrida? ¿Heidegger? ¿Deleuze? Lo que se denomina pensamiento del tercer espacio, puede ser propuesto como límite de los Estudios Culturales. Pero lo categórico de esta afirmación se disipa en la misma medida en que los Estudios Culturales. absorben las operaciones de pensamiento que en principio los delimitan, ampliando su tecnología. No podrá ser categórica tampoco, porque el pensamiento del tercer espacio no se quiere como resistencia o límite de la ilimitación.

Resolvamos entonces: los Estudios Culturales. no configurarían campo alguno al confundir en su operación las series disciplinares eclosionándolas transversalmente. La expansión de su llanura los revela, más que como un campo de estudio, como una operación de lectura que digiere cualquier cosa, lo que les lleva a cualquier sitio en la promesa de plusvalorizar el pretexto elegido como «signo que rebasa su inmediatez coagulando in situ una reflexión sobre la historicidad». Los Estudios Culturales. serían prospectivamente el no-campo donde potencialmente se dan cita «todas las series».

5.- Dice Freud: "El organismo vivo flota en medio de un mundo cargado con las más fuertes energías, y sería destruido por los efectos excitantes del mismo si no estuviese provisto de un dispositivo protector contra las excitaciones".

La paradoja de la represión en el capitalismo flexible es que la censura no adopta en él la forma de un blindaje cortical con pequeñas brechas y aperturas, sino que se ofrece como brecha y perforación, se caracteriza por la descomposición del principio protector y la apertura inclemente a la borrasca de excitaciones. Es la informidad y discontinuidad de la globalización, su propensión al aflojamiento, al contagio, lo que anestesia a la crítica privándola de resonancias. Es en el contexto de la informidad y la inverosimilitud donde ha de conjugarse la cuestión del tercer espacio.

Retomemos entonces. Todo puede entrar en los Estudios Culturales. Este "todo", sin embargo, se dice de muchas maneras en el libro de Moreiras. Por ejemplo, como toda la memoria de Funes, el retorno infinito de lo real en ella, memoria total o total olvido. Totalidad puede decirse, también, como "esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna", entonada como liberación o como espanto; también se dice como "inminencia de todo lo que no llega a acontecer", etcétera.

Entonces: ¿en qué relaciones está el tercer espacio con lo que aquí llamamos Estudios Culturales como aquello que podría contenerlo todo, metonimia de la globalización?

Para concluir, quisiera proponerles una breve "doctrina" del Tercer Espacio que he abstraído ex-profeso de la deriva vertiginosa que tiene esta noción en el libro que comentamos, desencadenándose a través las lecturas de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, Finnegans Wake, Paradiso, Funes el Memorioso, El Aleph, Pequeñas Maniobras, Farabeuf, Arnoia, Bretaña Esmeraldina, Apocalipsis de Solantiname, En Estado de Memoria. Es mediante la reificación doctrinal, entonces, que intento exponer esta noción que no se deja situar.

Y partamos por una consideración previa. Es imprescindible considerar que el tercer espacio es un efecto antes que un principio de escritura. El tercer espacio no es nada sustantivo a lo que uno eche mano como metodología, por ejemplo, o teoría, a la hora de escribir. Es siempre algo a producir, un efecto de escritura. Efecto de una escritura que, otra paradoja, presupone como condición al tercer espacio. El tercer espacio, entonces, es efecto y condición de escritura al mismo tiempo, no sólo es originado por la escritura, sino que es origen de ella. Su eficacia crítica, por así decirlo, radica en el descentramiento permanente que opera sobre sí mismo, antes que el descentramiento que realiza respecto de otras magnitudes. El autodescentramiento es requisito de su aplicación a esferas exógenas. Si se posicionara, ya no operaría efectos de desestabilización fuera de sí mismo. De modo que el mismo es un lugar de desarraigo de toda posición, una estructura compleja de autodesalojo, una política de desujeción en la sujeción y de sujeción en la desujeción.

Antes que operar, entonces, disolviendo posiciones gruesas, como la "academia euroamericana (segundo espacio), o un latinoamericanismo identitario, nacionalista y continentalista (primer espacio), el tercer espacio actúa, insistimos, como a-topización. Lo que en el libro de Moreiras se llama tercer espacio es la escritura de lo parergonal: lo que no está ni afuera, ni adentro, ni en el medio; que se organiza como relación indecible con el lugar, con el límite y la ilimitación. El tercer espacio es la escritura de lo parergonal, entonces, en un modo de producción en que la ilimitación parece amenazar con la clausura de toda posibilidad en la efectividad. La escritura del tercer espacio es, en cada caso, una tecnología del desalojo que espectraliza cualquier lugar, lo disemina o lo insemna aleatoriamente.

