BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección Hemeroteca

Ubicación: 12;(907-9)

Año: 1990-1994 C:

SYS: 5180

BIBLIOTECA NACIONAL
1372971

12 (419.-) 12 (899.-)

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

Nº 1 • Año 1 • Mayo 1990 • $ 800 (IVA incluido)

Del nº 1 al 12.-

ESTÉTICA DE LAS MIGRACIONES

POSTMODERNIDAD Y POSTDICTADURA

MUJERES ENTRE CULTURAS

LA POÉTICA EN LOS SUBSUELOS DE LA PALABRA

HACIA UNA DEMOCRACIA RADICAL

Nicolás Casullo
Nelly Richard
Guy Brett
Diamela Eltit
Beatriz Sarlo
Hugo Achugar
Julio Ortega
Adriana Valdés
Carlos Pérez
Eugenia Brito
Néstor García Canclini
José Joaquín Brunner

EDITORIAL

La fotografía del "viajero de la libertad" Mathias Rust aterrizando en la Plaza Roja de Moscú (1987) es parte de la obra video de la artista Lotty Rosenfeld mostrada en la exposición chilena de Berlín (NGBK / 1989) durante los meses de la caída del muro y de las elecciones en Chile.

Esta imagen de un trabajo de arte que convierte las mutaciones ideológicas y los cambios políticos (Chile, Alemania, Unión Soviética) en material a editar mediante junturas y cruzamientos de citas en tránsito; esta imagen de un trabajo de arte que interviene líneas divisorias y rayas separativas, le imprime a este primer número la marca inquieta de su referencia a trastocamientos de fronteras entre identidades sociales, culturales y nacionales. **N.R.**

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

Santiago de Chile
Nº 1, mayo de 1990

Directora
Nelly Richard
Consejo editorial
Juan Dávila / Eugenio Dittborn / Diamela Eltit /
Carlos Pérez / Adriana Valdés / Nelly Richard

Diseñador
Carlos Altamirano
Impresor
Imprenta Cran
Publicada por
Art and Criticism Monograph Series,
Art & Text Publications
Editada por
Juan Dávila y Paul Foss 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

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

FRONTERAS DISCIPLINARIAS Y RELATOS DE LA FRONTERA

El seminario transdiciplinario "Estética y Sociedad" convocado por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) de Buenos Aires y patrocinado por el Instituto Latinoamericano de estudios Transnacionales (ILET) de Argentina y Chile, se reunió en Valparaíso (Universidad Católica) entre el 7 y 9 de abril de 1990. El seminario se planteó la exploración de un nuevo corpus textual latinoamericano que, desde el cruce entre investigadores y ensayistas, entre teoría social y crítica estética y cultural, lograra "reinterpretar el presente y anticipar futuros" de los que el lenguaje de las ciencias sociales "en cuanto lenguaje de prestigio para la interpretación de lo real a partir de los últimos 50 años" no parece poder ya dar cuenta. Participaron los siguientes ponencistas latinoamericanos: Alejandro Piscitelli (Argentina), Fernando Calderón (Bolivia), Armando Silva (Colombia), Aníbal Quijano (Perú), Héctor Schmucler (Argentina), Martín Hopenhayn (Chile), Néstor García Canclini (México), Elena Abramo (Brasil), Nicolás Casullo (Argentina), Nelly Richard (Chile), Angel Quintero (Puerto Rico), Abelardo Sánchez de León (Perú), Adolfo Sánchez Rebolledo (México).

La selección de estos textos rodea –por diferentes vías de elecciones– la problemática de la frontera, *y su correlato (geográfico y simbólico) de movimiento e intensidad: el cruce, la travesía. Hablan de poéticas de los bajosfondos y lenguajes de contrabando (Casullo), de neoexperimentalidad de los bordes en prácticas del descentramiento (Richard), de los flujos interculturales de identidades migrantes (García Canclini). Hablan del límite en clave desterritorializadora.*

EL CENTINELA Y LA PROSTITUTA

La poética en los subsuelos de la palabra

Nicolás Casullo

Nicolás Casullo es novelista y ensayista, profesor en historia de las corrientes del pensamiento contemporáneo (Facultad de Ciencias Sociales de Buenos Aires) y director del ILET de Argentina.

LA VENTANA DE CORTINAS CORRIDAS

Si pretendemos conversar y discutir sobre estética en el marco de un encuentro organizado por Clacso, pienso que no es solamente para reconocerle a la historia de los lenguajes poéticos una trascendencia que no precisa recibir, y menos a cargo de una distracción de las ciencias sociales.

Hölderlin pensaba "desde el cenegal de lo moderno", esa "falta de nombres sagrados" como nueva condición del mundo, esa evidencia de que "los discursos no tienen nada por debajo de las palabras", ni siquiera la nostalgia de lo ausente, para señalar que "esos bárbaros, a quienes el trabajo y la ciencia han vuelto más bárbaros" no alcanzaban a discernir esta cuestión, privilegio únicamente del reino de lo poético, de lo filosófico y de la huida de los dioses. Pero sobre todo de la primera de estas esferas: "A nosotros nos corresponde, poetas, enfrentarnos a las tormentas de dios con la cabeza descubierta". Gesto extremo para penetrar, entonando, en la locura de lo bello, y tal vez desde ahí descifrar el secreto del alma del mundo que afortunadamente nunca comunicó a la prensa.

Esto decía Hölderlin 150 años antes de ese día en el cual Augusto Comte, atemorizado desde su ventana de cortinas corridas en París, espió nervioso las barricadas anarquistas del 48, para legarnos de su lectura de los adoquines, la aplacadora ciencia de la sociedad.

Intento patriarcal, si lo hubo, de sofocar los incendios con un catecismo racionalista que haría época y fortuna: el hombre sociológico, pero sin poder legarnos en cambio lo más valioso de su biografía: su demencia, sus intentos de suicidio, sus maniáticas perversidades eróticas con sus mujeres, a las que obligaba a extrañas posiciones corporales sobre todo en horarios matutinos, ni ese acostarse boca abajo sobre la tumba de su difunta y joven esposa, copulando con su imagen mientras sus discípulos preparaban el chaleco de fuerza. El costo mental de haber pergueñado la sociología, fue el situarse en las antípodas de Hölderlin: fue sentir la "moderna vergüenza" de la locura, hurtarla de sus textos científicos joaquinistas fundadores de la disciplina, como si en realidad no lo advirtiésemos, y el no poder cantar a cielo descubierto su obra más valiosa por lo incomunicable: la piadosa eyaculación de amor sobre el pedregal de un cementerio.

Podría imaginarme, como novelista y cuentista y además como director de un instituto de ciencias sociales, que esta idea de encontrarnos para el tema bastante inconmensurable del arte, de la poética, en realidad debe remitir, entre otras cosas importantes, a un problema más de fondo que la sociología del arte, o el de ratificar que Arguedas, Lezama Lima o Borges pudieron más con lo real-objetivo que años de investigaciones honestamente financiadas. Creo que decidir una postergada cita con la estética, de parte nuestra, es comenzar a interrogarnos sobre la casi definitiva extenuación de este ilusorio relato del siglo XX, su bestseller, que fue la escritura científica social.

Creo que decidir una postergada cita con la estética, de parte nuestra, es comenzar a interrogarnos sobre la casi definitiva extenuación de este ilusorio relato del siglo XX, su bestseller, que fue la escritura científica social.

Incursionar en lo estético, o mejor dicho en lo poético, es la manera menos consoladora y tal vez más fecunda que tenemos para enfrentarnos a esta historia postextual que nos acontece (que barre delicadamente con nuestras identidades de pertenencia), para arrojarnos al delicioso espectáculo de un texto único, homicida de géneros, sin fondo ni singularidad, homogeneizado y homogeneizante, celebrado por ciertas variables posmodernas publicitadas, texto que no sólo involucra a la escritura tecno-científica-social, sino que ella misma ha contribuido en forma decisiva a producir, dedicada como acostumbra a estarlo, a pronunciar meramente lo pronunciable y pragmatizable. Esto es, al esfuerzo envidiable de desapasionar la escritura, retorizar en lo obvio, quedarse en estilo y código, regular las metamorfosis, e impedir generalmente todo posible encuentro o aproximación con lo que realmente importa, como solía decir Wittgenstein desde su filosofar descendiendo al viejo caos para sentirse a gusto con él.

Mi pregunta sería entonces: ¿qué fabulamos poder discutir, en la discusión sobre poéticas? ¿Qué tema de trasfondo se nos hace todavía inasible, o busca encontrar una promesa de respuesta en la poética? Creo que nos estamos preguntando por nuestro propio relato, en nuestro mundo legitimado y solicitado por una amplia gama de poderes disímiles. Creo que nos estamos preguntando por nuestra escritura, la íntima, y a lo mejor todavía no licuada por léxicos y terminologías de desertenencia. Creo que nos estamos preguntando por si efectivamente murió toda palabra de riesgo, de trascendencia, con respecto a ese viejo tema de los sentidos, de los por qué. Nos preguntamos por el delictivo desencantamiento que comete el presente, lo sepamos o no, expuesto básicamente en la escritura sobre el mundo. Interrogante en todo caso sobre la cultura que nos relata, copiosamente, como seres ya casi sin enigmas ni relatos. Desde esta perspectiva, interpelar a las poéticas sería requerirle a nuestra cultura de fin del milenio, si conserva aún ese cariz redencial con que fantaseó lo moderno: si ella nos aguarda todavía con la posibilidad de otro relato, de un *relato otro*.

LA FRONTERA

Discutir estética entonces nos serviría como alucinado puente para situarnos en el mundo de la palabra poética, de la palabra peligrosa, según Heidegger. En el mundo de la palabra, en su efímera pero epifánica consistencia, y debatir con ella el por qué de nuestra vida.

Como amante de aquella antigua artesanía de lo literario-filosófico, de las lecturas fortuitas y gratuitas y no como insumo para operar con eficacia profesional, elijo no sin

una perdonable soberbia de mi parte, a un genio del fracaso: a Walter Benjamin. Al Benjamin que amó a las vanguardias, a Brecht, a Breton, a Proust, a Baudelaire, y al lenguaje de la cábala: a ese casi menesteroso pero único realmente iluminado de la Escuela de Frankfurt. A un hombre que escondió y contrabandeó su poética en el ensayo, en una metafórica escritura de saber, como forma pertinaz e inclaudicable de deslindarse del éxito y de la academia.

En una profunda experiencia de haschisch y mescalina, en pleno trance y envuelto en la embriaguez de imágenes casi incomunicables, exclama de pronto Benjamin: "Alto, escribo de por vida", y un testigo que lo acompañaba en la habitación anota que esa frase tuvo un tono militar inconfundible.

Soldado de una frontera imaginaria. Condenado a ella, condenado a una soledad de lejanía, como los héroes de Buzatti frente a lo insondable del desierto tártaro. Sólo el soldado, el centinela, está predispuesto para sentir en una eventual presencia cercana o intuida, la acechanza del intruso, la probabilidad de la muerte. No hay diálogo reparador para quien se eligió parte de una contienda, en los lindes de un territorio donde inevitablemente lo real, de existir todavía, es fractura, es abismo, y donde sólo la orden categórica, el alerta, la amenaza inevitable, resultan las formas cotidianas que asume el destino. El centinela, el vigía, es un peregrino que viaja desde la ciudad hacia las fronteras geográficas: hacia el despojamiento donde desaparece lo mundano para dejar paso a la añoranza de sus léxicos.

Para Benjamin, el destierro hacia los bordes del lenguaje –el lugar tensional de su escritura a contrapelo– es la quimérica posibilidad de otra escritura, una escritura de renacimiento desde el escudriñar el vacío de la palabra. El riesgo de las palabras que no nombran, sino que olvidan. La contigencia de las palabras que no naufragan en lo indecible para desde ese fracaso reponer el por qué de la escritura, sino que forman parte de la barbarie textual, de una narración que en su experiencia tecno-instrumental ya no se percibe extinguida en sí misma, excavada de sentidos, extraviada de su origen, de sus ecos y sus sombras, de los tonos de su propia voz, de su morada en tanto mito arcaico. Es decir, insconciente del fracaso de su travesía, y por lo tanto incapaz de recordar que su misión era nombrar las cosas de la vida.

En ese mismo sueño de la droga, dice en un momento Benjamin: "Velos ante un rostro, que es él mismo un velo... cosa que sólo el haschisch conoce". El itinerario narcotizante no lo aleja, sino por el contrario lo aproxima, en su viaje, a la región definitiva de la escritura de Benjamin, como errancia y utopía de estética, vanguardia, montaje, misticismo, filosofía, literatura, poesía, traducciones y coleccionismos: en esa frontera del lenguaje (donde el artista se agazapa en el corazón del ensayista para pedirle a las palabras otra aventura), recién se tiene noción que las palabras no exponen, no transparentan, sino que postergan indefinidamente en la develación del mundo, precisamente la develación del mundo.

Ellas son rostros que velan lo velado, y sólo fabulando desde esa danza de palabras-máscaras, sólo en ese juego íntimo y guerrero de vida/muerte en cuanto al proyecto de pronunciar el mundo, el centinela frente al desierto puede imaginar el otro relato, el verdadero.

El Benjamin viajero por la mescalina, nos devuelve al de la vigilia literaria/filosófica/estética/cabalística, cuando intenta realumbrar el sitio del narrador, el por qué de la escritura: "Ese hombre capaz de dejar consumirse completamente la mecha de toda su vida en la dulce llama de la narración", habiéndonos advertido antes, que habla inmerso en un tiempo moderno falazmente comunicativo, donde la narración "es una experiencia en trance de desaparecer, y todo parece como si prosiguiera hundiéndose".

Sólo desde una inmersión de corte estético/cabalístico, para Benjamin el relato de lo real camina indefectiblemente hacia la pérdida cada vez más extrema de lo real, del nombre de las cosas, a través de tecno-palabras que ya ni siquiera recuerdan que promovieron dicho olvido. El "escribo de por vida" implica reconocer entonces el lenguaje como condena. Pero a partir de ese reconocimiento, incorporarle a dicha sentencia la posibilidad poético/mesiánica, que sólo se hace inteligible en el calvario de la palabra, en la espera, en la reminiscencia de la escritura, según Benjamin "como ese algo de sí para contarle al prójimo".

Es decir, sueño de reponerle a la escritura el sentido que se desvaneció, el contarle a alguien sobre la vida, el por qué del narrador o al menos aferrarse a la melancolía de su espectro en el lenguaje. Esa necesidad, dice Benjamin, de que en las palabras "permanezcan los trazos del narrador", y no "la información suplantada a su vez por la sensación, como reflejo de la atrofia progresiva de la experiencia", y no "la información como comunicación del puro 'en sí' de la experiencia".

El soldado vigía en la frontera, ha arribado en su viaje desde la ciudad a mirar y escuchar el desierto. A partir de esa alarma, Benjamin piensa en ese otro relato derrotado por la barbarie civilizatoria, o por llegar (redencialmente) en la vacua homogeneización de lo moderno, donde ya no se escribe "de por vida". Es decir, desde la *pena* impuesta a la palabra, desde el *castigo* babélico, desde el *tormento* de una lengua que no nombra, en la maldición de que lo real no es otra cosa que su narración, fallida. Sólo desde esta penuria a perpetuidad del narrador, es posible para Benjamin intentar "las formas transmisibles no del saber, o de los conocimientos de un hombre, sino, sobre todo, de su vida vivida".

El lenguaje del centinela en soledad y vigilia, cara a cara con el imprevisible rostro intruso de la muerte, es ya un ensayo de lenguaje transido por la poética: intentaría reponerse sabiendo ya, como dice Benjamin "que la muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar". Unica conciencia que soporta, única evidencia del soldado en los bordes del relato: la caída de la ilusión del relato, de sus máscaras. Contacto entonces con la muerte como trágico destino de la lengua, para evitar la consagración del texto aparente, vaciado de sentido, cadavérico: del texto que transcurre sin alteraciones en lo institucional de una cultura vencedora.

Escribir de por vida significa una siempre retrasada cita inaugural. Por pretérita y arcaica, pero también por prometeica y no dada: cita que retiene al narrador, al por qué de nuestro relato. Como un lugar inconcebible en los subsuelos del lenguaje donde se produciría el encuentro otra vez (y por primera vez) entre narrador y escucha, y donde las palabras romperían el malentendido de la comunicación.

LA CAMA

La otra figura fuerte que Benjamin en su relación amorosa con el relato, con la palabra, y que completa la escena del centinela, es la figura de la prostituta.

Extraño periplo este, donde dos errancias –narrador y ramera– se deslizan por la misión del deseo, misión que pareciera configurarlos de por vida. Una mujer reinscribe noche a noche su lenguaje en la extensión de un relato sexual que se hunde en los confines. La retórica de la prostituta es un ritual, el repetido génesis de esa escritura inmemorial: su cuerpo nace como único, inicial, sin antecedentes. Como narración supuestamente inédita en la grafía de sus senos que descubre, en la singularidad tonal de sus pezones, en el gesto de sus muslos nunca vividos por el escucha del relato. La prostituta es el regreso de las máscaras, de los velos, en el relato de su desnudarse: texto narrativo sin dueño ni memoria que la convoca y la esboza en la penumbra de una cama. Escritura fugaz, imaginariamente irrepetible, autoral, que para Benjamin, "hace perceptible, en su desesperación, una nueva hermosura".

El sentido del relato sólo se consuma con su ausencia ("el sentido de la propia vida sólo se configura después de la muerte", W.B.).

Es el tiempo de la poética, "la nueva hermosura": las palabras lidian con sus máscaras, el tiempo ineluctablemente ha proseguido, alguien ha contado en páginas y páginas de un libro para irse, la tersa piel de la prostituta, el tiempo mítico de su espalda, de las sombras de sus nalgas, la narración de la obra concluida que deja no un tiempo callado sino el silencio de la obra, todo ello es ahora una composición del lenguaje que ha recobrado su tragicidad, su ilusionismo: "Libros y prostitutas", dice Benjamin, "raras veces verá su final quien los haya poseído. Suelen desaparecer antes de perecer"

quise hablar, en profunda discusión crítica con el régimen de las discursividades imperantes, donde la palabra es un garabato marchito, prescindible, ahuecado en su totalidad, reducida a su extrema insignificancia, y que sin embargo suele revestirse con el valor del conocimiento, en un mundo de lógicas, racionalizaciones y barbarie modernizadora que precisamente las necesita así; como palabras anestesiadoras, extranjeras a todo dilema cierto, profesionalmente neutras

El narrador es para Benjamin ese "alguien que viene de lejos". En el caso de la prostituta, su travesía es inversa al centinela de frontera. Ella proviene de los bordes, de los extramuros, en busca de la ciudad central y las tabernas. Proviene de la soledad de sentidos para su habla, que recién encarnará en el bullicio de la metrópolis.

Ella es la mensajera de las palabras de la caducidad: del goce del relato. Para Benjamin la literatura es el placer que está llegando o se fue: el tiempo improductivo y sin finalidad de una cama, como cita entre narrador y escucha. Amor fraguado, pero que impone la nostalgia del amor. Relato que siempre se anuncia otro, desde la condición trágica originaria del lenguaje. "Nadie nota en los libros y en las prostitutas que los minutos le son preciosos. Sólo al intimar un poco con ellos, se advierte cuánta prisa tienen. No dejan de calcular mientras nosotros nos adentramos en ellos", dice Benjamin.

Así como el soldado centinela levanta su puesto de vigía en la frontera, frente al desierto de lenguaje, la prostituta hace reingresar el lenguaje a su calvario, al tiempo de la metrópolis, a su territorio de velos, a la vida (donde el narrador entenderá su desventura). Lo vuelve a reinscribir como poético acto de escritura. Narrador y prostituta se dejan penetrar desde la conciencia de la fugacidad y la desdicha, para estar en la vida, no entre los muertos. El narrador, sin transigir con su posible ausencia en el relato que lo olvida. La mujer de labios pintados rojo sangre, con un vestuario insinuante que tampoco transige suplantar.

La poética fue siempre, pero fundamentalmente en lo moderno, lenguajes de una autonomía difícil de franquear. Sus frases, colores, versos, tonalidades, formas, figuras, melodías, movimientos, en fin, sus palabras, apuntaron esencialmente a la verdadera tragedia del hombre: por qué y cómo narrar al mundo para que el mundo siga siendo, en tanto memoria y promesa. En este sentido se hicieron cargo de todos los lenguajes del hombre de la modernidad. En varias ocasiones, conversando de este encuentro con Fernando, surgía en la charla el por qué de lo estético en Clacso, si en el mundo de las ciencias sociales los relatos no se piensan desde lo trágico, ni desde lo indecible, ni desde lo bello como creación de otro relato. En todo caso, quise hablar de lo que día tras día intento descifrar, con el placer de la obsesión, de mi propio apasionamiento por la palabra como novelista y como ensayista descastado de los campos disciplinarios. Podría decir, en profunda discusión crítica con el régimen de las discursividades imperantes, donde la palabra es un garabato marchito, prescindible, ahuecado en su totalidad, reducida a su extrema insignificancia, y que sin embargo suele revestirse con el valor del conocimiento, en un mundo de lógicas, racionalizaciones y barbarie modernizadora que precisamente las necesita así; como palabras anestesiadoras, extranjeras a todo dilema cierto, profesionalmente neutras, y ya sin la menor remembranza del asombro y de lo genuino con que míticamente se soñaron para develar lo incontestable y acariciar lo trascendente del vivir. Reconozco sin embargo también, que hoy el mundo está poblado de almas híbridas que intentan anunciar algo distinto: la balada terminal de algún rockero, la poética de algún joven a destiempo con la época, textos que fugan a veces de esa imagen Manhattan-California que pareciera poblar la totalidad de los imaginarios, aquellos que se retiran de la excitación del espectáculo y del "negocio de vivir", y esos otros que hoy buscan anarquizar la armonía del sepulcro de las ideas. Esos posiblemente sean bajofondos de la poética, recorridos de las palabras desguarnecidas, interrogándose por su acaecer en la desutopizada frialdad del mundo hacia el cual vamos.

ESTÉTICAS DE LA OBLICUIDAD

NELLY RICHARD

Nelly Richard se ha desempeñado en el campo de la teoría y crítica artística y cultural. Autora de *Márgenes e instituciones* (1986) y *La estratificación de los márgenes* (1989).

Las relaciones entre cultura y autoritarismo durante el período militar chileno han sido objeto de múltiples reflexiones principalmente elaboradas por los investigadores de ciencias sociales. Reflexiones encargadas de analizar los modos de oposición y resistencia al condicionamiento desintegrador y represivo de la violencia y de la censura, formulados por microcircuitos de reidentificación social que ganaron progresiva legitimidad y eficacia situacional.

No pretendo aquí retomar esta dimensión más coyuntural de un análisis referido a la política de los espacios desplegada por el polo contestatario o disidente. Pretendo más bien explorar la trama simbólico-expresiva de la producción artística y cultural del período para destacar algunos de sus *artificios* de lenguajes. Hablo de la producción chilena que no se agotó en la funcionalidad de lo protestatario-denunciante; hablo de las obras que lograron –por vía de la utopía crítica– rediagramar gestos, palabras e imágenes, en combinaciones de sentido capaces de dotar a la crisis de un vocabulario rebelde a cualquier nueva ortodoxia social o política.

Nombrar el poder desde Chile en un repaso crítico de la cultura post-73 contiene la evidencia de que se identifica tal palabra con el régimen de abusos que el paradigma dictatorial tradujo a prohibiciones y castigos. Sin sustraerme al peso de esta evidencia tramada por la figura invalidante de la "cultura del miedo", recorro aquí claves más desviadas de producción crítica.

Estas claves pertenecen a una secuencia artística y cultural post-golpe que supo adivinar las formas oblicuas bajo las cuales el modelo autoritario trasladaba su señalamiento represivo a órdenes camuflados de conductas y palabras. Y que aprendió el idioma de la transversalidad para contestar estos órdenes siguiendo la pista de su formulación ubicua de ejes corridos y métodos encubiertos.

EL DISCURSO TOTALIZANTE Y SU REVERSO: el plural fragmentario

Quiero conducir mi intervención llamando la atención sobre dos acentuaciones de poder para luego destacar –muy sintéticamente– algunas de las operatorias de sentido que el arte y la literatura de este período chileno desplegaron para rebatir su doble marca coercitiva.

Ambas tienen que ver con una base axiomática del discurso autoritario-totalitario: su fanatización del orden como principio clasificatorio de discursos e identidades dicotomizados por la rigidez de una separación entre arriba/abajo, dentro/fuera, claro/oscuro, puro/contaminado, etcétera. Rigidez divisoria que estructura categorialmente el simbolismo mítico-político que inspira a los discursos fundacionales.

Poner orden, llamar al orden, son las consignas rutinarias mediante las cuales un régimen de fuerza (bruta e institucional) finge apelar a una racionalidad constructiva para disfrazar el corte arbitrario de su violencia destructiva, reiterando –en cada fórmula de encuadramiento– su rol de guardián de un repertorio fijo de valores inalterables a defender contra las amenazas del desorden fantasmeado como caos. Defensa basada en ritos purificatorios –descontaminadores– que expulsan lo "otro" (lo disímil) fuera del universo semántico regido por la ecuación Orden = Pureza.

Entre las técnicas destinadas a custodiar el Orden, está la imposición de un discurso normativo cuya palabra verticalizada transmite verdades autofundadas como únicas y definitivas. Todo el sistema de designaciones e interpretaciones que compone el discurso del poder está cerrado sobre sí mismo por una cadena doctrinaria que refuerza la inexpugnabilidad del sentido. Para este sistema, el peligro de des-orden (de confusión de los límites) lo encarna la ambigüedad, la polisemia, ya que la virtualidad de lo múltiple funciona como índice de fluctuación significante que atenta en contra de la invariabilidad de lo Uno: de lo único.

Sin duda, entonces que el arte y la literatura son los primeros en infringir esa ley –empobrecedora– de la *univocidad* que sirve el monopolio reduccionista de la significación oficial. Su red proliferante-diseminante de signos fugados en asociaciones y combinaciones móviles, viola la reglamentariedad de un decir fijo. Sobre todo bajo condiciones de censura en que la *ambigüedad* se torna recurso de sobrevivencia gracias a como los mecanismos condensatorios y desplazatorios de la

Hablo de la producción chilena que no se agotó en la funcionalidad de lo protestatario-denunciante; hablo de las obras que lograron –por vía de la utopía crítica– rediagramar gestos, palabras e imágenes, en combinaciones de sentido capaces de dotar a la crisis de un vocabulario rebelde a cualquier nueva ortodoxia social o política.

elipsis y de la metáfora rodean el signo de opacidad para que una cierta indeterminación referencial lo proteja de la persecución de lecturas oficiales. Yaunque los sobregiros de esta retórica del engaño hayan sido principalmente defensivos, la serie de enmascaramientos de lenguajes comprometidos en estos rodeos fue sensibilizando la lectura de las obras y de los textos chilenos a las estratagemas del pliegue: a lo que conforma la *duplicidad* del sentido como simulacro, antinaturalista, pero también desnaturalizador de la ideología de la palabra lisa-transparente.

El ejercicio de una cierta literatura –desfundante, recreativa– potenció esta otra movida crítica frente a la exigencia del monosentido; la brecha abierta entre significante y significado por el descalce poético o el subterfugio ficcional ayudó a problematizar la representación (el nexo entre lo dado y lo creado) como montaje discursivo, mientras la gramática del poder buscaba naturalizarla como evidencia (desmentirla como hipótesis) postulando así su verdad inamovible.

Todas aquellas producciones destinadas a fracturar el mensaje oficial de una verdad única transcrita –policíacamente– a morales del orden o a ideologías de la seguridad, fueron parte insurrecional de ese combate antidogma a favor de lo múltiple y de lo fragmentario, de lo parcial y de lo inconcluso, de lo heterogéneo y de lo inestable. Combate que encontró en la memoria el primer territorio a reconquistar: la memoria sitiada por la guerra contra el pasado interdicto cuyas claves –rememorativas, historizadoras– habían sido confiscadas por el operativo de silenciamiento.

