REVISTA DE CRITICA CULTURAL

JUNIO 1997 Nº 14 $ 2.000



RELATOS DE LA CIUDAD Y CRITICA URBANA

I. AVELAR • J. BENGOA • S. BIANCHI • E. BRITO • M. CONTRERAS • G. DIAZ
E. DITTBORN • J. DONOSO • D. ELTIT • C. FLORES • F. GALENDE • J. GELPI
H. GIANNINI • H. GINOCCHIO • O. GRAU • A. JEFTANOVIC
A. JOCELYN-HOLT • M. MELLADO • R. OLEA • C. J. OSSA • C. PEREZ V. • N. RICHARD

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

se vende en las siguientes librerías :

Fondo de Cultura Económica

Una Editorial Mexicana con vocación Latinoamericana

Libros de :	
Antropología	Filosofía
Historia	Ciencia
Economía	Técnica
Política	Literatura
	Sociología

Paseo Bulnes 152
Fax: 6962329
Teléfono: 6990189 • 6954843
Santiago de Chile

LIBRERIA LILA

arte / feminismo
sexualidad / psicología
esoterismo / literatura
literatura infantil
y curiosidades

Providencia 1652, local 3
Fono - Fax 2361725

LIBROS
EL JUGUETE RABIOSO

PARA NO CONFUNDIR
LAS MOSCAS CON
LAS ESTRELLAS

Humberto Trucco 45 / Plaza Ñuñoa / Fonofax 2045802

LIBROS MIMESIS
nuevos y de ocasión

Librería especializada en filosofía, ciencias sociales, estudios literarios y literatura en general.

PORTUGAL 48
Torre 6, local 1 B
Teléfono 222 5321
Santiago

Librería Escaparate

Sociología • Psicología
Antropología • Filosofía
Arquitectura • Periodismo
Comunicación • Historia
Ecología • Feminismo • Cine

...y Literatura en general.

O'Higgins 756, local 30
Fono 228434 - Fax 228697
CONCEPCION

LIBRERIA
CONTRAPUNTO

ARTE • ARQUITECTURA
LITERATURA • FOTOGRAFÍA
DISEÑO • MUSICA • CINE

AMPLIA SELECCION DE
REVISTAS

Visítenos en nuestras Librerías :
- Avda. Providencia 2256 - F. 232 27 42 - Santiago
- Avda. Providencia 2533 - F. 251 54 94 - Santiago
- Apumanque, L. 385 - F. 229 72 78 - Santiago
- Valparaíso 651, L.12-13, - F. 697 086 - Viña del Mar

LIBRERIA
LA ORQUESTA DE CRISTAL

Poesía Cuento Novela Arte
Crítica Ensayo Filosofía

HORARIOS
Lunes a Jueves : 12 a 24°°
Viernes : 12 a 02°°
Sábado : 20 a 02°°

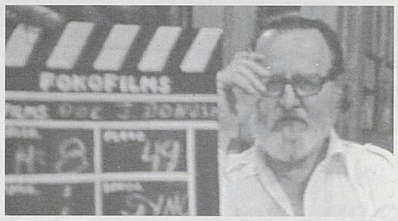
Santa Filomena 17
Barrio Bellavista
Fono-Fax 735 33 86

REVISTA DE CRITICA CULTURAL 14

RELATOS DE LA CIUDAD Y CRITICA URBANA

Portada
"LA OPINION PUBLICA", óleo sobre tela, retazos, costura, 140 x 220 cm, 1994, de PABLO LANGLOIS

12
PEPE DONOSO: un homenaje
CARLOS FLORES DEL PINO



18
CALLES Y VEREDAS
OLGA GRAU



22
ALEGORIA Y POSTDICTADURA: notas sobre la memoria del mercado
IDELBER AVELAR



28
LA DESAPARICION DEL NARRADOR
CARLOS J. OSSA



32
EL LUGAR COMUN de la Plaza de Armas
ANDREA JEFTANOVIC, JOSE BENGOA, HUMBERTO GIANNINI, HUGO GINOCCHIO, EUGENIA BRITO, MARCELO MELLADO, CARLOS PEREZ V., SOLEDAD BIANCHI, EUGENIO DITTBORN



40
LOS "VIOLADORES DE MAIPU" y el tráfico de los códigos
NELLY RICHARD





46
LENGUA Y BARRIO : la jerga como política de la disidencia
DIAMELA ELTIT

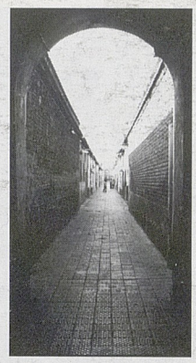


52
SUJETO Y CULTURA URBANA
JUAN G. GELPI



58
LAS CIUDADES POETICAS Y LA CRITICA URBANA
MARTA CONTRERAS

62
LA CIUDAD A LA INTEMPERIE
FEDERICO GALENDE



70 LECTURAS

- CHILE, UN PAIS MODERNO
  ALFREDO JOCELYN-HOLT
- CAMPOS DE HIELO
  GONZALO DÍAZ
- LA MUJER, UN TEMA SOCIAL DE MERCADO
  RAQUEL OLEA