Cambiando el enfoque, el tercer espacio es un trípode, un artefacto de tres piernas. Nombraré sus tres patas en seco, primeramente, sin que el orden en que las nombre proponga una jerarquía, y sin que su enumeración secuencial implique un funcionamiento sucesivo. Quiero decir, y esto resulta primordial, que las tres patas funcionan a la vez, de lo contrario, el tercer espacio muere. La primera, entonces, es «lo inminente»; la segunda, «la revelación», «el acaecimiento» o «la consumación» de lo inminente; la tercera, «la escritura» como acontecimiento en donde lo inminente y la revelación pueden advenir. El tercer espacio es un artefacto cuyas piernas, que operan simultáneamente, son: primero, la inminencia del eterno retorno, segundo, el acaecimiento del eterno retorno, y tercero, la escritura como acontecimiento en que la inminencia y el acaecimiento del eterno retorno pueden advenir. Comencemos nuevamente, entonces. Dijimos que los Estudios Culturales o la globalización no se dan cabalmente, no acaecen en su ilimitación, en su verdad, y más bien se despliegan en la inminencia de una revelación que no termina de

producirse. En este caso, el de lo inminente que no llega a producirse, el tercer espacio actúa, por ejemplo, alimentando la distancia que media entre tal inminencia y la posibilidad de su consumación o revelación, anunciando de antemano lo que ocurriría si tal inminencia acaeciera cruzando el abismo que media entre ella y su efectividad. Si ello ocurriera, la caída en lo real, del mismo modo en que Funes cae en la memoria, se constituiría en la pérdida de lo real. En este caso, continuamos, el tercer espacio actúa entonces, como el prólogo de una verdad que si aconteciera proliferaría como improductividad absoluta y cierre del discurso.

Pero también el tercer espacio trabaja, a la vez, señalando cómo la inminencia es un modo de la suspensión, la represión y la pérdida de la verdad, pérdida al servicio de un «siempre todavía». Así la agnía, por ejemplo, en tanto inminencia de muerte, es una crítica de la muerte, una relación con la muerte antes de tiempo, que mantiene en vilo el ser relativamente a la muerte, transmitiendo el deseo o el temor de una verdad ausente. También, en este caso, el tercer espacio opera como duelo, como combate en la escritura con la pérdida o por la pérdida de lo real. La escritura como combate con la pérdida de lo real, es a la vez, la puesta en acción de estados afectivos que rigen tal combate. Así la pérdida de lo real se escribe en varios tonos: «nostalgia» como impotencia de la facultad de presentación y añoranza de la presencia, de la verdad perdida; «ironía» sin nostalgia, sin énfasis en la incapacidad de la representación, que sanciona la alegría de la invención de nuevas posibilidades expresivas, nuevas reglas del juego, pictóricas, artísticas, o de cualquier otra clase; «melancolía» que abomina de la inútil multiplicación metafórica y sustitutiva de lo perdido. A la vez el tercer espacio subraya que el

interés protectorio contra lo real y la negación de su don, es un principio reactivo.

Pero el tercer espacio no se erige sólo como protección contra la realización de lo inminente, sino que juega, a la vez, con la caída, el cruce del abismo y el hundimiento de la inminencia en su efectividad, en la verdad como ingreso de la multitud sin límite que borra la diferencia y abre al desastre. Porque la caída puede proponerse también como repetición activa, y no puramente mecánica o reiterativa. Puede proponerse como un sí, el amén nietzscheano, que nada excluye, nada se ahorra, y es pura afirmación fuera de la relación de ser. En este caso el tercer espacio se inclina como desujeción de la sujeción, y apertura al desastre infinito de lo real.

Pero el tercer espacio se erige también, y a la vez, entre la caída en el desastre, y su represión protectoria, distante de ambas. Distancia que abre el advenimiento, tanto de lo inminente, como de su consumación. Tal distancia no es entonces ni efectiva ni inminente, sino escritura donde lo inminente y lo efectivo pueden advenir. Un lugar de descompromiso, lo llama Moreiras, a través de Piñera, descompromiso como una resta implacable o ineffectividad que se sustrae tanto de la analidad protectoria como del vértigo por el desastre. Ejercicio de un descompromiso singularizante que se agota en su propia figuralidad como un espectro semiótico.