Frente al engaño oficial de un pasado trucado por el fraude histórico de la toma de poder, fueron varias las modalidades de *deslegitimación* de ese pasado que buscaron volver elocuentes las lógicas mudas de la impostura. Modalidades sectoriales referidas –por ejemplo– a la revisión y desmontaje de marcos disciplinarios y legados académicos. En la plástica –pienso en las Revisiones de la historia del arte chileno de Altamirano, Díaz, Dittborn– se tematizará la dependencia a una historiografía de lo falso acusando la cadena mimética de los dobles y de las réplicas de haber creado la ilusión nacional de lo "propio"; estas obras sometieron a desaprendizaje la tradición académica de las Bellas Artes, confrontando el legado oficial del pasado canónico con las memorias en negativo (lo femenino, lo doméstico-popular) que diferentes censuras retenían cautivas. Soltar esas memorias y reintroducir su carga minoritaria y residual en el relato dominante para poner su factura en conflicto, es otra de las estrategias de desmontaje oficial que lograron escindir la narración hegemónica.

La desconfianza hacia los encuadres prepotentes de lecturas omnicomprensivas llevó a manipulaciones de sentido tentadas por la parcialidad del resto, atraídas por la residualidad del desecho.

También la narrativa se quiso portadora tendencial de una crisis de racionalidades interpretativas; *Por la Patria* de Diamela Eltit hace que la memoria clandestina desmienta la versión monologada por la historia oficial mediante una juntura de subrelatos discordantes, campo de batalla de narraciones en disputa de la legitimidad y persuasión encargadas de frustrar toda síntesis recapituladora y quebrar la recta historicista de los desenlaces programados.

Recordar (experimentar el recuerdo) fue necesario no sólo para recobrar el pasado obliterado en sus marcas, sino para confrontar sucesos e interpretaciones en una perspectiva de relato ya no unilateral, como la trazada a la fuerza por los practicantes del olvido, sino discontínua, múltiple, estratificada. También *interpretar* fue materia de reaprendizaje para no caer nuevamente en la trampa de las metaexplicaciones basadas en verdades superiores y en razones absolutas. La desconfianza hacia los encuadres prepotentes de lecturas omnicomprensivas (las reclamadas por el mito o la ideología) llevó a manipulaciones de sentido tentadas por la parcialidad del resto, atraídas por la residualidad del desecho. Las instalaciones de Leppe, Brugnoli o Errázuriz investigan la *desarmadura* (narrativa, sintática) como forma de lo precario que sirve construcciones antiheroicas y critica el trascendentalismo o la monumentalidad de las epopeyas del sentido.

SEDENTARIEDAD Y NOMADISMO: las metáforas del poder y del deseo

La regimentación del lenguaje es uno de los mecanismos de fiscalización del orden (discursivo y práctico) que ocupa el poder normativo-represivo para castigar el juego disonante de lo alterno, de lo heterológico. Custodiar la palabra dictando reglas incontrovertibles de significación única han servido para conjurar los peligros de la multiversidad.

Otra manera de obligar a la *fijeza* e impedir que una confusión de signos en movimiento desregule el ordenamiento simbólico, ha consistido en reforzar los límites que separan y aislan (discursos, identidades, territorios); en decretar la inviolabilidad de estos límites que prohíben el tránsito y la errancia. Es contra ese imperativo de separación tajante entre espacios confinados por leyes de reducción y reductos, que ciertas prácticas insumisas eligieron multiplicar los *puntos de intersección* y las *líneas de fuga* entre códigos heterogéneos.

El registro de la corporalidad (somáti-

Transgredir las marcaciones de poder mediante flujos excedentarios (inintegrables a la economía de signos dominante) que resimbolizan el margen como des/borde violentó no sólo la lógica represiva del discurso oficial sino también la codificación ideológica del discurso contestatario chileno

co, pero también erótico-político) en prácticas del cuerpo mediatizado por el video o teatralizado en la performance, ha traído a escena una energética pulsional cuyos flujos trans-simbólicos rebasan el marco de la discursividad dominante. Para estos artistas chilenos del video o de la performance, intervenir el cuerpo recodificando su gestualidad fuera del molde disciplinario, significó además delatar la frontera impuesta entre lo privado (biografía) y lo público (sociedad) y traicionar la ideología separativa que rodea lo individual con el mito de lo apolítico. La transfiguración sexual en la cita maquillada del travestismo (Leppe) o la puesta en circulación de la pulsión deseante de una líbido femenina que desata transgresiones de géneros (Eltit) son ya maneras de interpelar la normativa de conductas uniformadas.

Pero más allá del cuerpo en el video o la performance, todas aquellas prácticas dedicadas a traspasar el marco de su producción –a des/enmarcarse– agreden metafóricamente los límites de señalamiento del territorio y reclusión de la identidad.

Dos modalidades han gestualizado el desencierro, la antirreclusión: la primera –surgida de la práctica– radicalizó los desplazamientos y extensiones de técnicas y soportes para quebrar el recorte discriminatorio del formato-cuadro hasta abarcar la cotidianeidad social como escenario a intervenir mediante obras-situaciones que corrigen los tics de obediencia (son las "acciones de arte" de Lotty Rosenfeld); la segunda –propia de la poesía de Martinez, Zurita, Muñoz o Maqueira– se ha encargado de cruzar géneros y de mezclar textualidades haciendo de la lengua una zona de desensamblajes frecuentada por la conciencia híbrida del retazo. Para estas prácticas, la salida de marco (en el caso de la crítica artística a la institucionalidad pictórica) o en entrecruzamiento de géneros (en el caso de la crítica textual a la institucionalidad literaria), son operatorias dirigidas contra el efecto segregativo de las compartimentaciones de espacios y lenguajes destinadas a paralizar los tráficos intercomunicativos.

Excediendo tales operatorias, toda una cadena alegórica de figuras que nombran la *itinerancia* (el viaje, los exilios) o el *descentramiento* (lo femenino, la periferia) recorre las producciones chilenas para denunciar las sedentarizaciones de poder y movilizar el deseo en configuraciones vagabundas. El imaginario nómade de obras como las de Dittborn o de Eltit rompe los anclajes de la cultura instituida y redibuja una geografía de la identidad social y sexual que favorece los márgenes y su travesía.

Dos ejes de confrontación entre los códigos de lo dominante y de lo subalterno tensionan las poéticas en cuestión: lo *femenino* como interrogante dirigida en contra de la ideología sexual de las representaciones de géneros y fuerza desestabilizadora de las jerarquizaciones masculinas, lo *latinoamericano* como zona de reclamo en torno a cómo el conflicto identidad-diferencia ha sido arbitrado por la cultura superior. Lo femenino y lo latinoamericano son trabajadas interactivamente como figuras de una *estética de lo minoritario*, que despliega sus estrategias de contrapoder. Estrategias de enmascaramiento y reapropiación, juegos de doble código, reconversiones paródicas de los mensajes oficiales filtrados –intersticialmente– por maniobras de resistencia y desmontaje interpretativo.

Esa *experimentalidad de los bordes* que recoge subculturas (la periferia) y desidentidades (la mujer), ha realzado maneras de sublevarse contra las representaciones logocentristas (masculinas-occidentales) otorgándoles –por ejemplo– protagonismo a figuras censuradas o reprimidas del corpus social que van entrelazando raza, sexo y locura, en una cadena explosiva de subjetividades delictuales.

Lo significativo en el caso de la producción chilena es que esta simbólica de la marginalidad (de la despertenencia) reivindicada –temáticamente– por un imaginario tránsfuga, ha sabido definirse –políticamente– como posturalidad del margen. En efecto, la crítica institucional de los artistas chilenos se ha formulado mediante una problemática de los espacios regida por el jugar dentro de los límites (de actuación y visibilidad) fijados por la oficialidad, buscando –desde ahí– correr sus marcas de tolerancia, desprogramar su trazado de autoridad, presionar contra su dispositivo de control y vigilancia. Estrategia de la des/inserción que se opone a la marginalidad románticamente concebida como externalidad al poder y argumenta a favor del margen como tránsito por los bordes del sistema e interpelación a sus reglas de obligatoriedad. Pasar de la marginalidad padecida como resultado de una sobredeterminación de poder a la productivización del margen como cifra estética de vagancias limítrofes, ha sido la aventura de una escena que supo convertir el descarte en postura enunciativa. Conjugando imágenes de contrabando y maniobras fronterizas.

Transgredir las marcaciones de poder mediante flujos excedentarios (inintegrables a la economía de signos dominante) que resimbolizan el margen como des/borde violentó no sólo la lógica represiva del discurso oficial sino también la codificación ideológica del discurso contestatario chileno. El vértigo de la polisemia que torna el significante artístico o literario zona de conflagración y estallidos, desintegró los metasignificados totalizantes (identidad, nación, sociedad, revolución, proletariado, historia, dictadura) que rigen los discursos moralizadores y concientizadores de la izquierda partidaria, y su fraseología militante.

Apostemos a que la palabra desencajada del arte o de la literatura en rotura de códigos siga estremeciendo la racionalidad programática de la ciencia, la política, la ideología. (Y conflictuando hoy los supuestos funcionalistas de linealidad y transparencia reclamados por la pragmática socio-comunicativa del mensaje democrático). Apostemos a que la densidad figurativa del motivo estético y su tasa inutilitaria siga escandalizando –por el desborde utópico de formas saturadas de lujo y placer– el principio de rendimiento de los lenguajes instrumentales traducido por la razón práctica a una simple y resignada lógica de eficacias.

ESCENAS SIN TERRITORIO*

Estética de las migraciones e identidades en transición

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

Néstor García Canclini es investigador en sociología del arte y de la cultura, y coordinador de la División de Estudios Superiores del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

¿Cómo está cambiando la definición de las identidades sociales? ¿Qué consecuencias tienen estos cambios en las prácticas culturales y estéticas? Voy a sugerir dos líneas para responder a estas preguntas que surgen de investigaciones sobre la recepción-apropiación de bienes simbólicos y sobre los procesos interculturales en la frontera de México con los Estados Unidos. Dos palabras pueden sintetizar los procesos a los que quiero referirme: descolección y desterritorialización.

Hubo una época en que las identidades de los grupos se formaban a través de dos movimientos: ocupar un territorio y constituir colecciones –de objetos, de monumentos, de rituales– mediante las cuales se afirmaban y celebraban los signos que distinguían a cada grupo. Tener una *identidad* era, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por quienes habitaban ese lugar se volvía idéntico o intercambiable. Los que no compartían ese territorio, ni tenían por lo tanto los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, eran los otros, los diferentes. Esa manera de definir la cultura propia está en la base de muchos antagonismos de la modernidad: colonizadores vs. colonizados, cosmopolitismo vs. nacionalismo, centro vs. periferia.

¿Qué queda de ese paradigma en la época de descentralización y expansión planetaria de las grandes empresas, transnacionalización de las comunicaciones y migraciones multidireccionales? ¿Para qué sirve seguir pensando la cultura en la dirección etimológica, como "cultivo" de un territorio, cuando las fronteras nacionales se vuelven porosas, cuando la desarticulación de lo urbano y de lo campesino pone en duda que los sistemas culturales encuentren su clave en las relaciones de la población con cierto tipo de territorio que generaría comportamientos específicos?

Tanto en las ciencias sociales como en las políticas culturales se ha trabajado sobre la base de colecciones –de objetos, de datos– que representaban la relación peculiar con un territorio. Los folcloristas definen la identidad de los grupos que estudian siguiendo repertorios de objetos y relatos que tendrían una correspondencia específica con las formas locales que adopta la vida de una comunidad. Desde los sociólogos urbanos hasta quienes promueven la investigación participativa se cree encontrar en ciertas formas de organizar la trama del barrio o la ciudad la gramática que distinguiría a sus habitantes. Los nacionalismos y populismos sostienen todavía que afirmar la identidad de un pueblo requiere recuperar la soberanía sobre los espacios en que se constituiría su modo peculiar de existencia.

Es evidente que estas definiciones basadas en territorios y colecciones conservan consistencia para muchos grupos, y que la defensa o reconquista del propio patrimonio sigue siendo una tarea clave en países tan despojados como los latinoamericanos. Pero al mismo tiempo debemos reconocer que la pérdida de arraigo de las prácticas culturales respecto de espacios cerrados y de repertorios locales o nacionales es mucho más que la consecuencia del llamado imperialismo cultural. Deriva de la radical reorganización de las formas de producción y circulación de los bienes simbólicos generada por cambios tecnológicos, por la fluidez de las comunicaciones y las migraciones.

Los dos lugares más comunes de la bibliografía sobre comunicación masiva en las últimas décadas –que los medios serían los principales agentes de la dominación metropolitana y que su misión histórica sería sustituir las culturas tradicionales y locales– son

* Este texto forma parte del libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, en prensa.

vistos hoy como representaciones maniqueas, elementales, de procesos mucho más complejos. La televisión, la radio y la reproducción industrial de la música en discos y cassettes han amplificado internacionalmente la difusión de géneros tradicionales que sólo tenían alcance local: el valse criollo y la chicha peruana, la música gaucha brasileña, el chamamé y los cuartetos argentinos. Cualquier habitante de cualquier gran ciudad latinoamericana muestra en sus hábitos de consumo el carácter intercultural e híbrido que las condiciones actuales de producción y circulación propician en los gustos: nuestras colecciones de discos mezclan música clásica y jazz, folclor, tango y salsa, incluyendo a compositores como Piazzola, Caetano Veloso y Rubén Blades que fusionaron esos géneros y las culturas que representan.

Para demostrar que no se trata sólo de estrategias de las instituciones hegemónicas de la estética de los sectores cultos, quiero referirme al modo en que esta hibridación se produce en las migraciones y reformulaciones de la identidad en sectores populares. Las migraciones dan un espacio propicio para entender el sentido de la desterritorialización de la cultura.

CULTURAS DESTERRITORIALIZADAS

A fines de siglo, el acceso a perspectivas multiculturales no es exclusivo de escritores, artistas y políticos exiliados, sino de pobladores de todos los estratos. ¿Cómo explicar sólo con el esquema unidireccional de la dominación imperialista los flujos de circulación cultural suscitados por los trasplantes de latinoamericanos hacia los Estados Unidos y Europa, de los países menos desarrollados hacia los más prósperos de nuestro continente, de las regiones pobres a los centros urbanos? ¿Son dos millones, según las cifras más tímidas, los sudamericanos que por persecución ideológica y ahogo económico abandonaron en los setenta la Argentina, Chile, Brasil y Uruguay? No es casual que la reflexión más innovadora sobre la desterritorialización se esté desplegando en la principal área de migraciones del continente, la frontera de México con los Estados Unidos. De los dos lados de esa frontera, los movimientos interculturales muestran su rostro doloroso: el subempleo y el desarraigo de campesinos e indígenas que debieron salir de sus tierras para sobrevivir. Pero también está creciendo allí una producción cultural muy dinámica. Si en los Estados Unidos existen más de 250 estaciones de radio y televisión en castellano, más de 1.500 publicaciones en nuestra lengua y un alto interés por la literatura y la música latinoamericanas, no es sólo porque hay un mercado de 20 millones de "hispanos", o sea el 8% de la población estadounidense (38% en Nuevo México, 25% en Texas y 23% en California). También se debe a que la llamada cultura latina produce películas como *Zoot suit* y *La bamba*, las canciones de Rubén Blades y Los Lobos, teatros de avanzada estética y cultural como el de Luis Valdez, artistas plásticos cuya calidad y aptitud para hacer interactuar la cultura popular con la simbólica moderna y postmoderna los incorpora al *mainstream* norteamericano[1].

Quien conozca estos movimientos artísticos sabe que muchos están arraigados en las experiencias cotidianas de los sectores populares. Para que no queden dudas de la extensión transclasista del fenómeno de desterritorialización es útil referirse a las investigaciones antropológicas sobre migrantes. Roger Rouse estudió a los pobladores de Aguililla, un municipio rural del suroeste de Michoacán, en México, aparentemente sólo comunicado por un camino de tierra. Sus dos principales actividades siguen siendo la agricultura y la cría de ganado para autosubsistencia, pero la emigración iniciada en los cuarenta se incentivó a tal punto que casi todas las familias tienen ahora miembros que viven o vivieron en el extranjero. La declinante economía local se sostiene por el flujo de dólares enviados desde California, especialmente de Redwood City, ese núcleo de la microelectrónica y la cultura postindustrial norteamericana en el valle de Silicon, donde los michoacanos trabajan como obreros y en servicios. La mayoría permanece períodos breves en los Estados Unidos, y quienes duran más tiempo conservan relaciones constantes con su pueblo de origen. Son tantos los que están fuera de Aguililla, tan frecuentes sus vínculos con los que permanecen allí, que ya no puede concebirse ambos conjuntos como comunidades separadas: "Mediante la constante migración de ida y vuelta, y el uso creciente de teléfonos, los aguilillenses suelen estar reproduciendo sus lazos con gente que está a dos mil millas de distancia tan activamente como mantienen sus relaciones con los vecinos inmediatos. Más aún, y más en general, por medio de la circulación continua de personas, dinero, mercancías e información, los diversos asentamientos se han entreverado con tal fuerza que probablemente se comprendan mejor como formando una sola comunidad dispersa en una variedad de lugares"[2].

Dos nociones convencionales de la teoría social caen ante estas "economías cruzadas, sistemas de significados que se intersectan y personalidades fragmentadas". Una es la de "comunidad", empleada tanto para poblaciones campesinas aisladas como para expresar la cohesión abstracta de un Estado nacional compacto, en ambos casos definibles por su relación con un territorio específico. Se suponía que los vínculos entre los miembros de esas comunidades serían más intensos dentro que fuera de su espacio, y que los miembros tratan la comunidad como el medio principal al que ajustan sus acciones. La segunda imagen es la que opone centro y periferia, también "expresión abstracta de un sistema imperial idealizado", en el que las gradaciones de poder y riqueza estarían distribuidas concéntricamente: lo mayor en el centro y una disminución creciente a medida que nos movemos hacia zonas circundantes. El mundo funciona cada vez menos de este modo, dice Rouse; necesitamos "una cartografía alternativa del espacio social", basada más bien sobre las nociones de "circuito" y "frontera".

Tampoco debe suponerse, agrega, que este reordenamiento sólo abarca a los marginales. Se advierte una desarticulación semejante en la economía estadounidense, dominada antes por capitales autónomos. En el área central de Los Angeles, el 75% de los edificios pertenece ahora a capitales extranjeros; en el conjunto de centros urbanos, el 40% de la población está compuesto por minorías étnicas procedentes de Asia y América Latina, y "se calcula que la cifra se aproximará al 60% en el año 2010"[3]. Hay una "implosión del Tercer Mundo en el Primero"[4], según Renato Rosaldo: "La noción de una cultura auténtica como un universo autónomo internamente coherente no es más sostenible" en ninguno de los dos mundos, "excepto quizá como una 'ficción útil' o una distorsión reveladora"[5].

Cuando en los últimos años de su vida Michel de Certeau enseñaba en San Diego, decía que en California la mezcla de inmigrantes mexicanos, colombianos, noruegos, rusos, italianos y del Este de los EE.UU. hacía pensar que "la vida consiste en pasar constantemente fronteras". Los oficios se toman y se cambian con la misma versatilidad que los coches y las casa. "Esta movilidad descansa sobre el postulado de que uno no es identificado ni por el nacimiento, ni por la familia, ni por el estatuto profesional, ni por las relaciones amistosas o amorosas, ni por la propiedad. Parece que toda identidad definida por el estatuto y por el lugar (de origen, de trabajo, de hábitat, etcétera) fuera reducida, si no barrida, por la ve-

[1] Dos historiadores del arte chicano, Shifra M. Goldman y Tomás Ybarra-Frausto, han documentado esta producción cultural y reflexionado originalmente sobre ella. Véanse, por ejemplo, las introducciones a su libro *Arte chicano. A comprehensive annotated bibliography of Chicano Art, 1965-1981*, Chicano Studies Library Publications Unit-University of California, Berkeley, 1985; también los artículos de ambos en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *A través de la frontera*, México, UNAM-CEESTEM, 1983.

[2] Roger Rouse, "Mexicano, Chicano, Pocho. La migración mexicana y el espacio social del postmodernismo", *Página Uno*, suplemento de *Unomásuno*, México, 31/12/88, pp. 1-2.

[3] *Idem*, p. 2.

[4] Renato Rosaldo, *Ideology, Place, and People Without Culture*, Universidad de Stanford, Depto. de Antropología, p. 9.

[5] R. Rosaldo, *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*, Boston, Beacon Press, 1989, p. 217.

El estudio de lo tradicional y lo local ya no puede hacerse sólo con los instrumentos antropológicos, ni el de lo macrosocial con los recursos exclusivos de la sociología. Como tampoco los artistas pueden explicar lo que sucede con sus productos itinerantes, con la resignificación de sus imágenes y sus textos, si no disponen de herramientas capaces de intervenir en las hibridaciones complejas.

locidad de todos los movimientos. Se sabe que no hay documento de identidad en los EE.UU.; se lo reemplaza por la licencia para conducir y la tarjeta de crédito, es decir por la capacidad de atravesar el espacio y por la participación en un juego de contratos fiduciarios entre ciudadanos norteamericanos"[6].

Durante los dos períodos en que estudié los conflictos interculturales del lado mexicano de la frontera, en Tijuana, en 1985 y 1988, varias veces pensé que esta ciudad es, junto a Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la postmodernidad[7]. No tenía en 1950 más de 60.000 habitantes; hoy supera el millón con los migrantes de casi todas las regiones de México (principalmente Oaxaca, Michoacán y el Distrito Federal) que se instalaron en estos años. Algunos pasan diariamente a los EE.UU. para trabajar, otros cruzan la frontera en los meses de la siembra y la cosecha. Aun los que se quedan en Tijuana están vinculados a intercambios comerciales entre los dos países, a maquiladoras norteamericanas ubicadas en la frontera de México o a servicios turísticos para los tres o cuatro millones de estadounidenses que llegan por año a esta ciudad.

Desde principios de siglo hasta hace unos 15 años, Tijuana había sido conocida por un casino (abolido en el gobierno de Cárdenas), *cabarets, dancing halls, liquor stores*, a donde los norteamericanos llegaban para eludir las prohibiciones sexuales, de juegos de azar y bebidas alcohólicas de su país. La instalación reciente de fábricas, hoteles modernos, centros culturales y el acceso a una amplia información internacional la volvieron una ciudad moderna y contradictoria, cosmopolita y con una fuerte definición propia.

En las entrevistas que hicimos a alumnos de escuelas primarias, secundarias y universitarios, a artistas y promotores culturales de todos los estratos, no había tema más central para la autodefinición que la vida fronteriza y los contactos interculturales. Una de las técnicas de investigación fue pedirles que nombraran los lugares más representativos de la vida y la cultura de Tijuana, para luego fotografiarlos; tomamos también imágenes de otros escenarios que parecían condensar el sentido de la ciudad (carteles publicitarios, encuentros ocasionales, grafitis), y seleccionamos 50 fotos para mostrárselas a 14 grupos de diversos niveles económicos y culturales. Dos tercios de las imágenes que juzgaron más representativas de la ciudad, de las que hablaban con más énfasis, eran de lugares que vinculan a Tijuana con lo que está más allá de ella: la Avda. Revolución, sus tiendas y centros de diversión para turistas, el minarete que testimonia dónde estuvo el casino, las antenas parabólicas, los pasos legales e ilegales en la frontera, los barrios donde se concentran los que vienen de distintas zonas del país, la tumba de Juan Soldado, "señor de los emigrados", al que van a pedir que les arregle "los papeles" o a agradecerle que no los haya agarrado "la migra".

El carácter multicultural de la ciudad se expresa en el uso del español, el inglés, y también en las lenguas indígenas habladas en los barrios y las maquiladoras, o entre quienes venden artesanías en el centro. Esa pluralidad se reduce cuando pasamos de las interacciones privadas a los lenguajes públicos, los de la radio, la televisión y la publicidad urbana, donde el inglés y el español predominan y coexisten "naturalmente".

Junto al cartel que recomienda el club-discoteca y la radio donde se escucha "rock en tu idioma", otro anuncia un licor mexicano en inglés. La música y la bebida alcohólica, dos símbolos de Tijuana, conviven bajo esta dualidad lingüística. *The other choice* es explícitamente el licor, pero la contigüidad de los mensajes vuelve posible que sea también el rock en español. La ambivalencia de la imagen, que los entrevistados consideraron analógica de la vida en la ciudad, también permite concluir, según el orden de lectura, que la otra elección sea el inglés.

La incertidumbre generada por las oscilaciones bilingüísticas, biculturales y binacionales tiene su equivalencia en las relaciones con la propia historia. Algunas de las fotos fueron elegidas precisamente por aludir al carácter simulado de buena parte de la cultura tijuanense. La Torre de Agua Caliente, quemada en la década de los 60, con la pretensión de olvidar el casino que representaba, fue reconstruida hace pocos años y ahora se la exhibe con orgullo en portadas de revistas y propagandas; pero los entrevistados, al hacer notar que la torre actual está en un sitio distinto, argumentan que el cambio es un modo de desplazar y reubicar el pasado.

En varias esquinas de la Avda. Revolución hay cebras. En realidad, son burros pintados. Sirven para que los turistas norteamericanos se fotografíen con un paisaje detrás, en el que se aglomeran imágenes de varias regiones de México: volcanes, figuras aztecas, nopales, el águila con la serpiente. "Ante la falta de otro tipo de cosas, como en el sur, que hay pirámides, aquí no hay nada de eso... como que algo hay que inventarle a los gringos" –dijeron en uno de los grupos. En otro, señalaban que "también remite a este mito que traen los norteamericanos, que tiene que ver con cruzar la frontera hacia el pasado, hacia lo salvaje, hacia la onda de poder montar".

LA SIMULACION DE LA CIUDAD

Donde las fronteras se mueven, pueden estar rígidas o caídas, donde los edificios son evocados en otro lugar que el que representan, todos los días se renueva y amplía la invención espectacular de la propia ciudad. El simulacro pasa a ser una categoría central de la cultura. No sólo se relativiza lo "auténtico". La ilusión evidente, ostentosa, como las cebras que todos saben falsas o los juegos de ocultamiento de migrantes ilegales "tolerados" por la policía norteamericana, se vuelve un recurso para definir la identidad y comunicarse con los otros.

A estos productos híbridos, simulados, los artistas y escritores de la frontera agregan su propio laboratorio intercultural. En una entrevista radial se le preguntó a Guillermo Gómez-Peña, editor de la revista bilingüe *La línea quebrada/The broken line*, con sede en Tijuana y San Diego:

Reportero: Si ama tanto a nuestro país como usted dice, ¿por qué vive en California?

Gómez-Peña: Me estoy desmexicanizando para mexicomprenderme....

Reportero: ¿Qué se considera, pues?

Gómez-Peña: Posmexica, prechicano, panlati-

[6] Michel de Certeau, "Californie, un thèatre de passants", *Autrement*, Nº 31, París, abril de 1981, pp. 10-18. Cabe aclarar que la concepción de la vida como paso constante de fronteras, no es tan fácil como la enuncia Michel de Certeau cuando se trata de ciudadanos norteamericanos "de segunda", por ejemplo los negros, los portorriqueños y los chicanos.

[7] El informe de la investigación puede leerse en N. García Canclini y Patricia Safa, *Tijuana: la casa de toda la gente*, México, INAH-ENAH-UAM-Programa Cultural de las Fronteras, 1989. Fotos de Lourdes Grobet. Colaboraron en el estudio Jennifer Metcalfe, Federico Rosas y Ernesto Bermejillo.

no, transterrado, arteamericano... depende del día de la semana o del proyecto en cuestión.

Varias revistas de Tijuana están dedicadas a reeleborar las definiciones de identidad y cultura a partir de la experiencia fronteriza. *La línea quebrada*, que es la más radical, dice expresar a una generación que creció "viendo películas de charros y de ciencia ficción, escuchando cumbias y rolas de Moody Blues, construyendo altares y filmando en Super 8, leyendo *El Corno Emplumado* y *Art Forum*". Ya que viven en lo intermedio, "en la grieta entre dos mundos", ya que son "los que no fuimos porque no cambiamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar", deciden asumir todas las identidades disponibles: "Cuando me preguntan por mi nacionalidad o identidad étnica, no puedo responder con una palabra, pues mi 'identidad' ya posee repertorios múltiples: soy mexicano pero también soy chicano y latinoamericano. En la frontera me dicen 'chilango' o 'mexiquillo'; en la capital 'pocho' o 'norteño' y en Europa 'sudaca'. Los anglosajones me llaman 'hispanic' o 'latinou' y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano". Con una frase que le queda bien a un migrante lo mismo que a un joven rockero, Gómez-Peña explica que "nuestro sentimiento generacional más hondo es el de la pérdida que surge de la partida". Pero también son lo que han ganado: "una visión de la cultura más experimental, es decir, multifocal y tolerante"[8].

Otros artistas y escritores de Tijuana cuestionan la visión eufemizada de las contradicciones y el desarraigo que perciben en el grupo de *La línea quebrada*. Rechazan la celebración de las migraciones causadas muchas veces por la pobreza en el lugar originario, que se repite en el nuevo destino. No faltan los que, pese a no haber nacido en Tijuana, en nombre de sus 15 ó 20 años en la ciudad, impugnan la insolencia paródica y desapegada: "Gente que recién llega y quiere descubrirnos y decirnos quiénes somos".

Tanto en esta polémica como en otras manifestaciones de fuerte afectividad al referirse a las fotos de Tijuana, vimos un movimiento complejo que llamaríamos de *reterritorialización*. Los mismos que elogian a la ciudad por ser abierta y cosmopolita quieren fijar signos de identificación, rituales que los diferencien de los que sólo están de paso, son turistas o ...antropólogos curiosos por entender los cruces interculturales.

Los editores de otra revista tijuanense, *Esquina baja*, dedicaron un largo rato a explicarnos por qué querían, además de tener un órgano para expresarse, "generar un público de lectores", "una revista local de calidad en todos los aspectos, de diseño, de presentación(...) para contrarrestar un poco esa tendencia centrista que existe en el país, porque lo que hay en la provincia no logra trascender, se ve minimizado, si no pasa primero por el tamiz del Distrito Federal".

Algo semejante encontramos en la vehemencia con que todos rechazaron los criterios "misioneros" de actividades culturales propiciadas por el gobierno central. Ante los programas nacionales destinados a "afirmar la identidad mexicana" en la frontera norte, los bajacalifornianos argumentan que ellos son tan mexicanos como los demás, aunque de un modo diferente. Sobre la "amenaza de penetración cultural norteamericana" dicen que, pese a la cercanía geográfica y comunicacional con los Estados Unidos, los intercambios comerciales y culturales diarios les hacen vivir intensamente la desigualdad y por lo tanto tener una imagen menos idealizada que quienes reciben una influencia parecida en la capital mediante mensajes televisivos y bienes de consumo importados.

Esta conformación transcultural de los códigos culturales, esta estética bilingüe, no es excepcional en América Latina. Semejantes reformulaciones de las nociones de territorio, comunidad y colección se necesitan en muchas otras regiones donde las tradiciones inestables están en constante transacción con diversos estilos de modernización. En múltiples zonas se construyen altares y se los filma en Super 8, se inventan simulacros para arraigar de algún modo las hibridades fugaces. La frontera de México-Estados Unidos es apenas un laboratorio entre otros de las estrategias de los migrantes que atraviesan cualquier ciudad latinoamericana e instalan, precisamente en los cruces, sus puestos barrocos de artesanías regionales y radios de contrabando, hierbas medicinales y videocassettes.

Para aprehender esta reconstitución de las identidades, se requiere de una teoría de los flujos y los circuitos interculturales, de una metodología multifocal, nutrida en varias disciplinas. El estudio de lo tradicional y lo local ya no puede hacerse sólo con los instrumentos antropológicos, ni el de lo macrosocial con los recursos exclusivos de la sociología. Como tampoco los artistas pueden explicar lo que sucede con sus productos itinerantes, con la resignificación de sus imágenes y sus textos, si no disponen de herramientas capaces de intervenir en las hibridaciones complejas. El trabajo transdisciplinario, incluyendo a artistas y científicos sociales, pareciera hoy una estrategia indispensable para poder actuar significativamente en procesos donde la interculturalidad es constitutiva de las identidades.

[8] Guillermo Gómez-Peña, "Wacha ese border, son", *La Jornada Semanal*, Nº 162, 25/10/87, pp. 3-5. Respecto de la hibridación intercultural en los rockeros, los cholos y los punks –que editan revistas, discos y cassettes con información y música de varios continentes– véase el libro de José Manuel Valenzuela, *A la brava ése! Cholos, punks, chavos banda*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 1988.

La exposición Transcontinental *abierta en marzo de 1990 en Manchester (Cornerhouse) y Birmingham (Ikon Gallery), incluye a nueve artistas latinoamericanos: Eugenio Dittborn, Víctor Grippo, Cildo Meireles, Juan Dávila, Waltercio Caldas, Roberto Evangelista, Tunga, Regina Vater y Jac Leirner.*

*Es una de las tantas muestras organizadas a escala internacional que tratan lo "latinoamericano", sea –míticamente– para sublimar fantasías de otredad, sea –críticamente– para debatir sobre identidad y diferencias en una perspectiva transcultural. Perspectiva esta que motiva la última exposición cuyo texto fragmentado del catálogo (*Transcontinental, 9 Latin American Artists, *Guy Brett, 1990, Verso, Inglaterra) se reproduce a continuación.*

GUY BRETT

Guy Brett (Inglaterra) es crítico. Autor de *Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History* y curador de varias muestras internacionales de arte latinoamericano. Miembro del comité editorial de *Third Text*

(...) Se ha empezado a hablar de un *boom* del arte latinoamericano tal como existió hace un tiempo en la literatura latinoamericana, al menos para ciertos escritores. Una cantidad de exposiciones "latinoamericanas" han tenido lugar en los museos de Europa y Estados Unidos en los últimos dos o tres años, incluyendo una gran retrospectiva en la Hayward Gallery de Londres en 1989. El rol que juegan en estos cambios las políticas del poder, el dinero y la moda, y cuán durables sean pudiera ser el tema de un considerado análisis (los latinoamericanos están acostumbrados a booms y reventones). Hasta ahora el interés ha sido principalmente en arte histórico pero importantes artistas latinoamericanos aún no están representados en los museos europeos y norteamericanos. Hacer que estos artistas sean más visibles y conocidos debe ser algo positivo, pero ni los booms culturales ni la moda cambian las divisiones fundamentales y las desigualdades en el mundo. Estas se expresan, entre otras cosas, en diferencias de infraestructura cultural y por lo tanto en la posibilidad de producir arte.

Otro aspecto de estas desigualdades es que las estrategias curatoriales usadas en las metrópolis occidentales, sea por elección o necesidad, en exposiciones de "arte latinoamericano", han sido diferentes y mucho más crudas que las aplicadas al arte europeo. Algunas toman la forma de una vista panorámica, con sus inevitables sobre-simplificaciones y homogeneización de la otra realidad (también la imposibilidad de incluir todos los artistas que podrían y deberían ser representados bajo tal estrategia). Otras perpetúan el mito de la odisea, un relato de la exploración de tierras lejanas y desconocidas en busca de arte. Viajando en la otra dirección, por así decirlo, ocurrió un evento como *Márgenes e Institución: arte en Chile 1973-1989* (*The Showroom*, Londres, 1989), donde el deseo de los artistas vanguardistas chilenos de presentar su trabajo en Europa requirió de la táctica "guerrillera" de un "informe preliminar" condensado y urgente, en slides y video. Por diferentes razones tales exposiciones han tendido a enfatizar una relación polarizada entre el "acá" y el "allá", entre "nosotros" y "ellos".

Los mismos artistas tienden a ser uniformados como un grupo "de por allá": la última novedad, la última entrega de nuestros modelos de consumo cultural, que para orgullo nuestro se estarían volviendo cada vez más cosmopolitas. Más que consumo, se necesita un diálogo, una discusión sobre la efectividad de la pluralidad de tácticas que existen hoy.

Este libro debiera aclarar sus propios límites. Como la exposición en la que se basa, no trata de ser una visión panorámica. Respecto al término "Latinoamérica" es obvio que los artistas discutidos aquí vienen de sólo tres de los países más al sur del continente. Sus trabajos pertenecen a una práctica urbana internacional del arte y pueden por lo tanto ser trasladados más fácilmente a una galería europea que otros tipos de trabajos que necesitarían una preparación diferente para no perder su contexto y su fuerza. Pero esto no es una disculpa. El trabajo de estos artistas irrumpe en la escena bajo la forma de estrategias lúcidas y poderosas, nuevas y complejas metáforas, en las que "lo local" no puede realmente separarse de lo que es "global".

Incluso el complicado proceso logístico de montar la exposición (el montaje de los materiales se transformó en el montaje de los componentes activos de la metáfora), tendió a quebrar las rígidas polaridades. En el caso del trabajo de Jac Leiner *Os Cem* (*Los cientos*), por ejemplo, los billetes tenían que venir de Brasil, su poder como signos, conectado a la hiperinflación y su graffiti testimoniando de las opiniones y sueños de la gente en esas condiciones específicas. Las bolsas plásticas de *Nomes* (*Nombres*), otro trabajo de Jac Leirner, fueron recogidas internacionalmente. De manera similar, el concepto de *Error* de Jac Leirner es expresado por la propaganda comercial de la televisión brasilera y a través de su equivalente en la británica (juntada durante la Pascua de 1989 por la Ikon Gallery para que Jac Leirner la trabajara).

Un proceso parecido ocurrió con cada artista. En *Analogía* de Víctor Grippo algunos objetos tenían que venir de Argentina, pero las papas y los artículos eléctricos baratos (y esto es parte del significado) se pueden encontrar en casi cualquier parte. Los magnetos de Tunga provienen de una fábrica en Sheffield y eran los desechos de importaciones británicas del Brasil. Las monedas de Cildo Mereiles en *Cómo construir catedrales* son peniques ingleses, aludiendo aquí a una realidad social opresiva como aquella establecida por las misiones jesuítas durante el siglo XVIII en el sur del Brasil. Algunas de las plumas en la instalación de Regina Vater y Roberto Evangelista *Nika Uiícana* ("Unión del pueblo") son producto de la muda de plumas de pájaros tropicales que languidecen en el zoológico

TRANSCON

de Twycross, cerca de Birmingham. Las piezas de granito de Waltercio Caldas vinieron por barco, pero su *Espejo con luz* fue hecho aquí. Juan Dávila, quien vive en Australia, pintó tres telas de siete metros especialmente para la muestra, en parte para abaratar el costo de transporte, pero sobre todo para "replicar", para dar respuesta crítica a algunos aspectos de la cultura "británica", incluyendo puntos de vista occidentales sobre Latinoamérica.

Con las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn no hubo que hacer ningún esfuerzo logístico de conexión especial ya que al mostrarse los sobres en que venían, ellos incorporan en su estructura artística su propio proceso de viajar. Su tránsito por el correo se vuelve parte de una meditación sobre la cercanía y la distancia, la "periferia" y el "centro", el contacto y el abismo.

Si estos componentes del lenguaje material son una mezcla de lo "local específico" y de lo planetario, este agrupamiento de artistas representa el encuentro de lo tópico con lo abstracto. La palabra "abstracto" tal vez necesita ser redefinida hoy, librada de la estereotipia de su nexo a lo que se llama cultura esotérica o "alta" cultura. La abstracción representa una especie de libertad espacial y temporal, una elasticidad de lenguaje más allá de toda atadura, una potencialidad de

sentido. Por lo tanto y de cierto modo esta exposición y este libro son acerca de la relación, la tensión, entre lo abstracto/vacío y lo contingente, localizado, urgente y conflictuado(...)

(...) Los centros de poder siempre han asumido el derecho a definir y explicar el resto del mundo. El occidente asume, consciente o inconscientemente, que es "la medida de todas las cosas". (Oí esta frase recientemente en boca de un estudiante de Alemania del Este quien se quejaba en la televisión británica que el reportaje de la prensa occidental sobre la destrucción del muro de Berlín daba la impresión de que el occidente estaba virtualmente "tutelando" los cambios en su país: "Ellos hablan como si nosotros solo estuviéramos siguiendo el camino que ellos marcaron hace cuarenta años, como si todo lo que quisiéramos es lo que ellos ya tienen. Ellos no pueden entender que tal vez hay otra cosa, algo nuestro", dijo él). Estas suposiciones llevan a un dilema sin solución cuando se refiere a la presentación de arte latinoamericano en los centros metropolitanos. Se vuelve un complejo juego de positivo y negativo. Si estas presentaciones enfatizan la similitud cultural, son positivas en el sentido de reconocer que Latinoamérica es parte de las principales corrientes de la cultura moderna, pero surge el peligro de asimilar el trabajo a la banalidad de un "arte internacional" que desestima el contexto de procedencia de este arte, y especialmente la brecha fundamental entre los niveles de vida del Primer y Tercer Mundo. Si por otra parte la presentación enfatiza la diferencia, da cuenta que Latinoamérica tiene una historia, culturas y condiciones en el presente diferentes a las de Europa, pero acarréa el peligro de definir esas diferencias en términos telúricos, folklóricos, esencialistas. Ambos conjuntos de alternativas llevan inevitablemente a separar mediante categorías restrictivas para los artistas. Ellas limitan su libertad de preocuparse de cualquier asunto. A ningún artista europeo se le pide que su trabajo dé cuenta de su "identidad europea", pero esto es siempre lo primero que se espera de un latinoamericano. Esta categorización restrictiva es tan poderosa, y el supuesto de eurocentricidad tan implacable, que a menudo da igual si la respuesta del occidente es de elogio o condena.

¿Existe la posibilidad de una "tercera manera" que vaya más allá de estas alternativas de homogeneización y polarización y de todo lo que ellas entrañan? ¿Hay algún modelo más sofisticado que tome en cuenta los movimientos y travesías de los artistas mismos, o de los modelos que despiertan actitudes hacia el arte experimental? ¿Es posible hablar del encuentro y choque de culturas en términos de profundas diferencias –y por lo tanto de inevitables malentendidos– y a la vez en términos de la creación de identidades no-esencialistas y múltiples?

Tal vez el mejor lugar para buscar respuestas a estos problemas es una de las fronteras de hoy que realmente está entre dos culturas, tal como la frontera entre Estados Unidos y Méjico. Existe una tradición de agudo análisis de las diferencias entre los mundos de la cultura "latina" y "gringa", que incluiría el famoso libro de Octavio Paz *El laberinto de soledad*, escrito en los 50, y el trabajo actual del Taller de Arte Fronterizo, un colectivo de artistas, escritores y *performers* que viven entre Tijuana (Méjico) y San Diego (California).

Los integrantes del Taller de Arte Fronterizo están preocupados con el "borde" como una realidad o experiencia multifacética: política, legal, económica, cultural, lingüística –que existe tanto para el trabajador mejicano anónimo como para el intelectual latino o angloamericano. En un número reciente de *Third Text*, Coco Fusco le preguntó a Guillermo Gómez-Peña y Emily Hicks, miembros de BAW, acerca del uso de ambos lenguajes en sus *performances*.

¿Cuáles eran los puntos de fricción o de tensión al moverse de uno al otro? Coco Fusco citó al escritor cubano Edmundo Desnoes quién decía que él "percibía el uso angloamericano del lenguaje como un instrumento para adquirir cosas, con un objetivo". Para Desnoes, "el espacio por excelencia para el intercambio discursivo en un contexto anglo sería el shopping center. Por otra parte él concibió el español como un lenguaje en el que la gente se pueda realizar en el acto de hablar, con la plaza como su espacio por excelencia. Guillermo Gómez-Peña dio una respuesta muy interesante:

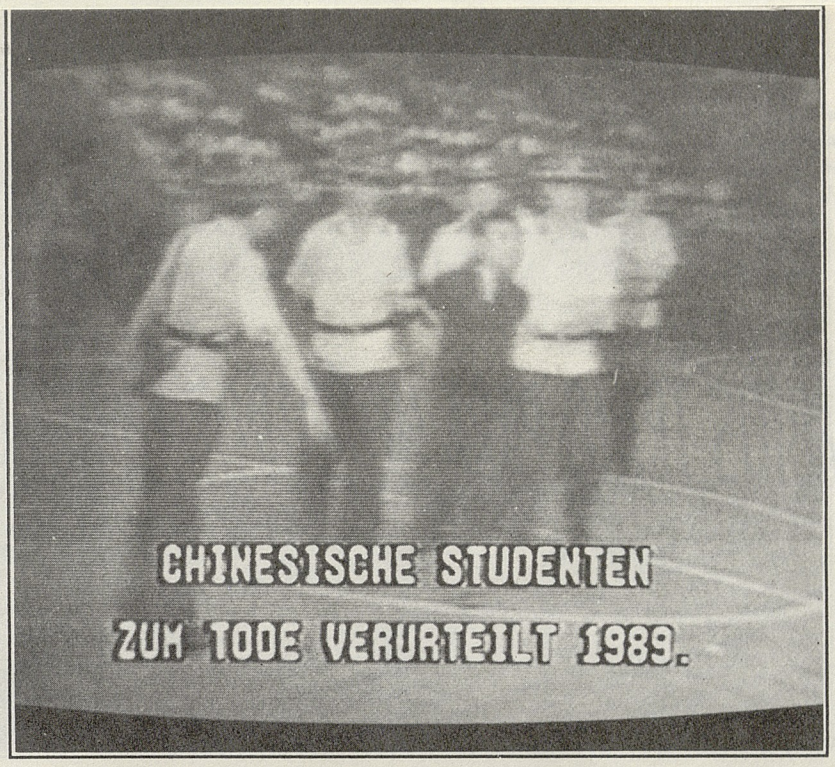
"Existen innumerables equívocos respecto al uso del lenguaje de la frontera. Yo creo que estas malas interpretaciones generan desconfianza de un grupo al otro. Los mejicanos han sido tradicionalmente muy orales; y los chicanos, teniendo una cultura de resistencia y no una cultura de afirmación como los mejicanos, han desarrollado una manera de relacionarse intelectualmente extremadamente mínima, directa y confrontacional. Ahí mismo tú tienes dos modos de utilizar lenguaje que generan una desconfianza increíble. El mejicano es visto como florido, como conservador. Y el mejicano percibe al chicano como descortés y como demasiado directo. Otra oposición que nosotros encontramos que genera muchas tensiones y problemas es que California es extremadamente anti-intelectual, con todos los clichés que tú quieras nombrar –California es una cultura del mundo puertas afuera, una cultura fácil. Hay una desconfianza básica de culturas que usan lenguaje como búsqueda intelectual y como placer– toda la idea de la conversación como placer, como diálogo, como búsqueda intelectual, como evento social, como ritual, son nociones que resultan muy extrañas a los californianos. Cuando los californianos y los mejicanos se tratan de sentar a la misma mesa, es muy, muy difícil comunicarse. Para los mejicanos, el lenguaje tiene extremas connotaciones de plasticidad, de textura, de sensualidad y comunicación. Mientras que para los californianos es muy pragmático.

... El punto de vista pragmático es una noción muy extraña para nosotros. Para nosotros hay un elemento lúdico. Hay un elemento místico, hay todo un nivel de imaginación; lenguaje por el gusto de imaginar, de inventar, de jugar. Todos estos elementos que existen en el arte mejicano y en la literatura no se encuentran en este lado de la frontera. Y el artista de la frontera tiene que cruzar estos puentes muy a menudo."

Las observaciones de Gómez-Peña hacen surgir punzantes preguntas respecto a posibles futuros. ¿Va el mundo cada vez más hacia el "lenguaje del shopping center" como el mercado global, los mass-media y el consumismo que se infiltran en todas las sociedades y en todas las tradiciones culturales? ¿O habrá una nueva clase de síntesis, tal vez no la ordenada que una vez imaginó Antonio Gramsci, en la que los "puntos buenos" de todos los "carácteres nacionales" se unirían, ´sino algo más caótico? Esto nos trae de nuevo a los problemas de poder y de resistencia.

Más adelante en la misma entrevista de *Third Text* Gómez Peña se describe a sí mismo como "el hijo de la máxima crisis mejicana. De la cultura financiera, ecológica e intelectual. Mi experiencia es una de un sincretismo absoluto". La palabra "crisis" es una que continuamente aparece en las discusiones de los trabajos de artistas latinoamericanos, usada tanto por los artistas mismos como por críticos. Ciertamente el trabajo de los nueve artistas registrado aquí pudiera ser visto en términos de una respuesta a la crisis –concebida y escenificada diferentemente por cada persona. A un nivel todos saben lo que esta crisis significa (se ha vuelto un shock diario para el lector de diarios). Al nivel específico de arte, el concepto de crisis puede ser visto como una poderosa fuerza energizante y como un agente para desarticular los modelos usados por tanto tiempo en el occidente para describir el modernismo no-europeo: como exótico, imitativo, provinciano, etc.(...)

(Traducción Juan Dávila)



TRANSICION, CULTURA, DEMOCRACIA

Los materiales aquí reunidos suman contextos para tratar los problemas de la democracia: su valorización formal, su recuperación histórica, su consolidación política, su vigencia socialista.

Los textos de Beatriz Sarlo (Argentina) y Hugo Achugar (Uruguay) datan respectivamente de 1986 y 1989; si bien llevan las marcas de un pasado corregido por el presente de cada uno de sus aconteceres nacionales, para Chile son futuro en cuanto realizan un balance próximo a ser compartido por lo que nos anticipa de dudas y reivindicaciones. La salida del autoritarismo es la fase que sitúa la reflexión de José Joaquín Brunner (Chile, enero 1990) sobre transición democrática, producción intelectual y marco institucional, identidades sociales y culturas populares, modernidad y postmodernidad en América Latina. Julio Ortega (Perú) presta su voz urgida y demandante a la expresión convulsionada de un país en trance (preelectoral en la fecha del artículo, febrero 1990). Todos ellos articulan reflexiones y sugieren preguntas necesarias de incorporar al debate chileno sobre reapertura democrática.

BEATRIZ SARLO Beatriz Sarlo (Argentina) es investigadora de teoría literaria y sociología cultural. Coautora del libro *Literatura y Sociedad*. Directora de la revista *Punto de Vista* (Buenos Aires) y miembro del comité editorial de la Revista de Cultura Socialista *La Ciudad Futura*

¿QUE CAMBIOS TRAJO PARA NOSOTROS LA DEMOCRACIA?

Dejo de lado algunas evidencias: el retorno de los exiliados, la incorporación de muchos intelectuales a las instancias institucionales y académicas, la apertura de los debates cuya realización era difícil en los años de la dictadura. De pronto, en unos pocos meses, la Argentina pasó de las turbias condiciones de la retirada militar a las condiciones menos pautadas de un régimen no autoritario. Para muchos de nosotros, esos meses del 83 fueron cortos como período de aprendizaje y reacomodamiento. Era inevitable (para quienes no siguieron obtusamente gobernados por certezas pretéritas) que fuera un período donde se mezclaban expectativas optimistas y desorientación. Habíamos sido opositores a la dictadura militar y en este carácter nuestra identidad se resumía más o menos sencillamente: ELLOS Y NOSOTROS, en un enfrentamiento que incluyó desde la supervivencia física a la continuidad intelectual.

De pronto, ese sistema binario simple se disgregó. Ellos, los militares y sus secretarios civiles, seguían siendo ellos. Pero, ¿cómo volvíamos a definir el nosotros? Por otra parte, a la sencilla polaridad de la dictadura, sucedía un sistema de articulaciones que, comparado con el pasado, era muchísimo más complejo: el gobierno radical no es simplemente un "ellos" frente al cual pueda entablarse una relación de exterioridad total y oposición. Pero tampoco es un nosotros en el que podamos sumergirnos los intelectuales de izquierda.

La política del estado hacia los intelectuales viró casi de un día para otro. Instancias que nos habían estado vedadas, de las que fuimos expulsados, nos plantearon problemas nuevos y diferentes de los que habíamos imaginado. Básicamente, quedó manifiesto que ya no éramos un grupo extenso de perseguidos, prohibidos, rechazados, exiliados, fugitivos, marginados. La democracia nos legalizaba en la vida académica, el periodismo, los medios de comunicación de masas, pero, al mismo tiempo, volvía caduca esa fuerte identidad oposicional que había caracterizado a la izquierda (exceptuando de esa izquierda al Partido Comunista) durante la dictadura.

Ese es hoy uno de nuestros problemas:

> *diseñar un conjunto de temas, alternativas y modos de acción que sean distintos de la consignas blindadas ante el cambio esgrimidas por la izquierda partidaria, pero que puedan llegar a incidir en ellas, interpretar a sus militantes más jóvenes, a lo mejor fisurar las certezas de algunos de sus cuadros políticos*

¿cómo construir una identidad diferente del perfil revolucionario que nos definía en los años del Cordobazo, el clasismo y la guerrilla, cuando el principio de ruptura violenta del orden social impregnaba prácticas y discursos? Y también: cómo imaginar una identidad que no repita un mecánico esquema oposicional cuya funcionalidad ahora es, por lo menos, debatible.

En realidad, hoy algunos intelectuales de izquierda volvemos a plantearnos un problema clásico de la historia de los intelectuales argentinos. Frente al radicalismo que incorpora cuadros a sus filas y ha ampliado, al parecer, su base tradicional de capas medias, frente a las iniciativas políticas presidenciales, algunas de las cuales parecen sintonizar zonas de nuestras preocupaciones, ¿qué cosas diferentes tenemos que decir?, ¿cuál es nuestro aporte a la reconstrucción de la Argentina? Responder a estas preguntas supondría diseñar un conjunto de temas, alternativas y modos de acción que sean distintos de la consignas blindadas ante el cambio esgrimidas por la izquierda partidaria, pero que puedan llegar a incidir en ellas, interpretar a sus militantes más jóvenes, a lo mejor fisurar las certezas de algunos de sus cuadros políticos. Por otra parte, que expongan nuestras diferencias con el programa radical, juzgado a partir de sus realizaciones y de sus patentes límites.

Nuestro pasado político se caracterizó por una tensión revolucionaria responsable, al mismo tiempo, de violencia y autoritarismo, pero también de una sensibilización hacia los sectores populares y marginales. Sintiéndose privilegiados intérpretes de esos sectores, en una delegación de representatividad que jamás nos había sido otorgada por ellos, vivíamos nuestra condición de intelectuales como un privilegio que la acción (discursiva o práctica) estaba encaminada a desmontar.

Hoy es fácil sonreír con distancia irónica frente a los impulsos de proletarización, ese paso a la fábrica y al barrio o los sindicatos que fue una de las marcas políticas de los años sesenta. Entonces, los jóvenes revolucionarios afirmaban que a la sociedad, cuya injusticia era evidente, le había llegado la hora. Todo este vasto movimiento puede y debe ser criticado. Sin embargo, había allí núcleos ideológico-efectivos que son los que abren disposiciones para el cambio: la comprobación de la desigualdad, la experiencia de la pobreza, el tránsito por el margen, el reconoci-

miento de la situación intelectual como privilegio, imposible de aceptar como un don si se aspira a transformar las relaciones entre los hombres. Grupos de izquierda y peronistas revolucionarios cruzaron sus experiencias y sus vidas con las de sectores obreros, se acercaron a mundos diversos culturalmente, de los que la dictadura nos separó con un corte brutal.

No se trata de reeditar hoy ese movimiento, sino más bien de recordar que no todo en nuestro pasado fue un error siniestro: que si nuestra política estaba equivocada, nuestro impulso hacia la política tenía razones afectivas y experienciales indispensables en toda práctica que se proponga una transformación social profunda.

Reconstruir nuestra identidad de izquierda podría significar también que encontremos puntos fuertes de interés y preocupación por el destino de los sectores populares. Si llegamos a proponer una nueva política, será porque logramos reparar zonas de nuestra sensibilidad frente a la injusticia.

¿Cómo tender ejes de comunicación con los sectores populares? Esas voces no nos son audibles sino a través de discursos manipuladores como los del ubaldinismo que se atribuyen su representación: poco sabemos de lo que allí está pasando. Pero no se trata sólo de escuchar, sino de elaborar nosotros, desde esta zona lábil e inorgánica de la izquierda, propuestas que puedan ser escuchadas y respondidas.

En estos mil días, los intelectuales nos hemos ocupado de ajustar cuentas con el pasado político o de obturarlo; de hablar de nuestros errores o empezar de nuevo en silencio; de entusiasmarnos con la democracia o marcar su insuficiencia. Una izquierda aglutinada en torno de consignas como "liberación o dependencia", más empeñada en atacar al gobierno radical que en formular alternativas, ha demostrado en estos tres años que su capacidad de interpelar a los sectores populares es reducida. Por otro lado, intelectuales que nos definimos como socialistas vivimos dentro de los límites del espacio político-cultural crecientemente institucionalizado y nuestra mirada más allá de esos límites es, por lo general, una ojeada rápida y muchas veces melancólica.

Sin embargo, nos seguimos llamando socialistas. Y hay en esta perspectiva una tensión que, por lo menos, intenta apuntar hacia las zonas de conflicto de la sociedad argentina. Desde esta perspectiva, podríamos quizás decir solamente que la democracia es la condición sin la cual un proceso de cambio arriesga los mismos objetivos que dice perseguir. Pero que esos cambios que imaginamos deseables, porque parecen corresponder a una idea de sociedad más justa, encuentran obstáculos poderosos que la democracia, concebida dentro de las líneas estrechas con que hoy funciona en Argentina, no puede resolver.