El tercer espacio es entonces, a la vez, a) invocación de la inminencia, protección y duelo temeroso, nostálgico, irónico o melancólico de lo real. b) caída en la verdad y en el desastre de lo real. c) resta implacable, tanto de la invocación de lo inminente como de la caída en el desastre de lo real. Tal resta se erige como escritura donde lo inminente y lo real acontecen.

SOBRE COMUNICACION Y CULTURA

Ref: "La Pantalla Delirante; los nuevos escenarios de la comunicación en Chile", Carlos Ossa, compilador. Arcis / LOM, 1999.

GUILLERMO SUNKEL

Quisiera primero destacar la importancia de la reflexión crítica en torno al tema de la comunicación y la cultura en nuestro país. En este sentido, pienso que este libro es un aporte valioso en un contexto de «popularización» o más bien de «vulgarización» de la investigación en comunicaciones en los años 90, donde se ha ido perdiendo todo componente reflexivo en función de una lógica instrumental. Como parte de este proceso de «popularización» podríamos mencionar la proliferación de consultoras de comunicación en los últimos años y con ello la reubicación de una intelectualidad que, en los años 70 y especialmente en los 80, había realizado significativos aportes en el plano de la investigación no sólo a nivel de Chile sino de toda América Latina. Como ejemplos paradigmáticos podríamos mencionar el proyecto sobre industria cultural realizado por Ceneca y el proyecto sobre estructuras transnacionales de la información realizado por el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, ambos en los años 80. Pero, en los años 90, esa reflexión crítica y académica fue desapareciendo en la misma medida en que la intelectualidad que la operaba se fue reubicando y adecuando su quehacer a la lógica del mercado, donde el conocimiento se ha ido instrumentalizando en función de problemas prácticos como el desarrollo de estrategias de comunicación, de la imagen corporativa de las empresas, de la gestión comunicacional en las organizaciones, etc. Es en este contexto donde quisiera valorar el esfuerzo que hay tras este libro. Pienso que es fundamental que en nuestro país volvamos a tener una investigación y reflexión crítica y académica, que nos permita reubicarnos en el escenario latinoamericano con temas y propuestas que sean relevantes en la agenda de los estudios culturales. Pienso que este libro -así como los otros

materiales que ha ido produciendo el Programa de Comunicación y Cultura del Arcis- constituyen un aporte en esa dirección.

Lo primero a destacar es lo que Jesús Martín Barbero -en un artículo contenido en el libro- denomina el des-ordenamiento cultural, que remite al «entrelazamiento cada día más denso de los modos de simbolización y ritualización del lazo social con las redes comunicacionales y los flujos audiovisuales». Es la televisión el medio que más radicalmente va a desordenar la idea y los límites del campo de la cultura, con sus tajantes separaciones entre alta cultura y cultura popular, entre realidad y ficción, entre vanguardia y kitch, entre espacio de ocio y de trabajo, entre saber experto y experiencia profana, entre razón e imaginación. Me parece que el tema del des-ordenamiento cultural es algo en que todos los autores del libro parecen estar de acuerdo. Este sería, entonces un primer elemento de complicidad, un supuesto compartido por los autores del libro.

Un segundo rasgo de este nuevo contexto comunicacional y socio-cultural es lo que Jesús Martín Barbero, en el mismo artículo ya comentado, denomina como la formación de un *nuevo sensorium*, la que es producto de las profundas transformaciones del contexto y de la centralidad de la televisión y de la experiencia audiovisual en ese proceso. Para Barbero «lo que en ese movimiento entra más fuertemente en crisis es el espacio de lo nacional» y, en consecuencia, de la cultura nacional. «Pues, desanclada del espacio nacional la cultura pierde su lazo orgánico con el territorio, y con la lengua». Por otro lado, «la percepción del tiempo que instaura el sensorium está marcada por las experiencias de la simultaneidad, de la instantánea y del flujo». Una de las tareas claves que realizan los medios es la «fabricación del presente» lo que remite, por un lado, al debilitamiento del pasado, a su reencuentro descontextualizado». Colocar el tema de los cambios en el sensorium tiene, para Barbero, también una dimensión metodológica. Nos indica un lugar desde el cual mirar los cambios en las tecnologías de las comunicaciones, y que estos cambios también pueden ser investigados desde el lado de la percepción y la experiencia social que ellos inauguran. En este sentido, lo fundamental es la revalorización cognitiva de la imagen así como su estatuto ritual. Me parece que éste, que es un tema clave para comprender el nuevo contexto, no sale en el libro con la fuerza que uno -al menos yo- hubiera esperado. En general, la aproximación es más desde el lado de las técnicas y los discursos que acompañan a la transformación. Hay algunas excepciones, por ejemplo, el trabajo de Nelly Richard.

Un tercer tema que hace a este nuevo contexto socio-cultural dice relación con la identidad del sujeto y los procesos de consumo cultural. Alvaro Cuadra sugiere algunas hipótesis en relación al fenómeno del consumismo, y nos propone avanzar hacia una pragmática

del consumo en el sentido que éste «puede ser entendido como una red dialógica que ha sido redefinida por nuevas reglas constitutivas a partir de un cierto saber narrativo». Lo que quiero destacar es que la función simbólica del consumo se conecta con procesos de construcción de identidad del sujeto. En este sentido, pienso que el trabajo de Nelly Richard sobre la comercialización masiva de la ropa usada durante los últimos años en Chile es de gran interés, y su argumento ofrece una clave fundamental para comprender los cambios del contexto socio-cultural, la cual se encuentra en perfecta sintonía con la propuesta de examinar los cambios desde el lado del sensorium y la experiencia social.

Un cuarto elemento que caracteriza este nuevo contexto socio-cultural se refiere a la *redefinición de los límites entre el espacio público y privado*. Este es un tema que aparece en varios artículos del libro, aunque en muchos casos más como un supuesto que como un tema a reflexionar. ¿En qué consiste la redefinición de los límites entre lo público y lo privado, redefinición que es operada especialmente desde los medios? Esta redefinición de los límites entre lo público y lo privado que se ha producido durante los años 90, se encuentra asociada a un proceso de «sintonización» de los medios con las preocupaciones de las personas. Este proceso de «sintonización» puede ser connotado negativamente como la imposición de la lógica de mercado en los medios, donde éstos pasan a estar guiados por los «estudios de mercado» y por la pura voluntad de vender. Pero también puede ser connotado positivamente en el sentido que los medios buscan adecuar su oferta de contenidos a los intereses de los públicos. Desde esta óptica es posible entender el relativo alejamiento de los medios respecto a los temas políticos y la incorporación de temas vinculados a la vida cotidiana (piénsese, por ejemplo, en la oferta de programas de conversación y tipo talk show donde se tratan cuestiones vinculadas a las relaciones de pareja, la infidelidad, las relaciones sexuales, la educación de los hijos, el embarazo adolescente, etc.)

Un quinto tema surge en las aproximaciones al periodismo actual y dice relación con la posibilidad o imposibilidad de encontrar un objeto. Distingo aquí tres posiciones. La más radical está planteada en el texto de Juan Pablo Arancibia donde se plantea la imposibilidad de que el periodismo encuentre su objeto. Para Arancibia esta imposibilidad no es algo de ahora -del periodismo actual- sino que es algo que viene de siempre. A partir de una crítica radical a los supuestos de lo que denomina «la doctrina periodística moderna», Arancibia plantea que «ya no se trata de que el decir periodístico sólo pone forma, o configura lo real, sino que produce lo real». Desde esta perspectiva, «la realidad no pasa por fuera de las prácticas discursivas». Una posición distinta es la que sostiene Eduardo Santa Cruz en un análisis que nos habla de la pérdida de sentido del periodismo en el contexto actual, donde éste aparece «trasvestido en marketing informativo». Santa Cruz no plantea la imposibilidad radical de que el periodismo encuentre su objeto sino más bien, que en la etapa actual, se produce «el imperio de lo verosímil», es decir, que el periodismo comienza a entregar lo que los públicos quieren creer y no lo que «¿según los emisores? debieran ver. Otra posición es la de Giselle Munizaga cuando sostiene que si bien los medios «están orientados primordialmente a producir y difundir mensajes para atraer públicos, dado que los públicos son el verdadero producto de los medios»... sin embargo, «los medios siguen creyendo o pretendiendo creer que su misión es comunicar una realidad o una verdad porque en algún sentido es útil, valiosa o buena.»