Me refiero a conflictos de intereses, tanto en el nivel nacional e internacional, a situaciones de dominación y disimetría: sobre qué bases se reconstruirá la economía argentina y si es legítimo reconstruirla con el aporte realizado fundamentalmente por quienes más sufrieron. Se trataría de que decisiones esenciales y de consecuencia a mediano y largo plazo fueran discutidas por los sectores que más se ven afectados por ellas; y de qué forma intelectuales socialistas pueden intervenir para que esa discusión sea más transparente, e incluya a una mayoría amplia de ciudadanos, con información que circule volviendo menos opaco y enigmático el discurso económico del gobierno, hasta ahora más dirigido a una audiencia de banqueros que al pueblo.

También si miramos el nivel de las decisiones o políticas particulares, se abre un espacio donde intervenciones de izquierda podrían desplegarse: la violencia urbana, la droga, la educación, el control y gestión popular del gobierno de nuestras ciudades, la salud pública, las relaciones e intervenciones del Estado en la esfera privada, afectan a los sectores populares en primer lugar. Ellos viven en las condiciones más inseguras, con menor cantidad y calidad de servicios; soportan las consecuencias de una sociedad profundamente injusta con los jóvenes, las mujeres, los viejos; tienen menores posibilidades de acceso al disfrute y al ocio, peores condiciones para defenderse de la inflación, los tarifazos y el desempleo; sus viviendas están en las zonas más polucionadas, con peores accesos y peores transportes, más tocadas por la violencia y, al mismo tiempo, con policías más prepotentes. Hay allí, entonces, una multiplicidad de conflictos que abriría la posibilidad de múltiples cambios en el orden establecido y aún no afectado.

Se plantea el desafío intelectual y político de diseñar propuestas que se abran al máximo de igualdad, participación e intervención, en el marco de una regulación de conflictos que no juegue sólo a la estabilidad democrática sino que simplemente la presuponga como condición para el cambio. Quizás uno de los méritos de la democracia resida en su aspecto formal; ella hace posible la discusión y la transformación de los valores, por los cuales un ideal de sociedad futura parezca más deseable que su modalidad presente, sobre todo para aquellos que, en esta modalidad presente, viven las situaciones más injustas.

¿Somos intelectuales, con lo que ello presupone de tensión moral y política, o practicantes de disciplinas descriptivas y sectoriales? Ni lo uno ni lo otro parecen garantías suficientes para no cometer errores políticos o técnicos. Pero la categoría de intelectual incorpora los saberes técnicos en una perspectiva de izquierda donde el cambio no se vea enfrentado al abismo que, hoy por hoy, la sociedad argentina experimenta ante cualquier posibilidad de conflicto o fisura.

Se plantea el desafío intelectual y político de diseñar propuestas que se abran al máximo de igualdad, participación e intervención, en el marco de una regulación de conflictos que no juegue sólo a la estabilidad democrática sino que simplemente la presuponga como condición para el cambio

---

(*) texto publicado bajo el título "Los intelectuales en los mil días de la democracia" en *La Ciudad Futura* nº2 (Buenos Aires, octubre 1986)

Postmodernidad y postdictadura: FIN DE SIGLO EN URUGUAY

HUGO ACHUGAR

Hugo Achugar (Uruguay) es poeta, crítico y ensayista. Autor, entre otras publicaciones, de *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso*. Se desempeña como profesor en la Universidad de la República en Montevideo y dicta cursos en diversas universidades norteamericanas.

(...) A poco más de una década del fin del segundo milenio de la civilización occidental y a poco más de ciento cincuenta años de vida independiente, formalmente hablando al menos, el Uruguay comienza a hacer el balance del primer período democrático después de la dictadura más brutal de su historia. En ese balance, –necesariamente preelectoral, necesariamente tentativo–, se mezclan aspiraciones políticas, batallas en torno a modelos económicos de desarrollo o modernización y batallas en torno a la oportunidad o no de evaluar el pasado próximo o lejano, a la necesidad o no de hacer justicia, encarar el futuro, olvidar el pasado y demás consignas o intentos reflexivos con que los distintos sectores sociales e ideológicos intentan racionalizar su presente vida cotidiana. En un poco más de cuatro años de esta nueva etapa democrática, el país –y en particular el país político-cultural, que es lo que en esta oportunidad nos ocupa–, ha asistido a un alto número de sucesos e insucesos. El presente artículo intenta dar cuenta de la atmósfera, el juego de las mentalidades, con que el país se dispone a ingresar en el nuevo siglo. No es, no lo podría ser, un capítulo de la eventual historia de la cultura uruguaya del siglo XX. Apenas si se analizan algunas metáforas con que esta sociedad se piensa y se representa a sí misma como "comunidad imaginada", al decir de Benedict Anderson. Especialmente a la luz de eso que se llama la postmodernidad que no sólo disuelve las barreras entre cultura ilustrada y cultura popular sino que también cruza las barreras nacionales. Todo esto, a su vez y de un modo subyacente, junto con la cuestión acerca de si la categoría de "nación" es todavía una categoría útil para el análisis de la realidad político-cultural en general y en particular del Uruguay. O si el análisis político-cultural de esta zona del mundo debe rebasar las fronteras nacionales e integrarse en una discusión, por lo menos, continental.

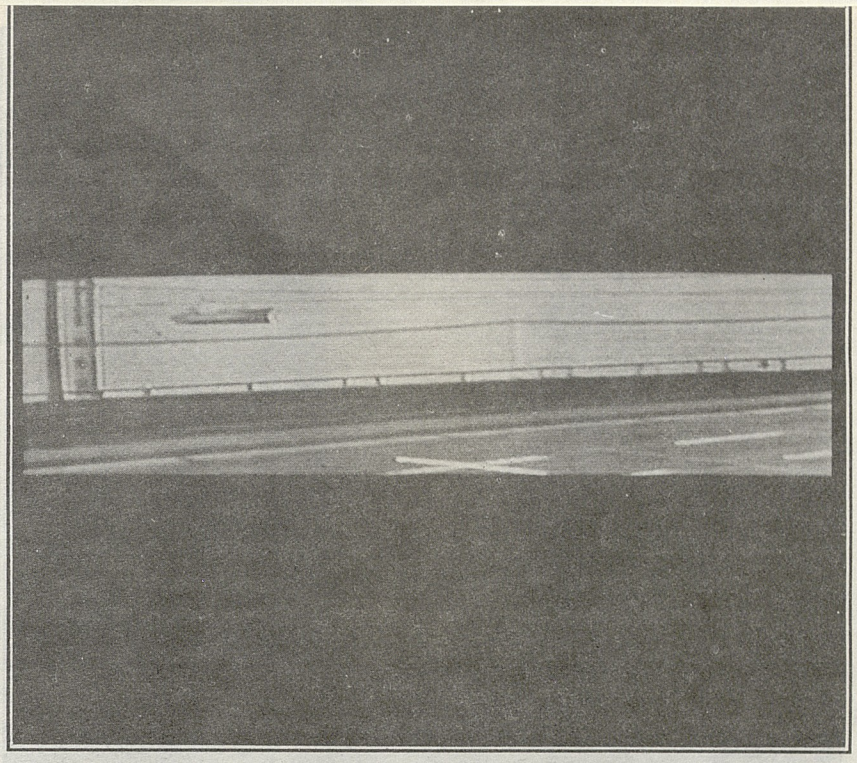
El escenario: la postmodernidad entre mitos y metáforas

La discusión sobre la postmodernidad tiene distintos escenarios y actores y por lo mismo supone historias y latitudes diferentes y, sobre todo, una gran confusión. Como ha señalado Jonathan Arac, "Gran parte de la controversia en este debate (sobre la postmodernidad, H.A.) depende de malentendidos, para nada sorprendente si se tiene en cuenta que atraviesa un registro tan amplio de tradiciones intelectuales y nacionales, que impiden u obstruyen un directo compromiso con la problemática, con los motivos y las implicaciones de varias posiciones; todo lo cual ha vuelto evidente cuán poca claridad ha alcanzado el debate". En el Uruguay de los 80, y en especial en el último período de la dictadura, comenzó a circular parte del material que canalizaba la discusión internacional pero no fue hasta el inicio de la democratización que el debate alcanzó mayor difusión. El relativo conocimiento del debate internacional sobre la postmodernidad se dio primero en la arquitectura y recientemente ganó el espacio cultural general y en especial el periodístico. En la actualidad existe por un lado un debate de tipo académico, particularmente notorio entre los cientistas sociales y entre algunos filósofos y sicólogos, y por otro una discusión político-cultural más general que contribuye a formar, y en cierto modo constituye, la conciencia difusa que algunos sectores tienen acerca de la postmodernidad. En este sentido, hay algunos sectores de la izquierda que ven a "los postmodernos" o "postmos" como derechistas desideologizados mientras otros distinguen, en el conjunto de discursos entendidos como postmodernos o simplemente contemporáneos, elementos (o discursos) progresistas y reaccionarios. La postmodernidad es para algunos el agotamiento del marxismo y la necesidad de un nuevo pacto social y económico que logre una cierta versión de modernización en el país. Para otros, en cambio un problema propio de las sociedades postindustriales que poco tiene que ver con la realidad subdesarrollada de Latinoamérica.

La postmodernidad es para algunos el agotamiento del marxismo y la necesidad de un nuevo pacto social y económico que logre una cierta versión de modernización en el país. Para otros, en cambio, un problema propio de las sociedades postindustriales que poco tiene que ver con la realidad subdesarrollada de Latinoamérica.

La irrupción de la "nueva derecha" uruguaya en el escenario político-cultural posterior a la dictadura es parte central del debate y, a la vez, constituye un hecho insólito en la historia intelectual del país; lo que ha llevado erróneamente a algunos izquierdistas a confundir la postmodernidad con la nueva derecha. Integrada en parte, importante, por jóvenes intelectuales, –antiguos militantes de la izquierda radical de los 60, muchos de ellos recién vueltos del exilio–, reubicados en sectores del partido de gobierno; y en parte por tecnócratas, –algunos de ellos formados en el exterior–, la nueva derecha o los *nouveaux philosophes* del Uruguay son los representantes de un discurso que quiere "modernizar" al país según la receta neoliberal, están desilusionados del marxismo y han aceptado ocupar cargos de responsabilidad en las distintas reparticiones de la administración gubernamental. El hecho, conocido en otras partes de occidente, es inédito en la historia contemporánea del país, ya que hasta el golpe de 1973 la *intelligentzia* uruguaya había sino boicoteado la participación en el gobierno, al menos se había reservado una función crítica con respecto al mismo y había tomado distancia del oficialismo tanto político como cultural apostando durante la década del 60 al movimiento popular organizado apoyado por la izquierda.

Hay sin embargo una conciencia difusa y popularizada (es decir popular entre un sector de la élite política y universitaria o profesional) para la cual la postmodernidad podría ser descrita o entendida como una etapa que se inicia después de la segunda postgue-



rra, o quizás después de la revolución cubana y de la guerra de Vietnam, o entre 1968 y 1973 (golpe de Estado en Uruguay y Chile). Sería la era del rock, la TV y el video, del boom de las literatura latinoamericana, de los satélites y la aventura del espacio, de la dependencia y el capitalismo tardío de las multinacionales y de los shopping centers (llegados al Uruguay en los 80, pues antes preferíamos las galerías al estilo europeo), del tercer mundo y las computadoras, de la centralidad o no del proletariado como sujeto social, de la crisis de los macro relatos y de las ideologías, de los setenta egoístas o pasotas y de los ochenta sin dioses y con democracias restringidas y socialismo real. Todo esto no siempre entendido al mismo tiempo, ya que los recortes y cruzamientos son múltiples, parecería ser o parecería entenderse, entre otras muchas cosas, como la postmodernidad. Postmodernidad que, al menos en Latinoamérica, puede significar para algunos sociólogos y politólogos latinoamericanos una mala palabra, mientras para arquitectos, plásticos y aun para ciertos otros ideólogos una noción adecuada o instrumental. Para algunos otros es posible hablar de una postmodernidad conservadora y de otra revolucionaria. Estamos creo, nos guste o no y a pesar de todo, en la postmodernidad; una etapa que si bien corresponde en las sociedades del llamado "primer mundo" a la postindustrialización, en Latinoamérica y en especial en el Uruguay es un fenómeno cultural con incidencia en la proposición de los distintos modelos de desarrollo o de modelos económicos. Esta discusión, con fundamentos diversos, atraviesa el país y asienta o diseña un escenario particular en la comprensión del debate internacional sobre la postmodernidad y, sobre todo, de la inserción de nuestro país en el mundo de hoy, es decir post-dictadura. La actual discusión en el Uruguay incluye tanto los pasos a dar para lograr la modernización, la de la derecha y la de la izquierda, es decir, la neo-liberal y la otra que apuesta a la solidaridad social. La modernización identificada ya con la privatización, estatización o nacionalización de la actividad económica y de la banca; como también con la reforma universitaria o educativa, el debate sobre los derechos humanos violados durante la dictadura y la crisis de la o las izquierdas. Podría parecer entonces que la etapa de la postdictadura uruguaya fuera, simplemente, un micro período dentro del gran aliento de la postmodernidad occidental. O, dicho de otro modo, la postmodernidad habría comenzado para el Uruguay cuando "el suizo país de las vacas gordas" se adelgazó hasta este presente de democracia tutelada en el que los militares siguen teniendo una presencia política y no ya meramente profesional.

Sabemos, sin embargo, que la discusión sobre la postmodernidad en el ámbito latinoamericano toca melodías más complejas.

> *No se trata de una desesperanza trágica u operística, sino de una desesperanza gris, mediocre, de clase media, que no surge de una catástrofe sino del desgaste que la crisis económica, la dictadura y la falta de un proyecto dinámico ha producido en los sueños del ciudadano medio.*

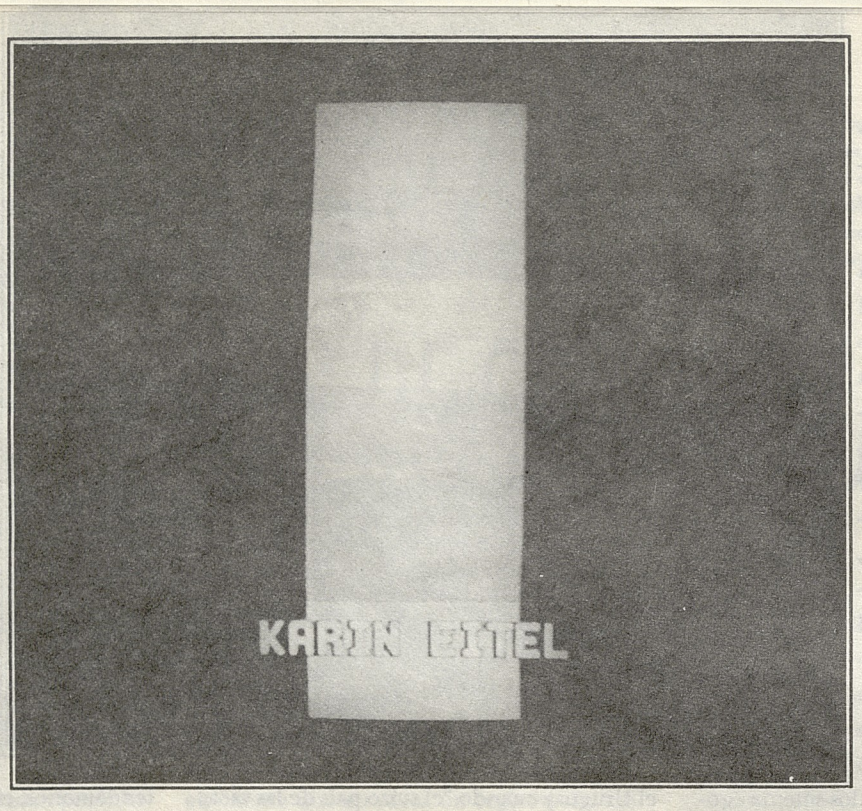
Sabemos también que la postmodernidad es, en el mejor de los casos y tal como lo señala Fernando Calderón, para los latinoamericanos simultánea con la premodernidad y la modernidad. Sabemos que en la vulgarización de la discusión a que estamos asistiendo todo es postmoderno y nada es postmoderno; sabemos que en el Uruguay y también en el resto de Latinoamérica parte de la reflexión es mera reproducción mecánica de reflexiones surgidas en otras realidades y poco deriva de investigaciones nacidas de nuestras circunstancias. Pero sabemos también que el desarrollo desigual y contradictorio del Uruguay y del resto de Latinoamérica hacen que toda discusión cultural tenga una dinámica propia en función de su realidad y en función de nuestra tradición de países importadores de tecnología en un mundo donde el aislamiento no existe y donde las fronteras nacionales son más étnicas y económicas que políticas.

Inserto el mismo país en un mundo postmoderno, aunque no necesariamente en la postmodernidad del primer mundo, –por todo aquello de la no industria y del desarrollo desigual y combinado–, el país se dispone a ingresar en el siglo XXI. Entendámonos, el "se dispone" es una formulación retórica que encubre el hecho de que entra, está entrando o va a entrar con una relativa independencia de su voluntad; es decir, que el movimiento general de la historia, de la economía nacional y mundial y del desarrollo tecnológico y científico lo está llevando a golpes sin que sus llagas y mutilaciones, sus incapacidades o su conciencia hagan del proceso un acto volitivo pleno.

Es en este escenario, apenas apuntado en las páginas anteriores, que la cultura uruguaya y el país todo ha comenzado a vivir su fin de siglo. Un fin de siglo cargado de mucha retórica acerca del cambio (¿gatopardiano?) y, en especial, de mucha desesperanza en particular entre los jóvenes que siguen emigrando y también entre aquellos que no pueden o no encuentran los recursos o las fuerzas para hacerlo. Desesperanza que un anónimo montevideano expresara en un terrible y revelador grafitti: "Algunos nacen con suerte, otros en Uruguay". No se trata, pues, de una desesperanza trágica u operística, sino de una desesperanza gris, mediocre, de clase media, que no surge de una catástrofe sino del desgaste que la crisis económica, la dictadura y la falta de un proyecto dinámico ha producido en los sueños del ciudadano medio.

El Uruguay de hoy a la vez que cancela mitos y slogans posibilita otros. Así, el grafitti: "Algunos nacen con suerte; otros, en Uruguay" sustituye a "Como el Uruguay no hay". La postdictadura es la era de la vuelta de la democracia y del desexilio, pero es también la de los sueños recortados y la socialdemocracia (en sus variantes de centro, derecha e izquierdas). Es la época del cambio necesario, de la superación de la negra década de la dictadura, pero también de la amnistía a los torturadores y del intento popular de revertir la amnistía mediante el referéndum.(...)

(*) Fragmento de un texto publicado en *Cuadernos de Marcha* (Montevideo, octubre de 1989)



6 PREGUNTAS A JOSE JOAQUIN BRUNNER

José Joaquín Brunner (Chile)es sociólogo e investigador de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso) cuya dirección asumió entre 1980 y 1988. Autor de numerosos libros y publicaciones sobre educación, cultura y políticas culturales.

—La reapertura democrática modifica radicalmente las coordenadas de producción artística y cultural del período autoritario, en cuanto a romper la bipolaridad oficialidad represora-no oficialidad reprimida y a suspender las mecánicas oposicionales mediante las cuales esta producción se relacionaba con la institucionalidad pasada bajo los modos prioritarios de la contestación o de la denuncia.

¿De qué manera imaginas hoy, la participación del artista o del intelectual en esta fase democrática para que su adhesión institucional al consenso legalizado (por vía de representación política, de especialización académica, de inserción en la prensa o en la televisión, etcétera) no neutralice las tensiones críticas de una postura que lo mantenga alerta frente a los nuevos pactos de ritualización del orden o del poder?

—Es cierto, la polaridad entre cultura oficial-no oficial, entre discurso integrado/excluido, entre conducción represora y actividad reprimida de la cultura ha terminado por deshacerse a medida que avanzaba el proceso de recomposición democrática. Tenemos que cuidarnos, ahora, de no quedar atrapados en las figuras del pasado, prolongando esa polaridad en la conciencia cuando ella ya no se reproduce en la realidad social.

Otra cosa bien distinta es, en cambio, imaginar que en la nueva situación la lucha en (y por) la cultura ya no tendría razón de ser o que debería ser relegada a un rincón remoto dentro de la agenda intelectual y política. Tampoco ha desaparecido la necesidad de la contestación y de la crítica; más bien, ella se vuelve ahora más compleja. En vez de un juego bipolar entramos ahora a un juego de múltiples actores, dimensiones y contenidos, donde incluso las reglas y los límites se vuelven más ambiguos y pierden rigor. La democracia debiera significar, en todas partes, un aumento de la comunicación social; no su disminución. Un incremento de la argumentación y la crítica; no su retracción.

La democracia crea su propio oficialismo por otra parte. El oficialismo de la clase política, por ejemplo. Los oficialismos progubernamental y opositor, el oficialismo del no excederse, el oficialismo de las opiniones mayoritarias, el oficialismo (siempre latente) de los partidos, el oficialismo también de esa retórica del "cuánto votos tienes tú para hablar"...

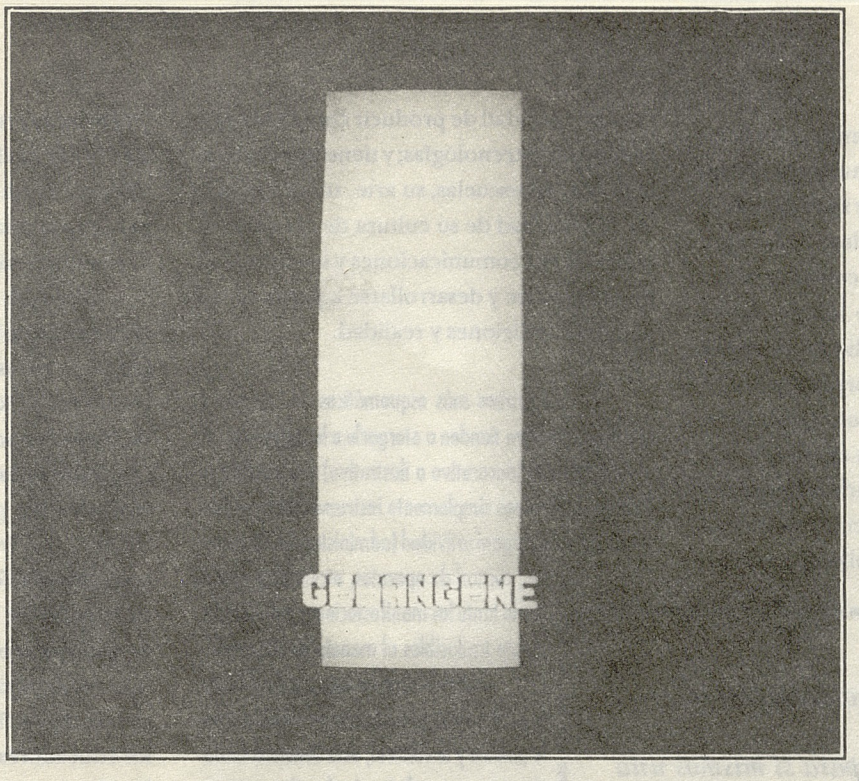
No veo por eso que los intelectuales y artistas necesiten, en esta nueva etapa, abandonar ninguna de sus pretensiones o desaprender lo aprendido bajo condiciones autoritarias. Primero que todo, existe la necesidad de afirmar la autonomía de nuestro campo y de sus instituciones, de sus valores, medios y procedimientos. Es preocupante ver cómo muchos de nosotros nos deslizamos, de nuevo, hacia la vieja concepción de la cultura como negocio del Estado y de sus políticas. Rápidamente empezamos a soñar con ministerios y oficinas de la cultura, con subsidios públicos, con protecciones y burocracias, con la posibilidad de actuar como asesores del Príncipe o como agentes del poder. Todo lo contrario: ahora debemos hacer sentir el peso que efectivamente tiene el campo cultural en su conjunto y sus diversos sectores institucionales especializados, defendiendo su independencia del poder y su pertenencia a la "sociedad civil" de la cual tanto hemos hablado y escrito durante estos años.

En seguida, necesitamos reforzar la profesionalización y especialización de nuestro campo. En parte, allí reside la base de su autonomía y de su efectiva capacidad de ofrecer posiciones para la crítica, para el argumento, para la exploración y la creación. No necesitamos que los artistas se vuelvan burócratas o

que los intelectuales empiecen a administrar políticas o dejen de pensar, expresarse y producir. Que uno u otro pueda hacerlo, bien. Pero, socialmente, lo que se requiere es mantener la diferenciación del campo cultural respecto de la política y fortalecer su diferenciación interna, de manera de dar un curso a nuevos procesos de especialización y profesionalización de su personal.

Por último, me parece evidente que debemos hacer uso y aprovechar al máximo las oportunidades de actuar a través de los medios institucionales con que cuenta el campo, sin abandonarlos a una conducción puramente política en nombre de alguna mal entendida concepción democrática. Así, por ejemplo, las universidades deben recuperar su autogobierno pero precisamente para fortalecer el manejo académico, sin transformarlas en un campo de "batalla electoral y democrática". Los artistas y productores independientes tienen que encontrar acceso y ganar presencia en los medios de comunicación, especialmente en la televisión que mañana será más diversa, variada y, esperamos, independiente.

Desde cualquiera de esas posiciones especializadas, los intelectuales y artistas seguirán siendo convocados a expresar antes que al Estado a la sociedad civil de que hacemos parte; antes que a la opinión oficial a las opiniones que desacomodan, impugnan, interrogan y abren el horizonte; antes que a la democracia y sus consensos políticos necesarios a las tradiciones conceptuales y prácticas de nuestros oficios y disciplinas, cuyo aporte no podrá medirse nunca con el rasero del consenso ni con el favor de los votos sino con la profundidad, calidad o innovación de sus propuestas y productos.



Nacional y popular (moderno) es la televisión; es la escuela ; es el catolicismo, son las elecciones y sus ritos, es el rock en varios idiomas y las zapatillas Bata. Macondo hace rato que es sólo una nostalgia, una ilusión y un mito de lo nacional-popular, igual como lo es el canto de protesta, la pintura política, la novela "de contenido social", los clubes radicales y la Citroneta.

—Para la cultura de izquierda, lo "nacional-popular" ha sido una categoría fuertemente estructuradora y cohesionadora de identidad.

Hoy, toda categoría articulada sustancialistamente por referentes plenos de identidad homogénea (el pueblo, la nación, etcétera) sufre las presiones y conflictos de lo plural y de lo diverso; ¿cómo redefinir lo "nacional" y lo "popular" incorporando lo heterogéneo a sus estratos de identidad?

¿Cómo replantear la cuestión (latinoamericana) de la "cultura popular" en tensión –por ejemplo– con el folklore y la industria de la cultura transnacional?

—Lo nacional-popular, me parece, forma parte de un discurso –de derechas e izquierdas, cada uno a su modo– propio del siglo XIX, de impronta romántica, que en el presente siglo fue recuperado por los populismos, los populistas, los nacionalistas y por cierta izquierda que se negaba a reducir la cultura nacional a sus desnudas dimensiones de clase.

Sólo en Gramsci quizá, y en algunos de sus seguidores y epígonos, la idea de lo nacional-popular alcanzó un mayor desarrollo y densidad intelectuales, al ligarse a la idea de la creación de un nuevo bloque histórico para la sustitución de la hegemonía burguesa, con apoyo en nuevas categorías y funciones intelectuales.

Creo que ahora, finalmente, estamos obligados a reconocer los límites de ese discurso y a abandonarlo de una vez, pues él no responde ya a las nuevas estructuraciones de la cultura ni a las dinámicas de las sociedades que han ido incorporando la modernidad.

En efecto, bajo la noción de lo nacional-popular se mantiene el antiguo anhelo de otorgar a la cultura un eje unificador, sea de clase, raza, historia o ideología. Una vez que la cultura empieza a desterritorializarse, que se vuelve compleja y variada, que asume todas las heterogeneidades de la sociedad, que se industrializa y masifica, que pierde su centro y se llena de expresiones "livianas" y transitorias, que se estructura a partir de la pluralidad de lo moderno, dicho anhelo unitario se vuelve reduccionista y peligrosamente totalitario o puramente retórico.