El último punto que quisiera solamente mencionar dice relación con la *adecuación (o falta de adecuación) de los intelectuales al nuevo contexto socio-cultural*. En este sentido, me parece del máximo interés el análisis que Carlos Ossandón hace del modo en que los intelectuales modernistas vivieron la experiencia del desencaje, desarraigo o extrañeza con la sociedad o el tiempo que les tocó vivir. En un análisis, que me parece extraordinariamente lúcido, Ossandón nos muestra cómo desde la experiencia de la crisis de los espacios tradicionales de la intelligentsia promovida en gran parte por la emergencia de la cultura de masas y la industria cultural, algunos de estos escritores desarrollaron métodos para encajar en la vorágine, en esos nuevos espacios «delirantes» de la industria cultural. En este sentido, Ossandón plantea un punto de encuentro entre el discurso literario y periodístico, como lo fueron las «crónicas modernistas».

Para terminar, los dejo con una pregunta: ¿Cuál es la especificidad de Chile en este proceso de cambio en el contexto socio-cultural? ¿No son éstos los rasgos de un cambio en el contexto socio-

cultural global? ¿Habría alguna diferencia si, en vez de hablar de los escenarios en Chile, hubiéramos hecho un análisis de la familia Simpson? En este sentido, me parece que «bajar» el análisis a «los nuevos escenarios de la comunicación en Chile», tal como lo sugiere el sub-título del libro, es todavía una tarea pendiente.

EL REGALO DE LA TRADUCCION

Ref: "Sueño Menguante, biografía de una machi", Sonia Montecino. Editorial Sudamericana, 1999.

RODRIGO CANOVAS

Este texto *-Sueño con Menguante-* nos remite a los orígenes, un espacio comunitario al cual regresamos por linaje, por Historia y, sobre todo, para colmar nuestra sed, para cerrar las heridas de la orfandad y el abandono. Como todo relato de los orígenes, esta historia se desdobra en dos, la hija y la madre. Así, se alterna la biografía de una estudiante de Antropología, que nos narra sus experiencias con los mapuches en el Sur (en Prado Huichahue), con el testimonio de doña Carmela Romero Antivil, meica de ese villorrio, quien adopta a la estudiante bautizándola con el nombre de Colilonko. En la historia matriz, el testimonio de la meica Romero Antivil, Doña Carmela se refiere al origen, al sexo, la plata, la regla, la sanación, la ética, el lenguaje y las comidas; a las circunstancias de su nacimiento, su parentela, su visión del cordero expuesto en el cielo como llamado divino para ejercer su vocación, de su viaje en tren a Santiago siendo niña en los lejanos años de González Videla para convertirse en una mapuchita empleada, su padecer, sus amoríos y de su regreso definitivo a la tierra natal y de los trágicos líos amorosos en que allí se vio envuelta. El testimonio es de carácter teleológico: ella sigue el dictado divino de Nguenechen, que es el dictado del corazón y coincide con el género femenino y con el desempeño de meica.

A nivel comunicacional el relato se configura desde una serie de desplazamientos que afectan la identidad de sus actores. Así como la meica Carmela bautiza a la joven antropóloga con el nombre de Colilonko, inscribiéndola en el círculo sagrado de la lengua mapuche; así también ella enmienda la raíz de su nombre, señalando que proviene de «carmel», planta de la familia del llantén, produciéndose entonces en este relato «un blanqueo al revés». Carmel le otorga una dádiva a Colilonko (es decir, le abre su corazón), para que comunique la noticia, para que disemine su saber de meica. De esta manera, Carmel genera a esta huinca como una *medium*, la pare como hija y la hace eco de sus rogativas. Así como la machi toca el cultrún en el guillatún, para que en todas partes se escuche su rogativa; así también Colilonko transcribirá y contextualizará un testimonio que encante a la comunidad lectora de los huincas.

Con medio cuerpo adentro de la madre, Colilonko camina junto a nosotros para celebrar lo cotidiano, visitando las rukas de sus parientes adoptivos, compartiendo su loco con tortillas y riendo de sus historias y pelambres. Hay contadas experiencias en la literatura hispanoamericana en las cuales se otorga la traducción como dádiva o regalo. Evoco aquí a José María Arguedas, mediador entre el quechua y el español. Si los indiecitos quechuahablantes tuvieran que contar sus historias en lengua española, nos dice Arguedas, entonces lo harían con esas mismas palabras suyas y con la misma entonación. Su regalo es el espíritu quechua traspasado a una anécdota donde los sucesos tienen una doble vertiente cultural. Y es porque la meica Carmel quiere que sus hermanos mapuchitos que no hablan castilla den a conocer sus noticias, que ella le presta su voz a Colilonko, para que así nosotros sepamos quiénes son o, como dirían los griegos, de dónde venimos.

Llego aquí al centro ideacional de mi presentación. Postulo que este libro tiene por misión entregar una noticia universal y, a la vez, subjetiva y personal. En la comunicación de esta noticia intervienen

varios actores que se van imbricando hasta abarcar el universo que somos nosotros, su auditorio. En el origen fue Nguenechen, dios creador del mapudungun. Este le otorga un mandato a la machi Carmel, para que se comunique con los huincas. En Carmel, el silencio divino se transforma en voz oral y la lengua sagrada en mapuchismo o lenguaje castellano hablado por mapuche, quien lo ha aprendido como segunda lengua. Son los que «champurraean» el español, lo vuelcan un poco hacia el mapu y hacia Nguenechen. Azúcar candia pasó por prenda... De Nguenechen a Carmel, de Carmel a Colilonko. Del silencio divino al relato oral y de éste a su transcripción escrita, lo cual implica que la lengua champurrea se traduzca a letra huinca. Y ulteriormente, de Colilonko a la Voz Autorial, la cual dispone retroactivamente quién habla en qué capítulo, siendo la editora de esta biografía de voces imbricadas. En este último circuito, espiral que incluye todos los círculos anteriores, esta voz se otorga como dádiva a nosotros, queridos lectores, quienes sin saberlo ya estamos contenidos en la trama del telar.

Obra del género femenino, que en el nivel de las acciones nos cuenta de cómo la madre puso en boca de la hija una posible historia de los orígenes. Libro de saber antropológico, que registra conductas y sentimientos, a la vez que rescata a través de un collage de citas las voces de los maestros Mariana Quepil y Berta Koesler-Ilg, Martín Painemal y Félix de Augusta, entre otros. Texto experimental, que opera por libre sumatoria de cosas, enseres y afectos, convirtiéndose en un aleph, un precioso trompo de madera que baila sobre la palma sinuosamente extendida de la mano huinca. Testimonio afectivo, que incluye como suplemento un Cuaderno de Terreno, heredado de Pedro (presente en los primeros viajes al Sur y luego tristemente desaparecido); cuaderno donde Sonia comienza a realizar las anotaciones de este libro mestizo, el cual superpone las noticias cristianas del nuevo reino, con Pedro, y las antiguas de Carmela, ambos romeros bienaventurados. Y, por último, obra construida, por supuesto, también como un artefacto ideológico para la refundación de los principios libertarios de la nación chilena.

TOPOLOGIA DE UNA MIRADA

Ref: "Arte reciente en Santiago de Chile", Galería Posada del Corregidor (exposiciones 1998) del Departamento de Cultura de la Ilustre Municipalidad de Santiago.

ALBERTO MADRID

La (re)visión de este libro-catálogo puede considerarse como un enunciado de carácter programático y diagramático. *Programático*, en el sentido editorial que asume la Dirección de la Galería para elaborar una memoria sobre las exposiciones del año 1998, y para que se exhiban en otra mediación a través del libro-catálogo que, en la práctica de su nueva circulación, opera también como otra exposición. Ésta se transforma en un ejercicio de registro y de documentación, lo cual es destacable porque, si bien la Galería Posada del Corregidor es un hito en términos de la circulación de la producción de arte en la última década, dicho espacio está connotado como un lugar de exhibición experimental de obras que tienen como característica la problematización del espacio de exhibición en términos de su ocupación y disposición. De tal modo, el catálogo como registro termina siendo un lugar de documentación y almacenamiento, ya que parte importante de las obras son pensadas *in situ*. Por otra parte, la edición del libro-catálogo es síntoma de un criterio curatorial y de difusión; en oposición a un tipo de circulación de arte preocupada por la espectacularidad de la inauguración y la página social. Aquí una institución de dependencia del Estado manifiesta su preocupación por desarrollar una actividad tendiente a la difusión y, al publicar este libro-catálogo, está haciendo un aporte a la inves-

tigación, más allá de lo meramente mercantil como es el caso de un tipo de recepción periodística que orienta el consumo y el gusto sobre el arte.