De hecho, en las nuevas circunstancias de la modernidad contemporánea, la cultura que todavía podemos llamar (sociológicamente) nacional y popular ha pasado a expresarse como cultura de masas, fenómeno mucho más complejo y variado que lo que imaginan tanto los "apocalípticos" como los "integrados" del clásico estudio de Umberto Eco. Pues, efectivamente, lo nacional y lo popular están hoy día en la plaza pública pero también en el mercado, en las tradiciones rurales pero también en las evanescentes modas urbanas, en la industria de mensajes y en el aparato educacional, en las vías de comunicación sin fronteras y en los flujos que los recorren, etcétera. Nacional y popular (moderno) es la televisión, tanto cuando emite una ópera como cuando pasa una telenovela; es la escuela que forma, filtra y selecciona; es el catolicismo, son las elecciones y sus ritos, es el rock en varios idiomas y las zapatillas Bata.

Dicho de otra forma: Macondo hace rato que es sólo una nostalgia, una ilusión y un mito de lo nacional-popular, igual como lo es el canto de protesta, la pintura política, la novela "de contenido social", los clubes radicales y la Citroneta.

Hoy día, creo, no tiene ya sentido hablar "en nacional-popular" de la misma manera como pudimos hacerlo hace veinte años o a mediados de siglo. Ni siquiera se sostiene dicho discurso en los países con fuerte presencia de tradiciones indígenas, también ellos embarcados en la empresa histórica de incorporar la modernidad en sus culturas, de escolarizar a su población, de diversificar sus códigos simbólicos, de diversificar sus patrones de consumo y de internacionalizar sus territorios simbólicos.

El problema de las identidades nacio-

nales no reside ya más en identificar un principio de lo popular como fuente pura, incontaminada, auténtica y siempre renovada de la patria, la historia, la raza, la clase o el grupo. Las identidades nacionales se construyen hoy día en el descentramiento de la cultura y su desterritorialización, en medio de procesos cada vez más intensos de incorporación a los mercados internacionales. Son identidades múltiples, con puntos locales de apoyo, con capas más o menos duras de tradición entremezcladas con cambiantes elementos de modernidad; son en parte un sello de exportación y en parte un reducto turístico, pero también son un sentido socialmente construido de las continuidades y de las rupturas; son la amalgama incómoda de leyendas institucionales (del movimiento popular, las fuerzas armadas, las iglesias, los capitalistas); son un lugar común de disputas entre grupos, clases, fracciones y estamentos, todos los cuales concurren allí con sus propias identidades, basadas en intereses, expectativas y anhelos. Las identidades nacionales son hoy también, en América Latina, el monto de una deuda externa, el éxito o fracaso de los intentos democráticos y la debilidad de estas economías periféricas, débiles, heterogéneas, desarticuladas, masivamente pobres.

Tal vez, ahora los movimientos de neovanguardia necesitan para sí mismos una identidad postgramsciana. Ya no como movimientos alternativos o contrahegemónicos sino, estrictamente, como movimientos especializados que en (o desde) el campo del arte buscan crear un mundo de significantes para mover los límites de la percepción establecida, cambiar las pautas de estructuración del imaginario o alterar los lenguajes en uso.

En suma, quiero decir que la identidad nacional ya no puede sostenerse en lo popular ni tampoco reducirse a una cuestión "cultural", en el sentido etéreo y aristocrático de esta palabra. La identidad nacional tiene que ver, crecientemente, con la economía y con el poder de integración que posee una sociedad; tiene que ver con su competitividad y capacidad de autogobernarse; tiene que ver con la modernidad de su base productiva y con su capacidad de producir conocimientos e incorporar tecnologías; y tiene que ver también con sus escuelas, su arte, sus intelectuales, la densidad de su cultura de masas, la riqueza de sus comunicaciones y su capacidad de proyectarse y desarrollarse a partir de sus propias condiciones y realidad.

—Las formas más esquemáticas de concebir y practicar la política tienden a otorgarle a la cultura un valor subordinado (decorativo o ilustrativo) y a resolver su función en términos simplemente instrumentales; su preocupación es de organizatividad (administración de recursos, control de aparatos, etcétera) y asume por lo tanto las manifestaciones más directamente traducibles al manejo institucional.

Análisis como los tuyos denuncian este modelo instrumentalista de relación entre lo político y lo cultural; esta denuncia incitaría a pensar que la izquierda más progresista ha experimentado cambios en su percepción e interpretación de la cultura y que estaría ahora dispuesta a prestarle mayor atención a configuraciones expresivas que se valen de una reformulación de discursos e imaginarios para desfigurar las representaciones ortodoxas.

Sin embargo, las instituciones alternativas encargadas de procesar la cultura no oficial del período autoritario siguieron mostrando reticencia frente a las búsquedas de lenguajes más explosivos y limítrofes –en el arte o la literatura– que no cuadraban con sus preferencias hacia una cierta linealidad o transparencia sociocomunicativa. ¿Se explican estas reticencias por el hecho que tales búsquedas, en cuanto desarticuladoras de sintaxis, tradiciones, referencias y subjetividades, desafían la tendencia de las ciencias sociales o del discurso político a ser más bien "reconstituyentes de sujetos" por normativa analítica o matriz ideológica?

—Creo que es bastante evidente que la intelectualidad de izquierda ha recorrido en Chile un largo camino en relación a las formas tradicionales de entender la conexión entre cultura y política.

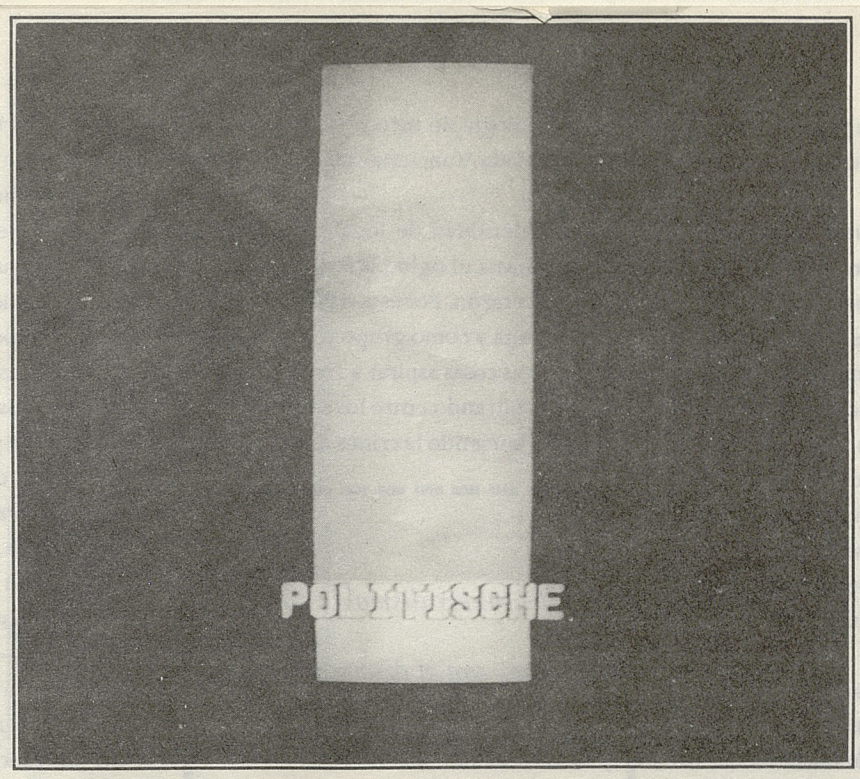
Antiguamente, la cultura era, para los partidos de izquierda, un "frente" donde era necesario estar presente para difundir ideas, conquistar adeptos. La cultura era percibida, en tal sentido, como un instrumento más en la lucha por el poder político.

Creo que en la trayectoria de la izquierda local, la lectura y la discusión de Gramsci significaron un momento de ruptura con esa visión instrumentalista de la cultura. Gramsci nos enseñó, antes que todo, que la cultura era una dimensión de la organización de la sociedad y que a través de ella se expresaba la política como lucha de hegemonías, o sea, como lucha por la conducción intelectual y moral de la sociedad. Luego, la cultura no era un "frente" sino un complejo de instituciones diferenciadas y relativamente autónomas, a través de las cuales operaba un personal que Gramsci llama genéricamente intelectuales, para en seguida distinguir variadas categorías y relaciones entre ellas.

Pero, en realidad, Gramsci pensó y escribió antes de la televisión, del pleno despliegue de la industria cultural y del mercado de bienes simbólicos. Su concepción de la cultura, moderna por oposición a Marx por ejemplo, sigue a pesar de ello siendo reductiva y esencialmente política. La cultura es para él, todavía, un "frente", sólo que más extenso, complejo y diferenciado. Es el terreno final de la lucha de hegemonías, la cual sólo puede ganarse mediante una lenta y progresiva "guerra de posiciones", conquistando las trincheras de los filósofos, los artistas, la prensa, los educadores, la literatura, etcétera. O sea, la cultura es vista por Gramsci como un mundo complejo y resistente, pero que puede ser sometido a una racionalidad política expansiva, aquella de que es portadora el nuevo bloque histórico capaz de realizar el proyecto de lo nacional-popular.

En Chile, la verdad es que Gramsci pasó dejando una huella intelectual, pero desapareció del mapa tan rápido como había arribado a nuestras costas. Suele suceder así en estas tierras: nuestros intelectuales y académicos son de amores pasajeros. Ahora bien, bajo el influjo temporal de Gramsci, en los años a que se refiere la pregunta, la cultura anti-régimen militar, no-oficial, se encarnó en muy variados movimientos, grupos, cenáculos, revistas, personas e instituciones, todos ellos imbuidos en un proyecto "alternativo". Llegamos por esos años a hablar de una "cultura alternativa", de la "universidad alternativa", de creaciones y productos que reclamaban ese título. Gramscianamente nos imaginábamos, en el fondo, estar en la primera fase de una propuesta cultural "contrahegemónica". El propio "pathos" de la situación autoritaria, con sus secuelas represivas, reforzaba esas visiones alternativistas, haciendo virtud de la necesidad. Se llegó así a elogiar los márgenes, a identificarse uno con los desterrados y excluidos, a imaginar que la "cultura oficial" podía ser atacada, desarticulada y contrarrestada "desde fuera", por obra y gracia de nuevos lenguajes, nuevos contenidos y nuevas instituciones situadas metafóricamente en los extramuros de la ciudad sitiada. Incluso, había una cierta pureza en el no-contaminarse, un excedente de valor simbólico y prestigio que venía de ser aceptado como marginal o excluido.

Las ciencias sociales no-oficiales, excomulgadas, expulsadas de las universidades, fueron también parte de ese movimiento alternativo, igual que múltiples otras formas de la cultura y el arte. ¿Cuáles fueron sus relaciones con esos otros segmentos del campo cul-



tural alternativo? Diversas según los casos y los momentos, pero siempre tenues, incluso reticentes como señala la pregunta, frente a algunas de las expresiones limítrofes de lo que Nelly Richard ha llamado la escena de avanzada. ¿Por qué? Pienso que ello se debió, antes que todo, a los "proyectos" institucionales diversos que inspiraban a las ciencias sociales alternativas y a esas expresiones artísticas. Mientras aquellas buscaban reconectarse con la opinión pública y con los mecanismos de influencia intelectual –revistas, academia, foros públicos, embajadas, partidos políticos, redes de prestigio internacional y local–, en cambio estas otras abandonaban toda pretensión de "transparencia sociocomunicativa" y se desplazaban conscientemente hacia los márgenes de la cultura, incluso alternativa, a fin de hacer allí sus búsquedas en la frontera de la comunicación y de la experiencia personal. Quizá podría interpretarse esos movimientos divergentes en función de dos escalas de prestigio opuestas, una de las cuales premiaba la obtención del impacto social y de la influencia a través de los medios establecidos y la otra que premiaba la exclusión, el rechazo y, en límite, el escándalo. Una escala de prestigio era centrípeta, impulsaba hacia dentro, hacia el sistema establecido; la otra era centrífuga, impulsaba hacia afuera del sistema. Una era inclusiva, la otra excluyente.

Por lo demás, las ciencias sociales requieren para su operación, incluso cuando se proclaman alternativas, un aparataje institucional y de recursos más pesado y complejo que el de las expresiones artísticas de vanguardia, habitualmente soportadas por individuos, pequeños grupos o movimientos y medios relativamente escasos o simples. También desde este punto de vista las ciencias sociales tienden a ser institucionalmente más "conservadoras" y formales que expresiones del arte más bajamente institucionalizadas y más radicalmente individuales, como suele ocurrir también con sectas religiosas carismáticas y con micromedios alternativos de comunicación.

Nos encontramos ahora, con una situación donde las múltiples racionalidades sociales ya no pueden unificarse bajo un solo discurso, sea el del progreso, el del comunismo o el de la religión.

—Has señalado en más de una oportunidad que la represión y el mercado fueron los dos instrumentos del autoritarismo que condicionaron la experiencia política, cultural, social y económica de estos años.

Las diferentes modalidades de respuesta al condicionamiento represivo (la denuncia militante, la parodia contestataria, el desmontaje ideológico, etcétera) han sido objetos de múltiples reflexiones en el campo de los análisis culturales que potenciaron sus estrategias críticas. Pero las consideraciones sobre el mercado tendieron más bien a desembocar en el reproche de que las prácticas de la neovanguardia chilena no supieron integrarse a las dinámicas de intercambio que este mercado regula y promueve: ¿cómo conciliar ese pedido de integración a una red de consumo que persigue la adaptación funcional con la defensa de una estética de lo minoritario (de lo contrahegemónico) que busca precisamente desadaptar los mecanismos de lectura y recepción dominantes que el mercado estandariza?

—A fin de cuentas, la "integración a una red de consumo" es nada más que un imperativo de intercomunicación. En el límite, claro, puede existir un consumo exclusivamente de pares, cuando la comunicación se cierra en torno al puro grupo de practicantes, como suele ocurrir con ciertos grupos esotéricos o, en general, con las especialidades disciplinarias más avanzadas.

Ahora bien, en tanto que movimientos culturales alternativos se propongan a sí mismos operar como agentes "contrahegemónicos", no puede concebirse que ellos no desarrollen una "política" de integración a una red comunicativa. Buscan un mercado, en este sentido, donde su trabajo pueda re-conocerse. Esto último no significa, inmediatamente, adaptarse funcionalmente a la estructura de demandas y gustos prevaleciente, ni implica necesariamente abandonar una estética de lo minoritario, como por lo demás nunca ha ocurrido con las expresiones de vanguardia ni con las expresiones que, en general, podemos llamar de élite. Curiosamente, en este punto suelen encontrarse las neovanguardias, de todo signo, con los defensores de una estética cultural aristocratizante, ambas posesionadas de un santo temor al mercado, al consumo masivo o al impacto social mayoritario. Se teme, en efecto, una degradación de los códigos y lenguajes minoritarios; la integración funcional a lo existente; la lectura banal del producto que lo degradaría; el acto de apropiación por públicos laicos, exotéricos, que están fuera del secreto, del misterio, de la intención, del proyecto, del refinamiento. En fin, se teme perder la rareza y el prestigio asociados a toda minoría que se percibe como creativa, innovadora, rupturista y, por ende, dedicada a trabajar en los límites.

En realidad, miradas las cosas desde la perspectiva del creador individual, o incluso de un grupo creativo, no hay por qué esperar que su trabajo y sus productos se incorporen al mercado o, siquiera, que encuentren una red de intercomunicación válida. Las vanguardias han sido siempre, en este sentido, fenómenos que operan por un tiempo al margen o incluso de espaldas al mercado y de su estructura de preferencias. Pero llegan a ser reconocidas como vanguardias, en realidad, sólo una vez en que se incorporan al mercado y que entran en un circuito de intercomunicación, el que valoriza las obras tanto crítica como, casi siempre, monetariamente.

Distinta es la situación de movimientos que explícitamente se conciben a sí mismo como "contrahegemónicos" y que, por ese concepto, aspiran a "desadaptar" los mecanismos de recepción del mercado y a alterar las estructuras de consumo prevalecientes. Pues en dichos movimientos existe, digamos así, una pretensión gramsciana; o sea, la pretensión de incluir en su propio despliegue artístico una variable propia de la racionalidad política. Desde ese momento, dichos movimientos quedan atrapados por la lógica de transformar lo minoritario en mayoritario o, por lo menos, de ampliar el círculo de sus consumidores y de intervenir en la opinión pública con efectos expansivos de poder. De lo con-

trario, ¿en qué sentido podría postularse que ellos aspiran a manifestarse "contrahegemónicamente"?

Tal vez, el paso que corresponda dar ahora sea abandonar esa pretensión en el caso de movimientos de neovanguardia que, más bien, necesitan para sí mismos una identidad postgramsciana. Ya no como movimientos alternativos o contrahegemónicos sino, estrictamente, como movimientos especializados que en (o desde) el campo del arte buscan crear un mundo de significantes para mover los límites de la percepción establecida, cambiar las pautas de estructuración del imaginario o alterar los lenguajes en uso.

—La sociología se formó como disciplina junto con la modernidad, ambas cruzadas por una misma voluntad racionalizadora-normativizadora de lo social.

Hasta dónde el cuestionamiento postmoderno dirigido contra las racionalidades funcionalistas de la modernidad afecta también la disciplina sociológica, sobre todo en circunstancias en que nuevos campos de análisis como –por ejemplo– la teoría cultural proporcionan instrumentos más diferenciados para abordar las problemáticas emergentes: política sexual de los géneros, estrategias discursivas de las representaciones de poder, sujeto y gramáticas de la enunciación, etcétera.

¿En qué medida el hecho de haber incorporado –como sociólogo– el tema de la postmodernidad a tu trabajo, modifica tu relación a la disciplina sociológica?

—En realidad, la sociología como empresa intelectual está siempre en tensión entre la racionalidad que proclaman sus supuestos y las máscaras sociales que esta última asume. Yo mismo me inclino más hacia el lado del análisis de las máscaras, no tanto como encubrimiento de los actores –que también existe–, sino como las formas posicionales que ellos desempeñan en las situaciones de interacción. En este sentido me aparto de las pretensiones de cierta sociología que cree encontrar en "la razón" abstracta el basamento último de la crítica social. De lo que se trata, en cambio, es de analizar las racionalidades aplicadas o situadas, ligadas a intereses posicionales y a las relaciones sociales en que aquellos surgen, se mantienen y transforman. Es evidente que en esta última aproximación se debilitan las bases de la crítica social "racionalista". La sociología ya no puede apelar a esta metarracionalidad, o debe reconstruirla como, me parece, está empeñado en hacerlo Habermas. Por el contrario, la crítica de las racionalidades aplicadas o situadas sólo puede hacerse desde otras racionalidades igualmente aplicadas o situadas, por lo general con éxito sólo parcial. De allí que esta última sociología pierda parcialmente su carácter crítico-heroico o crítico-epopéyico. Pues ya no puede invocar a su favor la razón sino sólo "funciones" diferenciales de la razón socialmente estructurada. De allí, asimismo, que esta sociología sin metarracionalidad sea a veces llamada "funcionalista" y se la mire con sospecha.

La modernidad de los filósofos pudo concebirse, hasta el siglo pasado, como una empresa de la razón. Por esta vía los filósofos, como disciplina y como grupo social, pudieron entre otras cosas aspirar a "reglamentar" el mundo, arbitrando entre los saberes especializados y ejerciendo la crítica de las ideolo-

El neoliberalismo descubre ahora, con el discurso de la postmodernidad, que la historia podría desembocar finalmente, a nivel planetario, en las autorregulaciones ciegas del mercado, mas allá de lo cual solo quedaría la administración del tedio

gías. La sociología, surgida coetáneamente, se imaginó a sí misma como la hija predilecta de la razón e intentó, desde Comte hasta Marx, organizar el mundo de acuerdo a la razón de los filósofos. Fue, por ese concepto, un producto del Iluminismo que inspiró en una vertiente a la ingeniería social y, en la otra, a la revolución. Es decir, la sociología nació con el espíritu faustiano que Marshal Berman ha analizado como el espíritu propio de la modernidad. Pero, en verdad, sólo la modernidad temprana, aquella hegemonizada por la ilusión de los filósofos, pudo imaginarse a sí misma como un despliegue de la razón (No llegó a pensar, en cambio, que dicho despliegue desembocaría en el Gulag o en los cambios de arroz del delta de Mekong).

La modernidad madura, aquella que se desarrolla, gradual y disparejamente a lo largo del siglo XX, por el contrario, no es obra de la razón de los filósofos sino que el producto heterogéneo de las racionalidades aplicadas: del mercado, de las burocracias y tecnocracias, de los intelectuales, de los sindicatos, de los grupos religiosos, de las empresas transnacionales, de los ejércitos victoriosos, de los medios de comunicación y de las creaciones tecnológicas. La modernidad madura es, por tanto, el despliegue de las diversas racionalidades que coexisten y pugnan en el seno de cualquiera sociedad que ha alcanzado un relativo grado de "modernización", o sea, de desarrollo productivo, de diferenciación cultural urbana y de complejidad organizacional.

Para algunos, la aparición de esas múltiples racionalidades significa un punto de fuga desde la modernidad hacia un nuevo ciclo histórico, a veces llamado de la postmodernidad. Para otros, como Fukuyama, significa la "realización" y por eso el fin de la historia, y la inauguración de una nueva fase de administración universal de esas múltiples racionalidades situadas.

Desde el punto de vista de la sociología postiluminista –por ende postmarxista y postcomtiana– la situación contemporánea no se presenta ni como el fin de la modernidad ni como su despliegue universal al amparo del mercado. Nos encontramos ahora, nada más, que con una situación donde las múltiples racionalidades sociales ya no pueden unificarse bajo un solo discurso, sea el del progreso, el del comunismo o el de la religión. Donde las racionalidades empiezan a "materializarse" en instituciones diversas que necesitan interactuar entre sí, como el Estado y el mercado, como la religión y las ciencias, como la naturaleza y la industria, etcétera. Si hoy día hablamos tanto de diferenciación, de especialización y de sistemas es porque, socialmente, las racionalidades se han desagregado y empiezan a incorporarse en mecanismos productivos y reproductivos que funcionan de acuerdo a sus propias "lógicas", con actores e intereses específicos. La metáfora de una sociedad cambia con ello, asimismo, desde imágenes relativamente simples y compactas como la del edificio para pasar a expresarse como una imagen de redes entrecruzadas y autoreproductivas. O sea, la sociedad pierde su "estática", sus estructuras se volatilizan, y pasa a ser entendida por sus "dinámicas", como procesos y productos, como posiciones cambiantes, como juegos de lenguaje, como sistemas de comunicación.

Desde este punto de vista, la llamada postmodernidad no es otra cosa que la conciencia perpleja de una modernidad que madura en esas racionalidades desagregadas, disímiles y en continua pugna. La pretensión de la sociología actual no puede por eso consistir en encontrar "la razón" en medio de esas racionalidades sino en explicar la razón de cada una de esas múltiples racionalidades y los intentos sucesivos, de unas u otras, por hegemonizar la explicación de esa diversidad. Una sociología que se quiere crítica, sobre todo, no puede ya recurrir a "la razón" de los filósofos para atacar la aparente sinrazón de esas racionalidades situadas. Más bien, debe partir por reconocer y explicar las múltiples racionalidades y los fenómenos de poder asociados a ellas, rescatando en medio de esa enorme diversidad las funciones infinitas de la ra-

zón y del deseo y sus limitadas formas de materializarse socialmente.

—¿Cuál es el provecho crítico que –desde tu punto de vista– se le puede sacar a la discusión postmoderna trasladada a Latinoamérica?

¿Qué claves de relectura abre la contextualización latinoamericana del debate sobre postmodernidad en cuanto a la problemática de la dependencia cultural y a su tradicional polaridad centro-periferia?

—La discusión sobre la posmodernidad tiene en América Latina la importancia decisiva de ofrecernos nuevas formas de analizar la modernidad en la que estamos inmersos. Ocurrirá, como siempre, que los vientos postmodernos cruzarán por nuestro territorio intelectual, si ya no han pasado, dejando una mezcla de rastros, señales y conceptos sacados de su lugar habitual. Tenemos que aprovechar esta coyuntura que tenemos en Chile y en América Latina. No creo que necesitemos, para eso, "hacernos postmodernos", como quien se pone un nuevo traje intelectual y sale por las calles a descubrir que en la periferia la modernidad ha sido siempre postmoderna. Sería demasiado cómodo proceder así.

La cuestión crucial es, a mi juicio, la incorporación de la modernidad a nuestras sociedades y a nuestras culturas, bajo el impulso de la integración subordinada a los mercados internacionales y sus efectos en el despliegue de las múltiples racionalidades que conforman la sociedad. Intelectualmente esto significa repensar la democracia, ahora, como el único marco de procedimientos, comportamientos y valores que permite a una sociedad diferenciada organizarse políticamente y autogobernarse. Significa pensar el mercado como un lugar central de la coordinación de esa sociedad y como su punto de fuga y descentramiento hacia el futuro, en vistas de que sólo a través de las interacciones de mercado logra regularse la producción de la sociedad por sí misma e integrarse a los flujos más dinámicos de la innovación. Significa pensar al Estado como el mecanismo más poderoso de intervención en los mercados y, por tanto, como el agente de la regulación de las racionalidades diversas que pugnan en la sociedad en vistas a impedir que todas ellas sean reducidas a la mera funcionalidad de las interacciones de mercado. Significa, por fin, repensar las relaciones entre democracia, mercado y Estado en función de las exigencias de una racionalidad comunicativa a través de la cual públicamente se afirman valores capaces de obtener un consenso argumentado y políticamente elaborado. Este último punto implica tomar en serio los fenómenos de la cultura de masas, pues es allí donde eventualmente esa racionalidad comunicativa debe materializarse.

El neoliberalismo descubre ahora, con el discurso de la postmodernidad, que la historia podría desembocar finalmente, a nivel planetario, en las autorregulaciones ciegas del mercado, más allá de lo cual sólo quedaría la administración del tedio. Junto con reconocer pues la multiplicidad de las racionalidades reclama su subordinación a los movimientos globales del mercado internacional, como única forma de asegurar la expansión ilimitada de la producción y su circulación sin barreras. En el límite, el neoliberalismo abandonaría al mercado la coordinación de todas esas racionalidades que han surgido sobre la base de la diferenciación incontenible de las sociedades modernas.

El izquierdismo tradicional, en crisis por todos lados, apenas asume la discusión de la postmodernidad descubre en ella los viejos fantasmas del capitalismo y sólo confirma las denuncias anticipadas por Marx en el Manifiesto. Sólo que ya no tiene nada que oponer que valga la pena. Pues el intento leninista de subordinar la diferenciación de la sociedad y la multiplicación de las racionalidades sociales al control del Estado ha terminado por fracasar, resultando en pesadas estructuras burocráticas, en pérdida de motivaciones innovativas, en bajo desempeño individual, en déficit de consumo y de legitimidad, etcétera. Como resultado, el "socialismo real" experimenta ahora una irrupción salvaje de esas racionalidades contenidas por el Estado, que se manifiestan en la eclosión de nacionalismos y localismos, la introducción del mercado primitivo, la fragmentación política, etcétera.

En América Latina, la discusión de la postmodernidad puede servirnos, en suma, para retomar con mayor riqueza intelectual nuestro tema más actual, que es el de la modernidad en condiciones periféricas, de mercado internacional, de crisis del Estado populista, de culturas en procesos de masificación y de democracias emergentes. Intelectualmente el desafío es mayúsculo, pues implica absorber –dentro de los parámetros tradicionales del discurso sobre la modernidad– las nuevas formulaciones de los postmodernos, todo eso a la luz de los procesos políticos, económicos y culturales que experimentan nuestras sociedades latinoamericanas. Significa, además, abandonar nostalgias y conceptos del pasado o reelaborarlos frente a las nuevas circunstancias de la coyuntura intelectual latinoamericana. El marxismo ayuda poco en esta tarea, me temo. La tradición de pensamiento gestada en torno a los problemas de la modernización (Medina Echavarría, Gino Germani, F.H. Cardoso, E. Faletto), puede ser fructífera pero está desvalorizada y necesitaría ser revitalizada. Pensadores tan distintos como Octavio Paz y Carlos Monsivais, mexicanos ambos, pueden ser, en cambio tan vitales e interesantes como Beatriz Sarlo, Pedro Morandé, Sergio Maceli y otros analistas de la realidad latinoamericana, cada uno operando desde diversas tradiciones conceptuales.

El desafío, en suma, es poder pensar desde diversas racionalidades conceptuales la multiplicidad de racionalidades situadas que articulan, producen y transforman una sociedad.

En América Latina, la discusión de la postmodernidad puede servirnos, para retomar con mayor riqueza intelectual nuestro tema más actual, que es el de la modernidad en condiciones periféricas, de mercado internacional, de crisis del Estado populista, de culturas en procesos de masificación y de democracias emergentes.

Perú: HACIA UNA DEMOCRACIA RADICAL

JULIO ORTEGA

Julio Ortega (Perú) ha publicado varios libros de crítica literaria y de ficción, entre los cuales figuran *La contemplación y la fiesta* y una *Antología de la poesía Latinoamericana*. Es miembro del consejo de redacción de la revista peruana *Hueso Húmero* y profesor en Brown University.

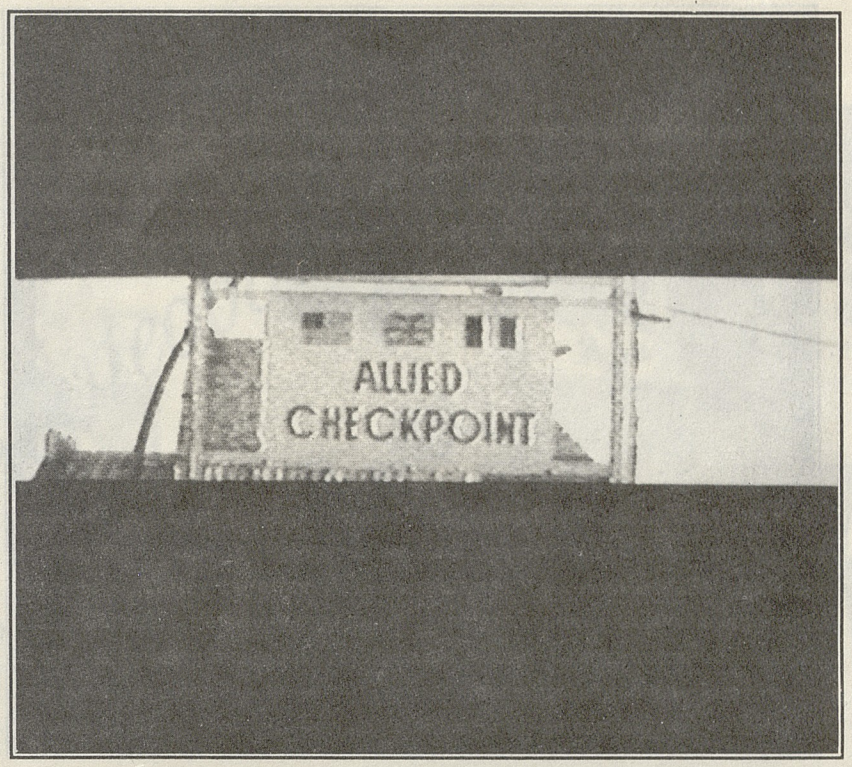
Una de las mayores ironías de algunas de las actuales democracias latinoamericanas es que en lugar de ampliar el horizonte de lo político lo han restringido. Dominadas por el posibilismo de su poder incautado y por sus economías de emergencia, estas democracias nuestras tienen un alarmante carácter precario. Y no sólo porque puedan ser suplantadas por su contrapartida, las dictaduras militares, sino porque pueden ser convertidas en su contrasentido: la legitimación de una más feroz burguesía liberal-conservadora, cuyo programa de control social pasa por la despolitización de la democracia.

En Perú, estas fuerzas autoritarias buscan ahora la hegemonía no sólo económica sino política, e incluso el control del discurso público. A nombre de la "libertad" (ejercida en el mercado) y de la "economía" (que nos titula de propietarios), planean desmontar lo que haya de Estado social; y creen poder legitimar la desigualdad a nombre de la competencia (que supuestamente adelantan los informales, heraldos del capitalismo tardío). A través del derechismo ardiente de Mario Vargas Llosa esta ideología postula una completa redefinición de la sociedad peruana. El orden del mercado sustituyendo al desorden del Estado: esta reorganización social compulsiva demandaría enormes sacrificios de las mayorías (a quienes ellos llaman "los humildes"); pero ese precio es sólo la primera cuota. El programa neoliberal no es nuevo en el Perú, sólo que esta vez está poseído por la convicción autoritaria con que asumiría su triunfo (digo, es un decir) electoral. Las consecuencias son del todo previsibles: la incorporación del país a las fronteras del capitalismo salvaje; la transferencia de los trabajadores a la nueva división internacional de semiempleo; la reorientación económica hacia la exportación selectiva; y, en fin, la consiguiente desnacionalización de los proyectos sociales que darían sentido comunitario a una existencia, de otro modo, endeudada para siempre.

Para una democracia radical se requiere ampliar el horizonte político; y ampliarlo incluso más allá del régimen político de la izquierda segmental, moviéndonos hacia una práctica de las relaciones democráticas (igualitarias, emancipatorias, solidarias) en la vida cotidiana

La izquierda peruana no ha sido capaz de movilizar el enorme respaldo popular que obtuvo en la lucha, primero, contra la dictadura regresiva de Francisco Morales Bermúdez y, después, contra el conservadurismo anacronista de Fernando Belaúnde Terry, y deja lecciones que habrá que poner en limpio. Si la derecha llega mayoritariamente al poder este año (mal digo, es un decir) la izquierda nos deberá una buena explicación.

De cualquier modo, esta es la democracia que nos ha tocado y es en su interior que tendremos que ampliar los espacios que la restringen. Esos espacios son también discursivos y deben ser disputados desde la política cultural, esto es, desde la crítica permanente a la manipula-



ción de las comunicaciones, y desde lo que Habermas ha llamado la "búsqueda cooperativa de la verdad".

Pero el problema no es competir con las simplificaciones de estos publicistas sino restaurar los contenidos sociales en el debate sobre la democracia para que las fuerzas de la sociedad civil reconozcan los espacios incautados y las áreas por abrir. Lo peor que podría ocurrir es que el horizonte de la democracia se reduzca a una mesa de negociación; que esta democracia resulte ser toda la realidad, naturalizada por la suma de imposibilidades sociales y límites políticos; sería, así, más bien una resta abismada. Paradoja clásica, anunciada por Aristóteles cuando definió la política como el arte de evitar la revolución. Nuestro objetivo en cambio es una hipótesis de la modernidad: el arte de hacerla necesaria.

Reconozcamos, entonces, que el contenido de la democracia se ha llenado de nuevos antagonistas. Por eso, aun si en el Perú triunfa la derecha (digo, es un desdecir) será una victoria pírrica: tendrá que ejercer la represión (a nombre de la democracia, en lo que son expertos) y rearticular la dominación (a nombre del mercado, en el cual sus precios son bajos). En todo caso, no podrán evitar la fuerza antagónica de los que, en efecto, militan en la democracia cada vez que ejercen una demanda. Necesitarían un nuevo régimen laboral para quebrar a los sindicatos (como hicieron Thatcher y Reagan) pero también una fuerza policial para reprimirlos. En esa ocupación estatal del espacio civil terminarán necesitando un dictador; sólo que las evidencias probarán que la democracia no tiene futuro en ese programa de represiones, y sólo lo tiene en su contenido social y popular.

Para una democracia radical (llena de adjetivos populares, de atributos pluralistas heterogéneos, capaz de poner en duda la normatividad del sistema con su gestión civil) se requiere rehacer el espacio discursivo y ampliar el horizonte político; y ampliarlo incluso más allá del régimen político de la izquierda segmental, moviéndonos hacia una práctica de las relaciones democráticas (igualitarias, emancipatorias, solidarias) en la vida cotidiana; una cotidianeidad que, en el Perú, es todavía muy poco democratizada (por discriminatoria, machista y egoísta). Desde las agrupaciones vecinales, desde las asociaciones de mujeres, desde las comunidades cristianas, desde los movimientos de una construcción de la democracia como matriz humanizadora y utopía práctica, el ejercicio de la socialización ha empezado, sin esperar por las contiendas electorales. Esa práctica es una radicalidad creativa.

Esta cultura democrática sólo puede ser radical: no hay democracia con libertades para pocos y con desigualdades para muchos. La democracia, por lo mismo, es aquello que está por hacerse. No es un subproduto electoral ni un bien dado y delegado: es preciso hacerla en todas las dimensiones de la interacción humana. Como dicen Laclau y Mouffe: "El objetivo de la Izquierda no puede ser renunciar a la ideología liberal-democrática, sino por el contrario profundizarla y expandirla en la dirección de una democracia radical y plural". Una democracia radical sería, así, una forma de resistencia a las fuerzas de dominación, pero también un imaginario político para la identidad pluralizada en que nos reconocemos comunitariamente.

Se dice que América Latina vive un período de democratización, pero no se dice que ello coincide con una pérdida mayor de la capacidad de decisión nacional y regional. Estas democracias de tiempos de penuria, por lo mismo, pueden terminar convirtiéndose en instrumentos de la banca hegemónica y de sus agentes locales para legitimar la subordinación de nuestros pueblos al capitalismo sin adjetivos. El régimen democrático podría acabar en una forma subsidiaria del régimen financiero internacional. En el Perú, si triunfa la derecha (digo, es un mal decir) sólo queda intensificar los recursos de oposición y resistencia. Nos queda el recurso de la desobediencia civil, la vía pacífica de negar la violencia del sistema.

La verdad es que este fin de siglo es casi un fin del mundo para la mayoría de los latinoamericanos, reducidos por la pobreza a una deshumanización equivalente a un nuevo holocausto. Se repite que el comunismo ha fracasado en Europa pero no se dice que el capitalismo ha fracasado en América Latina, porque ha intensificado la desigualdad, ha reducido la libertad disponible, y ha convertido a estos países en exportadores perpetuos de bienes y capitales. Esta no es la modernidad prometida sino la desmodernización incruenta. Y el Perú no será un país de propietarios, como ofrece la derecha, sino, en sus manos, uno de sobrevivientes de este apocalipsis de periferia.

En la economía del discurso, una democracia radical reconoce la diversidad necesaria de las posiciones; ejerce una voluntad inclusiva, de persuasión y suma, que supone un sujeto plural, no un discurso único, y que promueve la tolerancia mutua; espera de los nuevos agentes culturales (las mujeres, los grupos étnicos, los marginales) la renovada entonación de las demandas; y, en fin, está hecha de varias convergencias y persuasiones, que incluyen el desacuerdo, pero que no excluyen al individuo. Esta condición civil, humanizadora, solidaria (en una palabra: socialista) del ejercicio democrático es la mayor contradicción al programa patriarcal, autoritario y elitista de las burguesías que hoy, en el Perú, se aprestan a vaciar a la democracia de su contenido revolucionario.

En la economía del discurso, una democracia radical reconoce la diversidad necesaria de las posiciones; ejerce una voluntad inclusiva, de persuasión y suma, que supone un sujeto plural, no un discurso único, y que promueve la tolerancia mutua; espera de los nuevos agentes culturales (las mujeres, los grupos étnicos, los marginales) la renovada entonación de las demandas

Lotty Rosenfeld realizó, en diciembre de 1989, una intervención de arte –una video instalación (*Cautivos*)– en la obra gruesa de un hospital ubicado en un lugar periférico de la ciudad de Santiago. En la vastedad de ese espacio realizó un trazado estético utilizando estratégicamente luces –a la manera teatral– y pasando en cinta infinita tres piezas de video (cuyas fotos, extractadas, se reproducen aquí) que reunían imágenes y discursos que aludían a la debacle ideológica que atraviesa tanto a Latinoamérica como a los espacios internacionales.

DIAMELA ELTIT

Diamela Eltit es escritora. Ha publicado *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) y *Padre mío* (1989).

LOS SOBRESALTOS DE LA CRISIS

Los hospitales, sitios de confinamiento, espacios de institucionalidad de los cuerpos en su organización finita, se yerguen por la ciudad monumentalizando la falla orgánica, esculturizando la enfermedad.

Un hospital inconcluso fue elegido como zona de arte por Lotty Rosenfeld para hablar de su opción por la crisis, para trabajar una estética de la crisis en aquel lugar en donde se evidenciaba la obra gruesa de un gesto social que nunca concluyó, porque su historia fue interrumpida y permaneció sólo la ruina de su estructura expuesta a la mirada ciudadana.

En esa obra gruesa, en la enfermedad de la obra gruesa, la artista montó, desmontó y remontó un espectáculo para otorgar un sentido –múltiples sentidos– a una arquitectura diezmada. Obra gruesa transformada en obra de arte, su cronología –en los momentos del advenimiento de la democracia en Chile– permite ejercer una inscripción posible en torno a la diversidad de retóricas que entornan la cosmética de la "transición democrática".

Si pensamos a Latinoamérica ubicada en medio de una abismante incertidumbre internacional, cuando su significación política, económica y emblemática ha caído tramo a tramo desperfilando el mapa de sus territorios, si nos atrevemos a configurar los cuerpos concretos de los habitantes latinoamericanos transgredidos por una irreversible transculturación en la que apenas sobreviven las facciones indíg(e)nas que citan y concitan la convulsión de su historia –ya únicamente escolar, superficialmente patriótica–, nos enfrentamos a la violencia que significa el desfase entre el adentro y el afuera. Adentro, la lucha por los poderes locales, afuera la in-diferencia por esas luchas. El adentro se parece a una estrella quemada en disputa, tironeada por retóricas narcotizantes que no pueden contener la debacle de una pobreza cronológica, de una desigualdad frenética. Superponiendo a la evidencia territorial el sueño redentor en las cabezas insomnes y ya demasiado atomizadas, las diversas retóricas evitan cuidadosamente elaborar el discurso de la crisis territorial y el drama de los cuerpos abiertos al sismo geográfico.

La porfía del discurso provincial insiste en absorber abruptamente cada una de las fracturas, para volcarse, en cambio, a restituir un social posible desde la oferta de un mercado discursivo –hoy electoral– simplificando los sentidos de las problemáticas, confinando las aristas de la crisis.

En ese sentido, el trabajo de Lotty Rosenfeld, realizado en el tiempo inaugural de la transición democrática chilena, plasma la percepción de un gesto político y territorial instaurado desde la complejidad de los materiales en disturbio con los que opera, materiales que incluyen tanto la memoria como los cuerpos, para decir, nombrar, apuntar, la estricta relación que existe entre un adentro y un afuera y desde el adentro, desentrañar los subterfugios de un discurso, acudiendo al vasto campo de lo imaginario y al irredargüible poder de lo simbólico.

La cita neobarroca: EL CRIMEN Y EL ARTE

EUGENIA BRITO

Eugenia Brito es escritora y crítica literaria. Autora de *Vía pública* (1984), *Filiaciones* (1985), y de varios artículos en diversas revistas y publicaciones.

La inserción de Gonzalo Muñoz en la escena de la literatura chilena post 80 es compleja, incisiva, inquietante. Su primer libro, *Exit*, Edics. Archivo, Santiago de Chile, 1981, marca desde ya una diferencia contrastiva con las propuestas culturales presentes en los textos de Raúl Zurita y Juan Luis Martínez, dos figuras estructurantes de la escritura literaria en Chile.

Uno de los rasgos dominantes de esta diferencia es el ingreso del neobarroco hispanoamericano a la literatura chilena, el cual pone énfasis en la materialidad del texto como pluralidad significante por sobre los contenidos que se dejan significar tras su repartición transformativa. Hay que agregar, además, que el neobarroco hispanoamericano, tenía en Chile una trayectoria limitada de lectura, a través de su principal exponente: el escritor franco-cubano, Severo Sarduy. Otra de las coordenadas presentes en la escritura de Gonzalo Muñoz, es la incidencia de ciertos autores representativos del pensamiento francés contemporáneo (Lacan, Derrida, Barthes y otros) que forman parte del cuerpo textual impreso en el discurso del Post-Boom, del cual emana el neobarroco latinoamericano. La concepción del texto como conjunto de citas, parodiadas, transformadas, intercambiadas, no estaba ausente de la creación chilena. Juan Luis Martínez es una muestra de ello, en su primer libro, *La Nueva Novela*, a pesar de que la intención significativa de la cita en Martínez es muy diferente de la cita en Muñoz. Mientras que en Martínez la novedad de la novela pasa por una concepción de la historia como museo en el que cada una de las figuras insertas en sus diferentes espacios deja caer su significación fetichista para hundirse en la tumba blanca de la página, cuerpo que congela un *punctum* de la imagen hasta hacerla desaparecer entre las ruinas de una monumentalidad siempre puesta en duda, en Muñoz hay una fiesta del significante, un desborde de los cuerpos que se proliferan en fetiches que aparecen en el escenario textual, rozándose, mimándose unos a otros. La ruina cede paso al escaparate. El goce está en el lenguaje; en el despliegue de las figuras propias de la transferencia, aun sabiendo que ellas son tales porque salen desde una puerta (Exit) vacía.

Dedicado a Totem, Tundra, Cobra y Escorpión, se abre *Exit*, inscribiéndose desde ya al espacio carnavalesco y polifónico, de *Cobra*, la más importante de las novelas de Sarduy. La ciudad aparece en este texto como alegoría de un deseo que nunca se cumple, sumido en continuas máscaras y desplazamientos. Las formas empleadas para el trazado urbano imitan ese paso del texto por calles que se encuentran y desencuentran en la repetición de sus huellas, cuya consistencia ambigua imprime a la pluma que las recorre una erótica teatral, desgarrada, perversa. Una apuesta contra el vacío; pero los dados cargados saben que nada se pierde ni se gana: la exposición sólo libera lo exiguo, lo alienado y carente para generar desde allí una belleza nueva, barriobajera, como dice Gonzalo Muñoz en su texto; descentrada, tercermundista.

Esta capacidad del autor para buscar formas nuevas que muchas veces se reflejan y potencian entre sí, como un coro de voces, cada una de las cuales retiene un fragmento de un sentido mayor cuya unidad no se encuentra contenida en sus márgenes, sino que las traspasa hacia la historia de modo inédito, es su fuerza y su originalidad en relación con el

INFORME

...se encontraron restos de plumas, signos trazados en la tierra con tiza, ideogramas; se encontró una acuarela de paisaje oriental; se encontró un flash de cámara de bolsillo, quemado; se encontraron tamborines, lápices de labios, manchas de sangre, cabellos, lágrimas, orina, maíz. ... se presume que todo ha sido un ritual, una orgía dirigida, una adoración sin límites, una divina presencia, una terapia grupal, un desenfreno, una invención, una puesta en escena de Dennis Oppenheim, un teatro, un instante tan sólo, un mambo.

"el parto de un héroe"

(Exit, página 49)

panorama de la literatura chilena no sólo post 73, sino también dentro de la tradición que esta literatura recorre en el contexto de Hispanoamérica. A eso se une su capacidad para generar una trama laberíntica cuyo recorrido lleno de pliegues y repliegues es sintetizado por el autor en metáforas audaces que ponen la lírica chilena dentro de la escena de la contemporaneidad occidental. "Quizás el verdadero rostro sólo fuera esa sucesión de escaparates sin nombres, aunque lo más probable es que ni esa forma tuviese", dice, en *Exit* (p. 13), Gonzalo Muñoz. Y ese rostro, que mira el deterioro de sus máscaras, que descodifica cada una de sus impresiones para luego volver a otro y otro rodaje, no es sino el "héroe" de Gonzalo Muñoz: héroe de los intersticios y acueductos urbanos, material que teje las redes productivas del texto. Inserto en el sistema que odia, saca de esa misma materia nutricia su fecundidad, y esa bipolaridad, esa violencia, de saberse gestionado por un otro que no es sino el mismo, es el que le otorga un carácter cifrado, en jeroglífico, muy diferente al héroe de la épica, la tragedia y aún más de la novela moderna. Este héroe es aquí: "Pálido y engominado; intelectual new-wave o cafiche tanguista". ¿Cuál es la postura de este héroe nuevo?: la decodificación de su mundo, vaciando los sintagmas que podrían darle un sentido, adornarse con los residuos, parodiar toda habla; ser un maestro de la cita inútil.

El segundo libro de Gonzalo Muñoz, *Este* (Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1983) repudia cualquier intento de categorización dentro de géneros literarios ya consagrados. La escasa recepción otorgada por la prensa y los medios de comunicación tan oficiales como alternativos de nuestro país nos hablan de ceguera al encuentro de las claves de lectura que este texto presenta. Sin pretender acotarlas, diría que *Este* toma una escena más amplia que *Exit* y aún que *La Estrella Negra*, el último libro publicado por este autor: la historia como discurso; el arte como desconstructor de la historia; Este, por contraposición a Occidente, desnuda el deseo de la mirada occidental de ser, poseer o contener al otro, apuntándolo ya desde el título a la manera de un deíctico. Este apuntar, esta señalización suspende el discurso histórico occidental marcado por el binarismo y el logocentrismo. Derriba la barrera del significante saussuriano y se inserta en esa diferencia: no ya como corte de un texto o de un sintagma entre otros, sino como volumen que conforma tanto el soporte textual del lenguaje que protagoniza el texto, como también los espacios y espaciamientos obviados por la cultura occidental. Como rasgos primeros del lenguaje, los deícticos o señalizadores tienen en su nombrar implicados un afuera del lenguaje, una memoria latente de los gestos y del espacio que aún subyace en ellos, como residuos visuales, como grafías inexploradas.

Este coloca la noción de memoria sobre el telón (el libro es un escenario) y analogiza las culturas latinoamericanas oprimidas con las fetichizadas culturas del Este). Reparte el sujeto en varios discursos, entre los que cabe destacar como uno de los más notables, "La Doble Grabación", en que bajo la forma de disyunción, lo condensa, lo yuxtapone a espacios impensados (la memoria ágrafa de *Este*) y lo habla:

> *Observan en la superficie las figuras que se forman y hablan; Hablan sin saber, abren y cierran sus bocas* (p. 13).

Tematiza el autor en esta "Doble Grabación" el deseo de tener un nombre propio, a la par de la incapacidad de un alfabeto que dé cuenta de ese sujeto descentrado, ese subsidiario del lenguaje:

> *Ellos quieren renombrar desde estas líneas, de nuevo, sus cuerpos, como principios, arriba, abajo del dolor y a golpes, las islas de sus mentes, desgarrando el alfabeto como geógrafos de labios cosidos A/B/C para leer en esa barra presente entre sus letras, el futuro que les cabe (se pintan las caras, atravesándolas con una franja de pintura negra, amarilla, verde)* (p. 13).

Una configuración simbólica se genera en la segunda parte, iniciándose por un sacrificio del que es guarda y custodia la memoria en la vehiculación continua de su trauma, en la reedición de su drama.

Para ponerlo en obra, Gonzalo Muñoz espacializa el tiempo y hace coincidir los signos disímiles sobre un escenario en que la letra, el acto es metaforizado con el trazo pictórico, la página, con la tela, la gesta épica, con el mural. La calle es el soporte del drama; el camino es la decapitación: *pintada de rojo bermellón, se rodea de pigmentos acrílicos/ comienza su raid contracultural/ su viaje interior/ escribió su lema en jirones y lienzos/ se lanzó a la calle* (p. 29).

Quien actualiza el sacrificio es una mujer, a la que se llama sucesivamente: la suspendida, la muralista. Con gestos extremos, ella vuelve al presente un drama histórico que la antecede.

Como Raúl Zurita en *Purgatorio* y por so-

ABIERTA ENTERA, TODA CONCEPTUAL: FUNDA DESDE ESA NUEVA
DISPOSICIÓN SU PROPIA HISTORIA DE LA PINTURA, EN ESE GOTEO,
EN ESE COLOR NUNCA OLVIDADO.
hordas rojas
en el palacio de invierno de aquellos soportes
le rasgaron el vestido de seda escarlata
le arrancaron las medias granate
le tatuaron una estrella en el muslo

ella fue su paleta –su pincel– su tubo de color
sus piernas abiertas fueron el boceto
el modelo –la gran obra

¡tu pintura te florece!
(en medio del rectángulo rojo)

(*Este*, página 33)

bre todo en *Anteparaíso*, Gonzalo Muñoz escoge una figura de mujer para simbolizar más explícitamente que Zurita, la idea, en ambos presente, del sacrificio necesario de lo femenino como condición del arte y con él, de todo un proyecto creativo, que, bajo la forma de la utopía (Zurita) o bajo la forma de la transformación de las redes socio-culturales (Muñoz) vienen a pactar el orden simbólico requerido para reinvertir los signos de un inconsciente histórico. Ella –la modelo– es el "chorreo" de la estetizada galería de arte que la contiene y la detiene en el formalismo de un pasado caduco. Ella, como excedente de la galería, y, por lo tanto, de todo límite de obra, se autoofrece como contexto de reorganización de los ejes paradigmáticos que unen, yuxtaponiéndolos, arte y política.

El tercer libro de Gonzalo Muñoz, *La Estrella Negra* (Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1987), se mueve como lo hiciera en *Exit*, dentro de la escena urbana, manteniendo una óptica similar a la de sus anteriores textos, los cuerpos se desplazan, se eliden, convergen en uno solo, desaparecen hasta quedar como huellas, reminiscencias mnemónicas. Sin embargo, a pesar de este *continuum* que podemos apreciar en la obra de Gonzalo Muñoz, podríamos acotar algunas diferencias y decir que si *Este* fue su libro más ambicioso y experimental, *La Estrella Negra* es su libro más próximo a los referentes de la cultura hispanoamericana. El "héroe" de *La Estrella Negra* es un "cabecilla", el protagonista de una épica en que arte y lucha armadas se dan la mano. Desaparecen los rasgos ambiguos, la condición metafórica con que Gonzalo Muñoz dotó a sus personajes en *Exit*, articulándolos en la multiplicidad de los fetiches urbanos preferidos por la sensibilidad contemporánea. La ambigüedad de *La Estrella Negra* es otra y se dimensiona en el espacio nocturno, promiscuo y delictual en que se desarrolla el texto, proclive al entramado de una pasión: la del héroe por su amada, en la que, tal como en *Este*, significa el dolor de la patria.

Depositaria de la pasión del héroe, la mujer se formula aquí como el otro polo de la estrella negra: el foco de su mirada. Si ella está perdida, también lo está la patria. La simetría calza perfectamente si adjuntamos otro dato: la violencia de la lucha es análoga a la violencia de los ojos de la mujer. Si ella se trafica, también se trafica la patria y conjuntamente con ella, lo hará él, quien dice: "Lo derramo todo para alcanzarte". Eso explica la forma dialogada que adquiere el texto en la mayor parte de su decurso: la identidad entre él/ella se hace una sola, confusa, híbrida y errática. Gonzalo Muñoz deshace aquí la barrera de los cuerpos, los sexos y las formas haciendo emerger la pasión desde el vértice oscuro del geno-texto, que se redistribuye en una vertical bipartita cuyo eje no desmiente sin embargo la potencialidad de gérmenes de sentidos que subyace a su origen.

"Almas en vuelo", el discurso final que cierra *La Estrella Negra* desrealiza el escenario de la pasión para escribir sus cifras más concretas en la forma de un mito: la epopeya nacional: los cuerpos de los pobladores son "un batallón de banderas harapientas que se vuelan y clavadas a nuestras costillas, el alma desprotegida nos muerde con ansia" (p. 18). Estos cuerpos y la luz que emana de ellos proporcionan un saber, que ilumina el hueco de su falta, a la cual se adjunta, como su otro más próximo la matanza de los indios. Y el libro termina elaborando una bella simetría: la cordillera como cuerpo muerto de los indios (lenguaje de un mito cuyas partituras se mezclan con las de la realidad actual) al que se suma el "otro muerto de nuestro país en la planicie del tierral" (p. 18).

La Estrella Negra repudia la ideología que comprenda, codifique y neutralice los contenidos de los significantes del texto. Quien no está en el poder, lo sueña y ese sueño es "una toma por asalto". La pasión es la que mueve a la posesión. Quien posee, se satisface, cobra poder y olvida "ese golpe de manos". La acción heroica es otro sueño burgués que deposita en los marginales su esperanza de redención frente a un mundo que Gonzalo Muñoz sabe es bastante más complejo. La gesta del cabecilla no aporta ni su redención ni la de su amada, es, finalmente un goteo que sobre la tierra ardiente de la patria viene a alimentar poéticamente la escritura de su historia.

El autor sistemáticamente desde su primer libro hasta el tercero desmonta estructuras y figuras queridas para la lírica. Su problemática mayor, en la que se enlazan arte, política, pasión y marginalidad encuentra en cada uno de estos libros suyos una peculiar resonancia. Porque Gonzalo Muñoz no traza un solo escenario en sus textos: jamás los primeros planos hacen olvidar los anteriores. Yesto debido a la estética propia de sus libros, afín a la de Mallarmé y Marcel Duchamp: propone una estereografía de sentidos que se entrelazan en un diálogo inacabado con la historia patria.