El enunciado de la (re)visión del libro-catálogo es también *diagramático*. Puede resultar redundante la alusión al lugar, pero su reiteración es indicativa en relación a algunos espacios de exhibición; con ello quiero señalar que la Posada del Corregidor, la Galería Gabriela Mistral y, últimamente, Balmaceda 1215, se han caracterizado por posibilitar proyectos curatoriales y escriturales que permiten diagramar la evolución y la dinámica de las operaciones visuales de la década en curso de la plástica chilena. De ahí que al revisar "Arte reciente en Santiago de Chile" se podría postular una emergencia al interior de las emergencias. Con esto quiero indicar la noción de plástica chilena emergente (todo texto atrae otros textos), refiriéndome a otras exposiciones (de las cuales existen catálogos); *Zona fantasma* (11 artistas de Santiago, Galería Gabriela Mistral 1996) y *Arte Joven en Chile 1986-1996* (Museo Nacional de Bellas Artes), ya que al remirar los expositores de 1998 en la Posada del Corregidor reaparecen quienes han participado en las anteriores como el caso de Natalia Babarovic, Pablo Langlois y la emergencia de nuevos nombres.

Una lectura general de las exposiciones alude a la disolución de la frontera de los géneros, los cuales son citados, recortados, apropiados, recontextualizados y analizados desde sus núcleos analíticos; generándose una (re)alfabetización de sus significantes y del espacio de exhibición en términos de su ocupación. De partida la lectura frontal es diferida en diversas direcciones, en relación a disposición, redistribución y emplazamientos; lo cual se (des)materializa en los soportes, desde los materiales nobles asociados a una academia hasta la proyección mediática de la imagen (intervención directa sobre los muros y cielo de la Galería, incorporación de fotografía, periódicos, plásticos, mobiliario, aparatos mediáticos y animales embalsamados). Todas estas operaciones remiten a la noción de la construcción de obra entendida en términos de proceso y asumida con el rigor de una investigación. En la práctica toda la elaboración del dispositivo de la obra va acompañada de una estrategia discursiva.

Si tuviese que establecerse una especie de tipología respecto de las escrituras sobre arte del catálogo, éstas manifiestan desplazamientos epistémicos respecto del discurso lineal característico de la historiografía en cuanto a agrupación de movimientos, estilos y cronología. Por el contrario, se evidencia una investigación que apunta más a identificar núcleos problemáticos y la elaboración de figuras discursivas de carácter analítico, siendo lo dominante la fragmentación. Si bien, en el libro-catálogo, la suma de los textos diagrama un posible sistema respecto de las transferencias teóricas, las lecturas son parciales y no se constituyen en textos sistematizadores de las diferentes epistemes sobre la escritura de arte en Chile en la última década. Es por ello que anteriormente he citado otros dos catálogos que son referencia indicativa de la construcción de una visión más global. Uno de éstos que permite dar cuenta y diagnosticar las escrituras sobre arte es *Del triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena emergente* (J. P. Mellado). Lo menciono por el hecho que el proceso de reescritura sobre la historia del arte chileno desarrollado con mayor sistematicidad ha sido realizado por Mellado en términos de establecer cortes y discontinuidades sobre las filiaciones, los modelos de enseñanza, núcleos problemáticos y, de este modo, conforma un sistema escritural que lo distingue de escrituras de tipo temáticas, literarias y formales.

A propósito de espacios de exhibición y de circulación de obra en el contexto del libro-catálogo, llama la atención la exposición de una galería en otra galería. No es un juego de palabras, sino el hecho que la Posada del Corregidor incluye en su programa curatorial a la Galería Chile, que dicho sea de paso opera como un modelo de gestión a cargo de artistas jóvenes. Éstos han desarrollado una actividad que modifica la noción del espacio permanente; por el contrario, van seleccionando lugares que se adecúan al tipo de obra y, además, disponen de un espacio de información en Internet. La detención en este aspecto es sólo para poner en evidencia las modificaciones de la difusión y circulación de obras.

Para cerrar, me apropio de dos títulos de las exposiciones contenidas en el libro-catálogo: *Material dispuesto* y *Casting Chile*, en tanto selección del programa curatorial y diagramación de las operaciones visuales, siendo lo dominante la redistribución del espacio y el establecimiento de una nueva alfabetización sobre la visualidad de la plástica chilena que, remirada desde el libro-catálogo, opera como un material de documentación para investigaciones futuras.