De espaldas muestras los dientes apenas sonríes

Yo hablo solo

Con la música rota en la oreja

Lo derramo todo para alcanzarte

Ahora en plena lluvia

TE TRAFICAS A PERDIDA

Seguiré las huellas que llevas marcadas en las piernas

Para borrarte esos recuerdos y liquidarlos a todos

Te lameré entera pegándote la cabellera a los pómulos

Y revolcaré en las cenizas tus ropajes

Elevada sobre los charcos

Entre homenajes populares

Reconoceré la palidez de tu rostro brillando enfermo

LA VIOLENCIA DE TUS OJOS

(*La estrella negra*, página 42)

MUJERES ENTRE CULTURAS

América latina:

ADRIANA VALDÉS

Adriana Valdés es ensayista y crítico. Ha publicado artículos sobre arte y literatura en revistas chilenas e internacionales.

Lo que sigue recorre partes de las ponencias y del debate de una reunión realizada en la Cepal, en Santiago, entre el 22 y el 24 de noviembre de 1989; reunión sobre el tema de "Las mujeres en la década de los noventa; aspectos culturales de su participación".

MARCO/INTRODUCCION

A mí me parece que en este tema de la mujer, el papel de las Naciones Unidas fue fundamental. En primer lugar, porque la Organización promovió una imagen de sociedad participativa, igualitaria, democrática, una sociedad en la que todos los miembros tenían un tipo de papel que cumplir. Desempeñó un papel central en lo que podría llamarse la ciudadanización: empujó la reivindicación legal de las mujeres. A partir del año 1975 empezó a desempeñar un papel más importante, de coordinación, y a obligar a poner el tema de la mujer en relación con todos los otros temas de discusión mundial.

Después de casi 20 años de trabajo sobre el tema de la mujer en la Cepal sentimos que hay vacíos en cuanto a la comprensión de muchos de los fenómenos que hemos estado describiendo, observando o analizando. En parte se debe a carencia de información, pero en gran parte también a que no conocemos los significados de la información que estamos recogiendo: y por eso el interés de convocar una reunión en que se traten los aspectos culturales de la participación de la mujer en América Latina y el Caribe (...) Los cambios son tan fuertes que implican, hoy en día, una mayor disociación todavía entre lo que la gente realmente vive y los modelos que sigue sosteniendo como propios.

(Miriam Krawczyk)

CULTURA: UNA NOCION PARA ESTA EPOCA

Hay también otra posibilidad de pensar en la noción de cultura, en una época como ésta, en que cada vez más sentimos "una sensación de que el terreno histórico se mueve bajo nuestros pies", en una época sorprendente en que las categorías del pensamiento se ven sobrepasadas por acontecimientos técnicos, que modifican toda nuestra percepción y nuestra manera de trabajar intelectualmente, y por acontecimientos políticos, que, como los recientes sucesos en Alemania, ponen de manifiesto la caducidad súbita de ciertas oposiciones. (Estas no se resuelven; no se enfrentan; parecían sólidas, pero –en la frase famosa– se disipan en el aire, o se desplazan hacia otros juegos de oposiciones que todavía no se configuran bien). Existe una interconexión antes inimaginable entre las poblaciones mundiales; existe al mismo tiempo una actitud contestataria ante el colonialismo y el eurocentrismo. El concepto de cultura ya no es algo que se pueda hacer extensivo a los pueblos que no participan total e *igualitariamente* de la tradición occidental.

Los conceptos culturales, en el mejor de los casos, pueden ser traducidos; en el peor, impuestos; y ambas operaciones tienen un carácter tanto histórico como político. El problema del poder, de la cultura como un campo de fuerzas en pugna –contradiscursos, sincretismos, apropiaciones, reapropiaciones, hibridez– no puede dejar de plantearse al hablar de la cultura aquí y ahora. Estamos en una época en que la virginidad de las culturas es impensable e imposible. La cultura, aquí y ahora, se ha transformado en el campo de lo híbrido y lo emergente. La autenticidad de la cultura de un pueblo no es ya algo que se conserva (como la virginidad): su autenticidad es algo que se produce, es una criatura que se nutre a la vez de la tradición y del cambio. Su problemática no pasa por adaptarse o no adaptarse a los cambios, porque no tiene alternativa. Su problemática pasa por cómo adaptarse, cómo sacar de su tradición los elementos que le permitan tener ventajas en un contexto ya mundial del que nunca más podrá abstraerse.

En la cultura, así entendida, se produce un campo de fuerzas donde compiten entre sí diversas visiones de lo imaginario colectivo, diversos repertorios de imágenes a partir de las cuales los seres humanos construyen la idea que tienen de sí mismos y de sus agrupaciones (que pueden ser nacionales, de clase, de etnia y de género y, en general, son de todo esto, combinado de las más extrañas maneras)".

(Adriana Valdés)

AMERICA LATINA: LO IMAGINARIO-CULTURAL Y EL PODER

La cultura, desde esta perspectiva del imaginario, se entiende como una forma tanto personal como colectiva de inventarse, de irse haciendo, de irse moldeando y armando. (*A form of personal and collective self-fashioning*, dice Clifford). En relación con América Latina, la pregunta es entonces desde dónde se arma uno.

Una metáfora cultural hoy muy generalizada me puede servir para irnos aproximando a una descripción del proceso. Me refiero a la metáfora del imaginario a partir de la descripción famosa de Jacques Lacan sobre la etapa del espejo.

Cada ser humano, en lo que se llama la etapa formativa del espejo, asume una imagen de sí mismo. Esta imagen le permite postular entre sí mismo y los objetos del mundo circundante una serie de equivalencias, semejanzas, identificaciones. Es decir, se fabrica a sí mismo en relación con lo que ve, identificándose, reconociendo o muchas veces rechazando.

Entonces, la idea de lo que uno es se constituye en relación con la idea que uno tiene de los demás, y según la posición que uno ocupa respecto de los demás: la "identidad" (entre comillas) es una construcción "en relación con" y desde una determinada posición. Esto habría que decirlo planteando una oposición entre esta metáfora y la de una identidad "esencial", que uno tendría que "proteger" o que "descubrir", y que sería independiente de las coyunturas en que se manifiesta.

Esta construcción relacional y posicional de la identidad tiene sus problemas: el sujeto se reconoce o se entiende como diferente, siempre en relación con imágenes de otros; existe la paradoja de que hacerse uno mismo, construirse como identidad, es a la vez una relación con lo ajeno. De ajeno –alienus– viene la palabra *alienante*. Esta contradicción no es nada teórica: es una cosa viva en América Latina, a partir de su pasado colonial y hasta ahora, en que su relación con los centros –financieros, culturales, etcétera– mantiene un carácter que se ha llamado dependiente, desde una perspectiva, y subalterno, desde otra. Los sujetos latinoamericanos se han definido a sí mismos desde diversas posiciones de subalternidad, en una imbricación muy entrañable, que no admite oposiciones maniqueas: en cada sujeto coexiste el "uno" y el "otro", el dominante y el dominado, el conquistador y el conquistado, el blanco y el indio, el hombre y la mujer. La mujer construye su identidad al identificarse con el hombre y percibir su diferencia. El latinoamericano construyó su identidad, en la Colonia, al identificarse con el español y percibir su diferencia; ahora, al identificarse con los centros y percibir su periferia.

Este esquema de la definición de identidad lleva a las oposiciones binarias: lo uno se define en relación con lo otro. Las identidades se constituyen por oposición, y en esa constitución entra el elemento de poder social del que hace la definición en su propio discurso. Así, en la Colonia, el conquistador construyó la identidad del amerindio en una relación de oposición con la suya propia. Este tema tampoco es ajeno al de la construcción de la identidad de las mujeres. Así, los hombres han construido la identidad de las mujeres en una relación de oposición. Lo racional/lo emocional; lo fuerte/lo débil; lo claro/lo oscuro, etcétera. En eso, todos los discursos construidos desde una posición dominante son curiosamente parecidos, sean de clase, de etnia o de género.

(Adriana Valdés)

LA CRISIS DE LOS PARADIGMAS

Las mujeres comienzan a surgir como sujetos históricos, a pensar en una posible identidad de género, en un mundo en que el concepto mismo de identidad se ve desafiado, donde todo terreno común se ha vuelto sospechoso (en palabras de Jean Franco). Se ha producido una desconfianza respecto de los grandes esquemas interpretativos, lo que Lyotard llamó los *grands recits*, los *macrorrelatos*, traduce Hugo Achugar desde Uruguay, los *master narratives*, dicen en los Estados Unidos; las historias –los cuentos, las metáforas– que sirvieron durante mucho tiempo como referencia para las explicaciones del mundo. (En este contexto, recordemos, se habla de psicoanálisis, del marxismo, de la modernización).

En América Latina, la cultura dominante ha tenido sus propios "macrorrelatos": el de la conquista, basado en la religión; el del nacionalismo, que cimentó la independencia, y por último el de la modernización. Todos esos cuentos (grandes relatos) y sistemas de organización del poder simbólico y de interpretación, no sólo constituyeron las sociedades sino también fijaron, dentro de ellas, el lugar, en cada caso diferente, pero siempre subalterno, que esas sociedades asignaban a las mujeres. En un estudio muy reciente sobre el género y la representación en México, Jean Franco presenta varias formas diferentes en que las mujeres se relacionaron con la cultura nacional de ese país: es decir, los medios muy diversos con que hicieron ver esa "discordancia sorda" entre su experiencia y las instituciones de la cultura. En ese sentido, las metáforas que explicita son fascinantes, y aquí no puedo hacer sino enunciarlas.

Desde el macrorrelato de la religión, por ejemplo, la escritura provenía de los conventos, y se hacía a instancia de los confesores: las experiencias de las monjas pertenecían a la iglesia, y eran un terreno que cultivar –que cosechar– que podar y a veces que rozar a fuego, porque el fantasma de la herejía y del Santo Oficio acechaba la debilidad y falta de racionalidad consideradas propias de las mujeres. En revancha, se les concedía (aunque también bajo la férula de los confesores y del Santo Oficio) el privilegio del misticismo, para el que se las consideraba especialmente dotadas, por su labilidad emocional. Desde el macrorrelato del nacionalismo, en cambio, la identidad nacional surgió como básicamente masculina, y se basó en una relación más que ambigua con la madre, la Malinche, cómplice del conquistador, la chingada –la agraviada– pero a la vez la traidora, según el célebre texto de Octavio Paz. El análisis de los resquicios por los cuales las mujeres intentaron dejar un testimonio interpretativo distinto de su propia identidad pasa por figuras como las de Antonieta Rivas Mercado y Frida Kahlo, en oposición respectivamente a José Vasconcelos y a Diego Rivera, y por novelistas como Rosario Castellanos y Elena Garro, que con resultados más que ambiguos intentaron incorporar las mujeres a esa epopeya de la identidad nacional. No quisiera extenderme más: lo que hay que retener es, en este caso, que el lugar de las mujeres en esos espacios culturales, en esos campos de pugna por el poder interpretativo, el lugar de las mujeres, digo, no podía ser otro que el resquicio: las maniobras del contradiscurso, de la apropiación, de la reapropiación, de la hibridez.

Si estuviéramos moviéndonos dentro del paradigma de la modernización, estaríamos dirigiéndonos a una racionalidad universal en cuyos planteamientos tendríamos que insertarnos, y ver si coincidimos. Pero el mismo planteamiento del tema mujer y cultura hace que nosotros no podamos insertarnos dentro de los marcos de esa pretendida racionalidad universal, porque esos marcos excluyen, pasan por alto todas las diferencias, todos los antagonismos que sobrepasan el simple análisis de clase en un mundo en que se está luchando para crear una perspectiva más plural en que todos estos antagonismos puedan manifestarse. No se trata de proponer una hegemonía de las mujeres; la demanda de las mujeres no ha sido la hegemonía, sino una pluralidad en la que ellas se manifiesten como uno de los tantos polos de fuerza.

(Adriana Valdés)

EL ACCESO A LA CULTURA: LA VARIABLE DE CLASE

La dueña de casa y la empleada doméstica que ven un mismo programa de televisión y en el mismo lugar hacen de él dos lecturas diferentes, porque su capital simbólico está cruzado por diferencias históricas de acceso a la cultura. "No por ser mujer somos ya todas iguales" reflexiona en Bolivia una entrevistada y es la misma afirmación que hace Domitila en el Congreso de México en 1975, que tiene que ver, a partir de un capital cultural diferente, con una postura política y social para enfrentar el debate sobre la mujer frente a la postura del feminismo en los países desarrollados. Es decir, tratándose de sociedades fuertemente clasistas, las de nuestro continente, la situación de acceso a la cultura es diferente y ella sesga la perspectiva de generalización sobre el tema. *(Ana Pizarro)*

CULTURA LATINOAMERICANA: TRANSCULTURACION

A partir de situaciones de biculturalidad que marcan a sectores importantes del continente, se generan dinámicas de transculturación que, a través de una compleja cadena de procesos producen un brote otro, diferenciado e irreductible a sus culturas de origen. Del mismo modo se opera la apropiación de las culturas centrales, a través de variados procesos de selección, rechazo de elementos, descentramiento, reproducción especular, respuesta creativa. En esa medida y a partir de la situación de pluralidad de tiempos, se generaliza en el continente la existencia simultánea de sistemas, de subsistemas de distinto orden que construyen el espesor cultural específico de él. *(Ana Pizarro)*

En este plano adquiere otra vigencia el tema de la transculturación, del sujeto cuya identidad es "mixta, relacional, inventiva", el sujeto transcultural, en el sentido que en él se da "un proceso transitivo, de paso entre dos culturas". La palabra "transculturación" surgió en los años cuarenta desde América Latina, como alternativa a la palabra "aculturación" propuesta desde América del Norte, para dar cuenta mejor de ese proceso transitivo: implica pérdida parcial, adquisición parcial, pero, sobre todo, *la creación de nuevos fenómenos culturales.* En literatura, el tema fue explorado por Angel Rama, quien cita al respecto palabras de José María Arguedas que vale la pena repetir: "Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua". (Discurso de recepción del premio Inca Garcilaso de la Vega, 1978). Quisiera subrayar lo de demonio feliz. Me parece una posición maravillosa frente al tema de la transculturación: lo transforma en un tema que no es de duelos, que no es de tema llorón. Lo hace un tema de creatividad, y de maldades, es decir, de astucias. Tiene su propia embriaguez, una cosa orgiástica, de algo que se consume para pasar a otro estado: de un goce al borde de la muerte, pero evitándola, afirmando la vida en el riesgo, y afirmando el carácter demoníaco –en su acepción de genio, de fuerza, de rebeldía, de astucias–, decía.

Al formularse el concepto, se pensaba en el conflicto entre dos culturas. Habría tal vez que ponerlo al día señalando que las oposiciones no se dan en el mundo contemporáneo necesariamente sólo entre dos culturas, sino entre varias; no hay un polo único de atracción, sino varios, una pluripolarización. En este vértigo se construyen y desconstruyen los sujetos culturales. (...)

En relación con el tema de la transculturación, entonces, habría un sueño y una pesadilla. El sueño sería el del "demonio feliz", cuya creatividad y fuerza le permitirían ir asimilando selectivamente, desmontando, utilizando lo que le sirva, de todo cuanto va ingresando al campo cultural; su autenticidad –por llamarla de alguna manera– sería un producto de esta actividad selectiva, crítica, trastocadora. La pesadilla, en cambio, sería exiliarse para siempre en las fantasías de los otros, transformar el propio imaginario en un lugar totalmente arrasado por el imaginario de otros centros. La hegemonía ejercida sobre la dimensión de lo imaginario puede hacer de nuestras conciencias repertorios de lugares comunes, de carácter más bien transnacional. Esa es la pesadilla. *(Adriana Valdés)*

MAS CITAS

Puede considerarse que los procesos de desigualdad-discriminación-violencia no son en rigor invisibles sino que están invibilizados*; es decir que los aspectos de la subordinación de género: discriminaciones, exclusiones, descalificaciones, violentamientos –sean de una forma de trabajo o de una manera de sentir, pensar, obrar–, se encuentran naturalizados. Los procedimientos a través de los cuales se efectiviza este circuito desde distintos lugares e instituciones sociales aparecen como no visibles, en tanto se construye un consenso por medio del cual lo que ha producido la cultura es atribuido a la naturaleza; por supuesto, al mismo tiempo queda sin registro la práctica violenta que lo vuelve posible.*

(Eva Giberti, citada por Ana Pizarro)

El campo en que se juega lo hegemónico es un terreno resbaladizo en que las líneas procedentes de diferentes direcciones no sólo se enfrentan, sino que se entrecruzan, se repelen, convergen o se entreveran formando tramas híbridas; es un ámbito crepuscular en que aliados y adversarios pueden confundirse y donde las diferentes posiciones tanto avanzan y chocan como se repliegan y capitulan en una refriega imprecisa que tiene más de escaramuza y de escarceo que de batallas gloriosas (...) la misma cultura dominante, al menor descuido, es permeada e invadida por símbolos subalternos y ve sus imágenes transgredidas y sus valores cambiados.

(Ticio Escobar, citado por Adriana Valdés)

EL NUDO RELIGIOSIDAD/ MATERNIDAD/ SEXUALIDAD

De este modo, en el nivel de lo social, podemos decir que la cultura mestiza dibujó un núcleo familiar centrado en la madre. La diferenciación genérica que emana de ese modelo, es el de la asignación para cada mujer del signo *mater* y para cada hombre la marca de ser el hijo de una madre. La relación madre/hijo eclipsará el vínculo mujer/hombre y teñirá los modos en que ambos perciben y actúan en el mundo.

Desde el universo de lo simbólico, podemos apreciar que la síntesis cultural mestiza elaboró una religiosidad cúltica y ritual en donde el *dominio de la divinidad materna femenina* se erigió como el emblema de las nacientes identidades del territorio.

La conjunción de los símbolos religiosos indios y los europeos cristalizó en la imagen de María, la madre de Cristo, y las divinidades maternas o de la fertilidad precolombinas. Guadalupe en México, Copacabana en Bolivia, La Tirana y la Virgen de Andacollo en Chile, entre otras, trazan el camino, de un culto que se extendió por toda América. La Virgen-madre mestiza se erigió como núcleo de una identidad de origen de los huérfanos, de los huachos, de los mestizos que encontraban en ella la posibilidad de una congregación ritual. La identidad de origen, simbolizada en esta divinidad femenina, en muchos casos se transformó en alegoría de una identidad de destino, de proyecto colectivo, al concebirse esta "Madre" como tuteladora de la independencia y de la libertad de las colonias.

Las implicancias que este rasgo cultural latinoamericano tiene para la constitución genérica pueden percibirse en el "drama" complementario que gesta. Por un lado, la imposibilidad de pensarse en tanto mujer u hombre. El ser una madre y un hijo son las categorías simbólicas que se asignan a lo femenino y a lo masculino respectivamente. Esto entraña el despliegue de una relación entre los sexos que jamás es simétrica y que deja en la soledad tanto a unos como a otras.

La imagen del padre ausente en lo familiar y presente en el mundo de la guerra, de las finanzas, del "poder" que rebasa lo doméstico, hace del *vástago varón una suerte de tránsfuga* que busca permanentemente fijar su identidad en un padre fantasmático y reproducir los gestos figurados y reales de éste. La propia negación de su condición de mestizo, en el caso de nuestro país, y el eufemismo de definirse como un criollo delata el peso psíquico del padre ausente en la constitución de la identidad nacional. Nuestro propio padre de la Patria, el "huacho Riquelme" o Bernardo O'Higgins, condensa esta situación.

Algunos de los rasgos que hemos descrito han permanecido como memoria y han dejado su impronta en la actual constitución de género. Al parecer, las transformaciones que han ocurrido, en el nivel de las estructuras sociales y económicas no han provocado un cambio sustancial en la cultura mestiza latinoamericana. *Los efectos de la secularización o pretendida 'modernización' no han borrado, por ejemplo, la hiperbolización de la imagen materna, a nivel social y simbólico.*

(Extractos de la ponencia de Sonia Montecino)

MAS PREGUNTAS

¿Es que las mujeres incursionan en un espacio de nadie, como es el espacio de los afectos?

(Gloria Ardaya, a propósito de las Madres de la Plaza de Mayo)

Cómo superar, pero a la vez conservar nuestras diferencias culturales. Cómo hacer estallar los contenidos liberadores que también existen en el modelo de identidad que nos define. Maternidad, religiosidad, afecto, son valores no secularizados que resisten a la homogeneización valórica y mercantil que proponen los centros de poder y que las mujeres portan y transmiten a su descendencia y por tanto, al conjunto social. Cómo crear una política y una participación femenina que no se desvincule de la matriz cultural, sino que la utilice para, desde ella, proponer una posición equitativa de la mujer en la vida pública.

(Sonia Montecino)

¿Podemos hablar de la mujer latinoamericana identificando a una mujer de herencia cultural aymara con otra de cultura polaco-argentina?

(Ana Pizarro)

LA CASA Y LA CALLE: ESTRATEGIAS DEL DISCURSO DE LAS MUJERES

El discurso de la casa es un discurso personal, es el discurso de la cotidianeidad desde lo subjetivo. Un discurso que no aborda los problemas de la sociedad sino en forma marginal y *desde la marginalidad,* porque no es un discurso esencialmente racional sino cruzado por elementos afectivos, intuitivos, de línea sobrenatural a veces o incluso pasional. El discurso de la casa es el que se espera de la mujer y ubica el espacio dentro del cual ella debe moverse

Frente a éste hay otro que sí tiene legitimación: es el discurso de la calle. Este es el que se emite sobre la sociedad, su historia, su futuro y en donde el sujeto de la enunciación habla desde el centro de ellas. Es un discurso impersonal, con rasgos de autoridad, porque no necesita autorizarse para ser emitido: tiene carta de ciudadanía antes de ser enunciado. Es, como sabemos, el discurso masculino.

El discurso de la casa necesita generar sus propias estrategias simbólicas para acceder a la participación, para legitimarse e interpelar.

Una de ellas pareciera ser una estrategia de identificación simbólica con su ámbito asignado, *insertándose a partir de éste en la calle,* buscando así por una parte, no aparecer invadiendo el otro discurso al que culturalmente le está sancionado acceder, pero al mismo tiempo *descontextualizando* sus símbolos, de modo de producir una ruptura de sistema como manera de movilizar la atención sobre la reivindicación.

Pensamos desde luego en el caso de las Madres de la Plaza de Mayo. El discurso de las Madres se impuso, salvo evidentemente en terrenos de mayor adversidad ideológica, y tuvo el eco a nivel internacional, porque ellas asumieron una dimensión ética propia del ámbito que tradicionalmente les asigna la di-

visión sexual del trabajo. Su discurso era irreprochable en la medida en que respondía a la integridad de un rol canónico. Ahora bien, era un rol que asumía una *simbología descontextualizada.* Era la madre, como madre, interpelando al discurso de la calle.

Otra estrategia es la de *acompañamiento.* El discurso de la casa es aceptado y asumido en cuanto es de complementariedad del discurso político de la calle, en cuanto lo apoya y desarrolla un tipo de reivindicación similar. Es el caso del movimiento de mujeres Bartolina Sisa, de Bolivia.

Una tercera estrategia pareciera ser la de deslizamiento. Simbólicamente la emergencia de la mujer en el espacio público se da a través de una apertura hacia espacios próximos a la casa. Son los espacios de los movimientos reivindicativos en general de condiciones de vida y la participación de las mujeres que se observa en agrupaciones barriales, o por guarderías y de organización urbana en general.

Finalmente, otra estrategia de la mujer para insertarse en el ámbito asignado a lo masculino es la estrategia de *enmascaramiento,* y quisiera acercarme ahora, dentro de la dimensión simbólica, a la literatura.

En la literatura los caracteres propios del discurso de la casa se expresan en la *escritura femenina,* cuya existencia como objeto de estudio se ha ido delineando en los últimos años.

Dentro de este marco se construye la mayor parte de la literatura escrita por mujeres: en una perspectiva en donde la sociedad no está asumida desde la centralidad sino desde la marginalidad de su condición socio-cultural real. Hay otro rango de literatura escrita por mujeres que, por diferentes motivos –o distintas estrategias– asumen el universo desde una situación de enunciación centralizada y cuyos caracteres evidencian una gran capacidad simbólica. Es entonces cuando se dice que "escribe como un hombre".

En este marco, la posibilidad de interpelar para esta literatura es mínima cuando se trata de ingresar al discurso de la calle. Para hacerlo necesita desarrollar estrategias específicas que son estrategias de enmascaramiento. La historia literaria de América Latina muestra hasta qué punto la historiografía canónica no ha integrado prácticamente el discurso de la mujer en su objeto de estudio casi hasta nuestro siglo. Allí surge en Hispanoamérica un grupo de escritoras que nos interesan. Se trata del grupo Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Juana de Ibarburou y Gabriela Mistral. De ellas, como hemos desarrollado en otro trabajo, Gabriela parece tener siempre la mayor legitimidad. Alfonsina enfrenta su condición con un feminismo militante *avant la lettre* que la sitúa en un estado de tensión permanente con el medio. Gabriela en cambio asume imágenes sociales absolutamente legitimadoras como son las de la madre y maestra. Desde ellas enuncia su discurso y a partir de allí continúa desarrollando estrategias de autorización del discurso situándose en la marginalidad de su condición de mujer y saltando sobre ella para llegar a construir un lenguaje de tenor continental, referido a los problemas propios del discurso de la calle del que ella se apropia y al que transforma en su perspectiva de enunciación. Del mismo modo como existe ese rango de escritura de mujeres que asume el discurso masculino al que nos referíamos, Sor Juana Inés en el momento colonial enmascara su condición en el hábito, como en el s. XIX George Sand buscaba la legitimación en la vestimenta y el nombre propios del discurso masculino.

Tal vez en el discurso literario de hoy la estrategia del deslizamiento esté dada en los textos testimoniales de Domitila Chungara y Rigoberta Menchú en donde el género testimonial aparece como próximo, inmediato a lo personal por la ausencia de la intermediación configuradora de lenguaje simbólico, aun cuando se trata de dos actoras de procesos políticos más amplios. Desde los años sesenta, en todo caso, en América Latina el discurso literario de la mujer tiene una legitimidad que se amplía con el respaldo de los movimientos sociales reivindicativos de distinta índole asumidos por mujeres y que las autorizan en su condición ciudadana.

(Extractos de la ponencia de Ana Pizarro)

ALGUNAS SUGERENCIAS

Tal vez, el despliegue de una antropología de la mujer latinoamericana, podría contribuir a este intento. Las grandes concepciones teóricas de las décadas del 60 y 70 se han ido derrumbando, los análisis macro no han logrado encontrar la clave para mejorar nuestra situación tercermundista. Tal vez, la referencia micro, el conocimiento acabado de la vida comunitaria, de la articulación de los símbolos con las conductas, el peso de la subjetividad en las relaciones interpersonales, el papel de la religiosidad en la legitimación del trabajo, etcétera, sean herramientas pertinentes, caudales de insospechada influencia en el devenir de nuestras sociedades. En este sentido, esa antropología de la mujer latinoamericana podría cumplir un importante rol, al aportar con un análisis desde la cultura al develamiento del presente del género, emanado desde su pasado y proyectándose al futuro, dentro de la especificidad mestiza que nos define.

(Sonia Montecino)

Se trataría tal vez de legitimar el papel que las formas simbólicas tienen en la vida humana y de tratar de llevar un análisis de ellas lo más estrechamente posible ligadas a los hechos sociales. Es decir, tal vez podríamos avanzar en el conocimiento del problema si lográramos la capacidad de leer los hechos culturales de la mujer, sean a nivel colectivo o individual, como texto que se organiza en estructuras simbólicas y habla de exclusiones, de frustraciones, de luchas, también de expectativas, de estrategias, de proyectos y también, y esto es importante: de placer, de afectividad no manipulable, de gratuidad. Quién sabe si no es una dimensión más generosa, por más amplia del problema, la que puede entregar la perspectiva del análisis cultural.

(Ana Pizarro)

UN ESTUDIO DE CASO: LA FEDERACION NACIONAL DE MUJERES CAMPESINAS BARTOLINA SISA, DE BOLIVIA

Una suerte de superación y conservación de rasgos culturales del mundo andino y del mundo urbano europeo occidental, en una pluralidad donde conviven. Ese discurso me parece un gesto muy interesante para Latinoamérica, porque no es el discurso de la utopía andina como tal, del indianismo, no es el feminismo tampoco, no es el marxismo tampoco, por lo tanto estaríamos en presencia de una síntesis de todos esos elementos que estarían conformando algo nuevo.

(Sonia Montecino)

EL RELATO DE GLORIA ARDAYA

Se trata de un caso de comunicación entre dos culturas: la cultura andina, cosmocéntrica, y la occidental, antropocéntrica. Cómo surge la federación de mujeres Bartolina Sisa, en Bolivia, y cómo se articulan en ella esas dos culturas. Es una organización que genera contenidos de participación; prácticamente desde que se constituye van dando modelo a todas las organizaciones de mujeres. La mayor parte o todas las mujeres que la conformaron son de cultura andina. En la cosmovisión de esa cultura, centrada en el cosmos y no en el individuo, predominan las relaciones simétricas. La lógica económica se basa en la reciprocidad, no en el intercambio. Se da la complementariedad sexual: no se concibe al hombre solo y a la mujer sola como personas. Para ser personas, los de la cultura andina tienen que ser pareja. Esta complementariedad se encuentra en toda la visión del mundo. Los ciclos agrarios alternan los tiempos de sequía y los de lluvia; la *Pachamama* tiene su pareja que son los cerros; las casas de arriba tienen complementariedad con las de abajo, y así sucesivamente. En el sistema la mujer tiene un rol central, dado básicamente por su función reproductiva. El rito, la cultura, está básicamente en manos de los hombres, y funciona para igualar el poder entre los dos sexos.

(...) En la casa, en el llamado mundo del hogar, la mujer tiene gran poder y decisión. Decide qué se va a producir, cuándo, cuánto; también decide sobre la distribución del excedente, que se hace mediante las fiestas. Sin embargo, no participa en ese excedente, porque básicamente los que farrean son los hombres y no las mujeres. También decide cuánto se va a llevar al mercado. La mujer está sobre todo en el mundo de la casa, que no es solamente reproducción de la fuerza de trabajo sino también producción de alimentos, de artesanías. En cuanto a la cultura, son ellas las que conservan de mejor manera la vestimenta, el idioma, la transmisión de la historia, los tejidos. Los hombres, en cambio, están encargados del rito, de las celebraciones consideradas más importantes (las más *públicas*).

El acceso a los bienes que se producen en una economía campesina es desigual. Las mujeres campesinas no son propietarias de la tierra (a pesar de la reforma agraria), salvo en casos excepcionales, que se reducen prácticamente a la viudez. Las mujeres no tienen acceso a tecnología ni a créditos, y por supuesto tampoco a capacitación, porque, como bien analizó Magdalena León, las políticas que se aplican son neutras, dirigidas al campesinado, y en el acceso a ellas se reproduce la jerarquización, la discriminación y la subalternidad.

Esa es la cultura que la mayor parte de las mujeres llevan a las ciudades con el proceso de migración. Fundamentalmente, son las mujeres migrantes campesinas las que van a generar la idea de una organización autónoma de mujeres. Su modelo tiene que ver con la complementariedad sexual de su cultura: al escoger el nombre de su organización se refieren al momento constitutivo básico de la nación, las rebeliones de Tupac Katari y de Bartolina Sisa, donde entienden la lucha como la lucha de la pareja. Así, se conforma en 1979 la Confederación Unica de Trabajadores Campesinos y en 1980 la Federación Nacional de Mujeres Campesinas Bartolina Sisa. Las mujeres campesinas migrantes en la ciudad tuvieron que librar una durísima lucha por la conformación de una entidad autónoma (...). En el proceso, que fue lento, influyó decisivamente la migración, la incorporación de las mujeres a un mercado de trabajo que, aunque informal, era mercado de trabajo al fin, con relaciones totalmente distintas a las de reciprocidad a que habían estado acostumbradas. Por primera vez, una organización de masas como ésta se plantea como reivindicaciones aspectos específicos que hacen a la subordinación de la mujer (...). Estas no se limitan a las más propias del campo, como el acceso a la tierra y a créditos agrícolas, sino también a las de las mujeres campesinas en la ciudad: la situación de las empleadas domésticas, por ejemplo. Y las extienden a todas las mujeres de un país multicultural y multilingüe como es Bolivia. Se supera con esto el discurso exclusivamente indianista, y también el planteamiento clasista, inserto en todos los sindicatos bolivianos; también todas las organizaciones de mujeres a nivel de partidos políticos y sindicales.

En este discurso, el horizonte de lucha se amplía a la nación, cruza los aspectos étnicos y de clase, y sobre todo también de región, cosa que los partidos políticos no habían logrado hacer en su discurso. Logran hacer un discurso nacional y un discurso específico. Esto me parece sumamente importante, porque además la característica central de este movimiento social –a diferencia de los movimientos sociales europeos– va a ser que no llega a la radicalidad de protegerse del Estado, sino que va a exigir a éste que cumpla mejor su función; no lo niega, lo interpela para que asuma la diversidad regional étnica. Trabaja desde la constitución de lo privado como sujeto de la representación, y de ahí busca la organicidad, desde lo privado hacia lo público; busca la legitimidad de poder hacer eso. Así, esta organización va a poder guiar las luchas de otras mujeres, dirigirse a otros movimientos sociales, articular activamente sus demandas con la Confederación de Campesinos y con la Central Obrera Boliviana, porque su lucha no es contra los hombres. (Exigen y obtienen presencia en los congresos de la Central Obrera Boliviana, cosa que no han conseguido hasta ahora las mujeres mineras).

En esta constitución de la organización, y en torno al eje de la identidad de género, se articulan otros: se presentan como mujeres campesinas, como mujeres indígenas, como mujeres pobres, en algunos casos como aymaras, como quechuas, en otros como guaraníes u otras. Este juego de varias identidades se va mostrando según la situación, predominando el eje de mujer. A través de éste logran la organización de básicamente todos los departamentos del país, y un discurso que, como decía, no sólo llega al Estado sino también a la sociedad civil. Se transforman en interlocutoras de los partidos políticos, con los que entran en alianza y también en contradicción, por supuesto; pero lo fundamental es que logran constituirse en interlocutoras, a través de estos ejes de identidad que van consolidando lentamente.

Plantean en sus documentos –muchos de ellos los mismos de la Confederación– la necesidad de que las mujeres sean sujetos sociales.

En esta comunicación entre las culturas, las mujeres campesinas de la Federación asumen conceptos, como el de ciudadanía, que no estaban en su horizonte cultural andino. Asumen conceptos como el de la identidad mujer, y no ya identidad pareja y comunidad, y otro tipo de elementos simbólicos. Aunque no hacen suyos los valores y la cosmovisión euro-occidental, sí asimilan lo que consideran que les va a servir para la articulación de sus demandas, y, por supuesto, para disminuir o eliminar la subalternidad en que viven.

EL ECO DE UNA NOVELA

CARLOS PÉREZ

Carlos Pérez es licenciado en filosofía de la Universidad Católica. Profesor de estética e historia del arte en los institutos Arcis y Arcos.

EL HALCON MALTES

No en vano el narrador y protagonista de *El péndulo de Foucault* se autodefine, en algún momento de la novela, como un Sam Spade de la cultura. Al igual que al cínico detective imaginado por Dashiell Hammett hacia los años 30, también a Casaubon, joven intelectual milanés, experto en la historia y leyenda de la caballería templaria, le toca moverse en los bajíos de un mundo en el que todos los gatos –rufianes y sabuesos, crédulos e incrédulos– son más o menos negros. Como un laberinto exento de exterior y de centro, en el que cada galería sale a otras galerías, el mundo de la llamada "post-historia", que es el de la novela de Eco, parece estar construido de "algo de lo que están hechos los sueños". Esta, entrecomillada, es la frase que, al concluir *El Halcón Maltés*, despide el decepcionado Sam Spade –al que Humphrey Bogart presta memorablemente su rostro en la clásica trasposición al cine que, en 1941, John Huston hizo de esta novela de Hammett. Se refiere a una pequeña efigie negra, largamente anhelada y finalmente descubierta por una caterba de rufianes que han corrompido la vida y han asesinado para poseerla, creyendo que es un extraviado tesoro que, en el s. XVI, los caballeros templarios de Malta pagaban en tributo a Carlos V. Cuando por fin la estatuilla queda a la vista, se descubre que ésta es un simulacro de plomo, el deseo fetichizado de quienes, ávidos de algún secreto que dé sentido a la vida, creen la leyenda del tesoro y, pese al decepcionante final, quieren continuar atrapados por su espejismo. Entre no querer y querer la nada, la voluntad opta siempre, según postuló Nietzsche, por esta última alternativa. Para el deseo, a falta de pan buenos son los simulacros, los que, si naturalizados, terminan siendo la sustancia de que está hecha la realidad.

Con recursos que, si se pudiera decir, recuerdan al tramoyero cine de Spielberg y los horrores de un Wes Craven, la segunda novela de Umberto Eco desarrolla este destino del deseo. A través del juego descifrador de Casaubon y Belbo –los dos personajes principales– va tomando cuerpo una intriga en cuya red está tramada toda la historia de los hombres y cuyo secreto es una suerte de cósmica paráfrasis del quimérico Halcón Maltés. Al igual que en la novela de Hammett, el tesoro no es otra cosa que la turbia secreción del deseo de una legión de ofuscados que buscan colmar el vacío con su conjura fantástica. Con tal de sobrevivir –al tedio, a la falta de sentido, a la huerfanía– todos, crédulos e incrédulos, ya sea por exceso o por defecto de fe, acaban siendo culpables de inventar un golem del cual, pobres desdichados hambrientos de misterio, terminan enamorándose. Como el doctor Frankenstein. Es el peligro que se corre cuando el universo ha sido despoblado de secretos y para la voluntad ya no hay promesas importantes en las que probarse. Muerto Dios hace ya más de un siglo y desacreditadas las utopías hace más de una década, la realidad, eso que llamamos la realidad, no es otra cosa que una superficie erizada de máscaras sin revés y la Historia un aquelarre de discursos sin referente –en los cuales la verdad funciona menos como sujeto que como predicado, uno de los tantos, del deseo.

HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA

J.V. Andreae publica anónimamente, en su *Fama Fraternitatis* (1614) y en su *Confessio Rosaecrucis* (1615), la noticia de una imaginada secta iniciática, heredera de la ciencia secreta de egipcios, Druídas y Templarios. Luego, algunas sociedades de crédulos se encargarían de convertir en realidad la ficción de Andreae. El episodio es precedido y agenciado por su noticia. Quizá si al nombre de Andreae debiera tocar un lugar en esa colección de narraciones inspiradas en piratas, pistoleros, contrabandistas y falsarios, que Borges, en 1935, publica bajo el título *de Historia universal de la infamia*. En su defecto, hay una que documenta la carrera de impostor de un tal Hákim de Merv. Tintorero de oficio, termina erigiendo una momentánea gloria de profeta en los prestigios del velo que le oculta la cara humillada por la lepra y en la dulzura de su voz, que distribuye penitencias y castigos y que promete, a nombre de Dios, un paraíso imaginado a la medida de su enfermedad y de su apetito de poder.

Posiblemente, el impostor del breve relato borgiano es un eco ilustrativo de ese otro impostor que Nietzsche –hace un siglo– postuló con valor paradigmático: el tipo sacerdotal, cuyo discurso de velos y de mayúsculas, leído por el filósofo con olfato y bigote de sabueso, resultaba siendo culpable de una enorme y fundamental tarea de falsificación. La Historia europeo-occidental era, toda ella, una intriga urdida por la infinita prepotencia de un personaje, que, sustantivando inocentes adjetivos y predicando de éstos la vida, la reducía a mero apéndice de un prometido más allá incorpóreo y eterno. Nietzsche, que, como Sam Spade, era "un buen escrudiñador de los bajos fondos", termina por arrancar el velo –que, por lo demás, a esas alturas, se estaba cayendo por sí solo de apolillado– al leproso simulador que, insidioso, había imperado durante veinte siglos, contagiando el discurso con fantasmas conspicuos e ilusorias profundidades. ¿Que cuál era el secreto? No había tal, desde luego. Eran las pompas del velo lo que daba estatuto de secreto a lo que era mera intriga; era la voz impostada y sentenciosa de la abuelita lo que revestía de abismos la patraña del lobo, viejo en simulacros. El profeta velado termina, en la ficción borgiana, atravesado por lanzas cuando se descubre la impostura, que ya no daba para más. Nietzsche declara la muerte de Dios, cuando

ésta es ya un secreto a voces. (De hecho, en 1843, Feuerbach, dándole la vuelta al discurso hegeliano, había postulado que Dios no era más que una representación substantivada en la cual el hombre proyectaba, bajo signo invertido, su radical insuficiencia. Luego, historia conocida, Marx, explicaría las condiciones económico-sociales responsables de la susodicha enajenación religiosa). Por su parte, los espectros puestos en circulación por Andreae, en el s. XVII, sirven para que Eco perpetre, en 1989, *El péndulo de Foucault*.

LA CARTA ROBADA

Tres años antes de que Nietzsche naciera, en 1841, E.A. Poe –ignorando que inauguraba un género literario y un personaje de vasta progenie– publicó un relato cuya trama desarrollaba un enigma policial: *Los crímenes de la calle Morgue*. El personaje: un señor francés que, ejerciendo recursos exclusivamente intelectuales y procediendo sin otro método que el de la lógica –la lógica del culpable–, tenía éxito allí donde los recursos groseros de la policía demostraban su impotencia. En un segundo relato de la misma índole, que giraba en torno al robo, por parte de un astuto e inescrupuloso ministro, de una carta muy, pero muy comprometedora, Auguste Dupin –el sagaz detective– burla al ladrón, quien ocultaba la carta bajo el velo de su evidencia, sabiendo, el muy vivillo, que también la presencia, la presencia brutal, es, para una mirada que anda tras secretos ocultos, una de las formas de la ausencia. (Lacan, un siglo después, interrogará ese relato de Poe, descifrando en la circulación de la *lettre volée* la ilustración del carácter infinitamente problemático de la relación entre analista y analizado –o algo así. Derrida dará otra vuelta a la tuerca, releyendo la intriga de Poe leída por Lacan).

Con el célebre Sherlock Holmes, engendro de Conan Doyle, quien aporta a la eficacia de estos procedimientos especulativos, hábitos semiológicos de cartón piedra, se hicieron definitivamente famosas las rutinas de prestidigitador intelectual y de observador que debía desplegar el clásico detective de la ficción policial. Conan Doyle había leído, sin duda, a un tal Giovanni Morelli, que publicó bajo seudónimo, entre 1874 y 1876, una serie de estudios acerca de cómo detectar la auténtica atribución de obras pictóricas, poniendo de moda un método que tenía ciertas analogías con la indagación criminológica y que, según dijeron los críticos de la época, terminaba convirtiendo al museo y a la historia del arte en una suerte de galería de rufianes. El método consistía en tomar lo insignificante por lo decisivo y presuponía la noción médica de síntoma. En 1900, Freud inaugura el siglo, aplicando el método de Morelli al campo hasta ese momento enigmático de los sueños y desentraña la naturaleza compleja de la mencionada noción: síntoma será, de ahí en adelante, el signo enigmático de un conflicto reprimido. (De hecho, en su ensayo, publicado el primero anónimamente en 1914, *El Moisés de Miguel Angel*, Freud hace constar su conocimiento del trabajo de Morelli, reconociendo la íntima relación entre el método de éste y la técnica del psicoanálisis).

Muerto Dios hace ya más de un siglo y desacreditadas las utopías hace más de una década, la realidad, eso que llamamos la realidad, no es otra cosa que una superficie erizada de máscaras sin revés y la Historia un aquelarre de discursos sin referente

Si Nietzsche había leído la historia cultural europea como el producto de una falsificación, cuyo agente era una voluntad despotenciada que, por vía de urdir un secreto, se sobreponía a su déficit y se imponía hegemónica, Freud, por su parte, descubría, haciendo buen uso de las destrezas imaginadas por Poe y por Morelli, una carta comprometedora oculta en la manga de todo discurso consciente, inadvertida porque manifiesta justo en la superficie de los signos despreciados de la escena del crimen –la escena de la cultura. El intrigante: el deseo, el inagotable deseo que, trasvistiéndose bajo diferenes formas, adoptando múltiples máscaras, terminaba siempre por hacer de las suyas. Este procedimiento hermenéutico que transformaba al analista en un detective y a los productos de la conciencia y de la cultura en un texto de intriga policial, motivó a P. Ricoeur a acuñar el título de *maestros de la sospecha* para nombrar a Freud y a Nietzsche, incluyendo también a K. Marx bajo el mismo no poco execrable apodo.

EL CULTO DE LOS LIBROS

La Historia transformada en texto de trama enigmática por una operación hermenéutica que hace de la práctica de leer una acción desenmascaradora y que torna todo secreto en intriga y a su agente en un intransigente simulador, es una concepción de la cual la práctica teórica de este siglo no se pudo desembarazar. En tal contexto criminológico, la inocencia de la culpa se hundió irremediablemente en el albañal de la culpa de la inocencia; el analista devino en sospechoso de padre y señor mío, siempre husmeando, al primer asomo de secreto, el hedor de la mala conciencia de un enmascarado que se jugaba, con métodos tortuosos y oblicuos, más bien la bolsa que la vida. Sin embargo, la pasión por el texto y la postulación de la realidad como literatura no es de origen moderno, sino de antigua, muy antigua tradición. Curiosa paradoja: la Modernidad –atragantada de rupturas y rebeliones contra la tradición– viene a encontrarse, bajo un signo radicalmente diverso, claro está, con la tradición del Libro.

"El mundo existe para llegar a un libro", postuló célebremente Mallarmé. Mucho más audaz es la idea de que el universo y la historia del universo son el producto de un plan, de un proyecto, y cuya agencia está tramada en un libro, o en muchos libros. Ese fue el pensamiento de hebreos, cristianos y musulmanes, para quienes la Verdad está, toda ella, depositada en los enunciados dictados por el Espíritu Santo y que son, digamos, el libreto que la realidad actualiza o debe actualizar. La doctrina de la Cábala llevó a la exasperación esta fe en la Escritura, postulando que el significante inerrante y divino de la Palabra revelada no sólo significaba la génesis del universo sino que era la génesis del universo. Guillermo de Baskerville, héroe de la primera novela de Eco, un Sherlock Holmes trasvestido de fraile franciscano del siglo XIV, descubre la clave del laberinto y desenmascara al culpable, ejerciendo las destrezas del clásico detective, aprendidas de las teorías desarrolladas, en el mismo siglo, por Guillermo de Occam y Roger Bacon, ambos franciscanos y ambos ingleses como el personaje. Para éstos, reacreditado el empirismo aristotélico, la Verdad ya no sólo se encuentra en el Libro sagrado, sino que también en ese otro Libro sagrado que es la naturaleza, con tal de saber leer sus signos. Francis Bacon, en el siglo XVII, es trabajado por la misma metáfora. Esta es reajustada, en 1833, por Carlyle, quien llega a afirmar que la historia universal es una Escritura sagrada "que deben descifrar todos los hombres y también escribir, y en la que también los escriben".

LECTOR IN FABULA

Si –como hizo ejemplarmente Borges– descontaminamos de teología tales asertos, según los cuales somos autores, lectores y personajes de una realidad de índole literaria, y agregamos a ello la sospecha (nietzscheana) de que en ese tejido que nos entrama está siempre en juego una lucha por el poder o (freudiana) un deseo intrigante, damos de lleno con las teorías

postestructuralistas; reconocemos en Derrida, interrogando hasta el absurdo la literatura de los hombres –sus superposiciones, sus variaciones, su circulación laberíntica sin origen ni finalidad–, la versión secularizada de un cabalista. Caemos en la cuenta de que la enciclopedia borgiana de Tlön fue menos una ficción que una profecía.

Es más: por esta vía podemos conjeturar que los dos Modelos de Lector (de primer y de segundo nivel), que postula la teoría literaria de Eco, adquirirán valor de paradigma, el que muy bien podría servir para esclarecer dos tipos de conducta psicológica, dos modos de instalarse en la realidad, a saber: la de los ingenuos que creen en revelaciones y cultivan el secreto, y la de los sospechosos que, incrédulos, encuentran su justificación en el minucioso desmontaje del secreto. Belbo y Casaubon, nietos de la Modernidad, son, en la novela de Eco, la encarnación de estos últimos. A los primeros los encontramos representados entre los adeptos a esa literatura parasitaria y de dudosa reputación llamada "esotérica", que viene a ser el verdadero protagonista de esta intriga –y uno de cuyos importantes agentes fue el mentado J.V. Andreae, fundador aparente de los Rosacruces.

Para esta proliferante cáfila de esotéricos, teósofos, ocultistas, astrólogos, jungianos, misticosos, la historia, toda la historia, es el desarrollo de los avatares de un plan cósmico que cuenta con el patrocinio de viejos episodios celestes y de oscuros ajetreos subterráneos. Este discurso, donde el sincretismo es rey y cuyo conocimiento es, desde luego, privilegio de iniciados, pretende ser el de una tradición insondable cuya oferta, heredada de la noche de los tiempos, es la promesa y posesión de una piedra filosofal, de un santo Grial, en fin, de un secreto talismán que permitiera al deseo, siquiera una vez que fuera, darle cancha, tiro y lado al principio de realidad y sus encarnaciones terribles. Digamos: la versión hiperbólica de aquéllo que, a poco precio, la alquimia de la Coca-Cola promete masivamente en todas las esquinas, a saber: "La chispa de la vida" –anhelada receta para engendrar un golem.

EDIPO REY Este discurso adocenado que absorbe parasitariamente al conjunto de la Historia, es el material sobre el cual Belbo y Casaubon, con ayuda del Word Processor, despliegan los buenos oficios de un detective clásico –es decir, el olfato de Nietzsche, la mirada de Morelli, el oído de Freud. Belbo y Casaubon, al igual que el padre Brown (ficción detectivesca de Chesterton), acaban por reducir el hipotético misterio –fantástico por confuso– a los términos precisos de una intriga jesuítica –fascinante por artificiosa. Según razona Borges, no es la explicación de lo inexplicable sino de lo confuso, la tarea que se imponen, por lo común, los novelistas policiales. Es lo que hace Edipo cuando da solución al enigma que le propone la Esfinge; cuando se empeña en descubrir un culpable que, a la postre, resulta ser él mismo. En la tragedia de Sófocles –en la que algunos ven la prehistoria del relato policial–, el éxito de su astucia le cuesta al héroe la desdicha y la ceguera. Intentando escapar del destino atroz que le profetiza el oráculo, Edipo colabora en su cumplimiento: él es, finalmente, el culpable y, al mismo tiempo, la víctima del espantoso crimen que –desde que Freud leyó esa historia como la más antigua narración de nuestro deseo y de nuestro inconsciente– todos hemos cometido.

Como Edipo, Belbo y Casaubón dan solución al enigma que propone esta Esfinge infatuada y verbosa que es la cultura esotérica; como Edipo, acaban también siendo agentes y víctimas de la propia catástrofe. Agentes, porque con su juego descifrador que precisa los inciertos contornos de la conjura, ésta cobra vida y se convierte en el plan que gobierna a la historia, incluida la Modernidad. Víctimas, porque los adoradores de la Esfinge, los buscadores de santos Griales y talismanes, no perdonan a quienes reducen el misterio precisando sus datos y su genealogía. Víctimas y culpables, porque también ellos acaban enamorándose del golem que han inventado. "Una conjura humana también puede colmar el vacío" –escribe Belbo en su último *file*.

EL FIN DE LA HISTORIA En tiempos en que cierto burócrata norteamericano de ojos oblicuos y apellido de volcán nipón nos resigna a desesperar tranquilamente de novedades fundamentales, haciendo de la Historia pasada el prólogo de un eterno y tedioso presente de paraíso liberal definitivamente triunfante; cuando, al parecer (según ha propalado Baudrillard) el apocalipsis ya aconteció sin que ni siquiera nos percatáramos de ello; cuando el residuo de este poco dramático suceso es un carnaval de máscaras y charadas, al estilo, digamos, de esos dos payasos monstruosos -Bátman y el Guasón– entrelazados en un único amor: el amor al espectáculo, en el film de T. Burton; cuando la Historia ha llegado a ser muchas historias y la realidad se desvanece diseminada en muchos discursos, la novela de Eco –en la taquilla de los tiempos que corren– pone en relación y complicita, a la luz de un mismo deseo de sentido y sobre el tinglado de su secreción discursiva, dos opciones de lectura, dos tradiciones, dos conductas, al parecer divergentes. A saber: dos conductas –la de la fe y la de la sospecha. Dos tradiciones: la tradición premoderna del libro, como guardian de un secreto; la tradición moderna del texto como intriga y fábula. Dos modelos de lectura –una, aquella que, ignorante de sí misma, se entrega de piernas abiertas al cuento del tío (y que pudiera leer, por ejemplo, la mentada noticia de Fukujama y los trastornos en la URSS y en la Europa del Este como las previsibles señales del ingreso del mundo lunar y sublunar a la era de Acuario, después de dos mil años de vivir bajo la fatalidad de Piscis). La otra, la que desenmascara al tío intrigante, desmontando las artimañas de las que éste se vale para fascinarlos. Lectura, ésta, la de los lánguidos hijos de la "post-historia", que acaban de encontrar la felicidad ya no en la postulación de utopías, ya no en los espejismos del futuro como imperio de la novedad, sino que en el infinito espejeo multiplicador de los discursos, en el que cada enunciado es cita de otras citas. En este laberinto intertextual que nos enmaraña y nos teje, no es el futuro lo que está en juego, sino que es más bien el pasado, un pasado con el cual siempre se puede hacer algo: leerlo, por ejemplo –lo cual, para Pierre Menard, autor del Quijote, significa lo mismo que inventarlo.

Lectura, esta, la de los lánguidos hijos de la "post-historia", que acaban de encontrar la felicidad ya no en la postulación de utopías, ya no en los espejismos del futuro como imperio de la novedad, sino que en el infinito espejeo multiplicador de los discursos, en el que cada enunciado es cita de otras citas.

APOSTILLA En su *Apostilla al Nombre de la Rosa*, Umberto Eco explica: "En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable". El mismo escrito concluye con una moraleja que ya podemos hacer nuestra: "Hay ideas obsesivas, pero nunca son personales, los libros se hablan entre sí, y una verdadera pesquisa policíaca debe probar que los culpables somos nosotros".

BIBLIOTECA NACIONAL

Publicaciones
Centro de Documentación y Estudios (C.D.E)

Brasil 986 C.C. 2558. Asunción, Paraguay

serie LIBROS

La sociedad a pesar del Estado;
movimientos sociales y recuperación democrática en el Paraguay,
José Carlos Rodríguez / Benjamín Arditi.
El Lector, Asunción (1987)

Discutir el socialismo,
Benjamín Arditi.
RP Ediciones Criterio, Asunción (1988)

El deseo de la libertad y la cuestión del otro
(postmodernidad, poder y sociedad)
Benjamín Arditi.
RP Ediciones Criterio, Asunción (1989)

Editorial de mujeres
Cuarto Propio

Keller 1175, f. 2746564 / 2749774, santiago de Chile

últimos libros:

Ser política en Chile;
los nudos de la sabiduría feminista
Julieta Kirkwood
Socióloga, cientista política y feminista. Profesora e investigadora del programa Flacso, Chile

Duelo y creatividad;
seminario: literatura, sicoanálisis y enfoque sistémico
Diamela Eltit
Escritora
Eleonora Casaula
Sicóloga y sicoanalista
Edmundo Covarrubias
Siquiatra

FRONTERAS DISCIPLINARIAS
Y RELATOS DE LA FRONTERA
El centinela y la prostituta; la poética en los subsuelos de la palabra
NICOLAS CASULLO
Estéticas de la oblicuidad
NELLY RICHARD
Escenas sin territorio; estética de las migraciones e identidades en transición
NESTOR GARCIA CANCLINI
Transcontinental
GUY BRETT
TRANSICION, CULTURA Y DEMOCRACIA
¿Qué cambios trajo para nosotros la democracia?
BEATRIZ SARLO
Postmodernidad y postdictadura; fin de siglo en Uruguay
HUGO ACHUGAR
6 preguntas a José Joaquín Brunner
JULIO ORTEGA
Perú: Hacia una democracia radical
DIAMELA ELTIT
Los sobresaltos de la crisis
EUGENIA BRITO
La cita neobarroca, el crimen y el arte
ADRIANA VALDES
América Latina: mujeres entre culturas
CARLOS PEREZ
El eco de una novela