76 DEBATE

- JOHN BEVERLEY RESPONDE A FEDERICO GALENDE

REVISTA DE CRITICA CULTURAL
Casilla 50736, Correo Central, Santiago de Chile

Directora
NELLY RICHARD

Consejo Consultivo
JUAN DAVILA
DIAMELA ELTIT
CARLOS PEREZ V.
WILLY THAYER

Diseño Gráfico
GUILLERMO FEUERHAKE

Publicidad y Suscripciones
ANA MARIA SAAVEDRA
Tel. 563 05 06

Distribución
LUIS ALARCON
Tel. 563 05 06

Preimpresión Digital e Impresión de esta Revista, en:

IMPRENTA ANDROS
Santa Elena 1955, Santiago

Todas las fotografías de este número (salvo páginas 52-57 y 32-39) son de SERGIO REQUENA



" Hacer del país una nación moderna: tal parece ser la máxima utopía de los chilenos en las últimas décadas. Es el fin que justifica cualquier medio. En aras de esa meta la mayoría parece aceptarlo todo: desde la violación de los derechos humanos y la dictadura en la década de los setenta, pasando por un Santiago contaminado que crece como una mancha informe y viscosa en la década de los ochenta, hasta una política algo insulsa y el olvido del pasado en la década de los noventa. ¡Qué importa... si al final vamos a llegar a ser un país moderno! "

EDICIONES B
GRUPO ZETA

Los libros más nuevos para el viejo placer de leer

ROGER DE FLOR 2950, PISO 7, LAS CONDES - SANTIAGO, CHILE

mario vargas llosa friedrich hayek raúl zurita

ESTUDIOS PÚBLICOS

manuel mora y araujo martín hopenhayn

ANTICIPANDOSE AL PENSAMIENTO DE MAÑANA

david gallagher arturo fontaine talavera
félix guattari roberto matta josé donoso
nelly richard jorge edwards armando uribe
marco antonio de la parra alicia borinsky
albert o. hirschman carlos fuentes
alfredo bryce echeñique juan forn
exequiel gallo michael oakeshott peter berger
giovanni sartori michael novak claudio véliz

SUSCRIPCIONES

isaiah berlin john gray josé joaquín brunner

CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS

vittorio corbo alfonso gómez-lobo

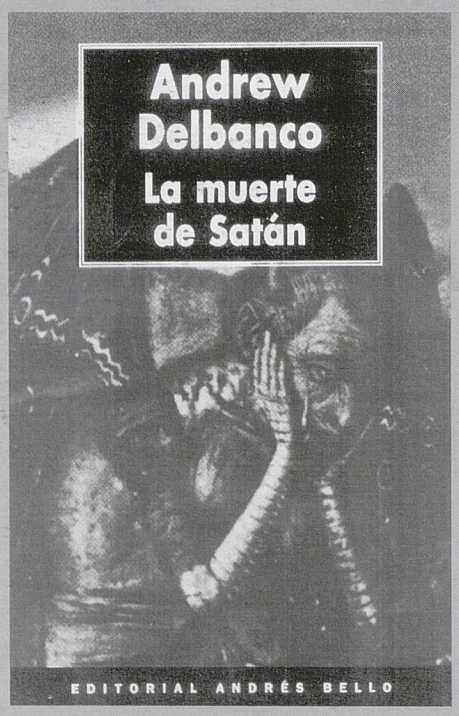
home page: http//www.iactiva.cl/cep.

Monseñor Sótero Sanz 175 Teléfono 231 53 24 — Fax 233 52 53

robert hughes roger scruton john rawls

Santiago de Chile

EDITORIAL ANDRÉS BELLO



Colección ENSAYOS CONTEMPORANEOS

"Vivimos, quizás, el siglo más brutal de nuestra historia. Y desde hace unos doscientos años hemos perdido la capacidad de conceptualizar el mal que, entonces, puede –como ha ocurrido– dominarnos".

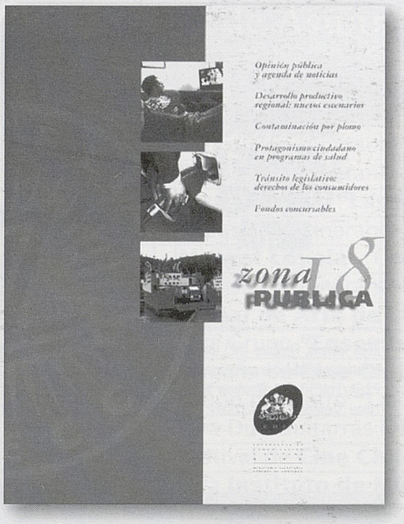
Un ensayo que la crítica norteamericana ha calificado unánimemente como uno de los más importantes publicados en los Estados Unidos en los últimos cincuenta años.

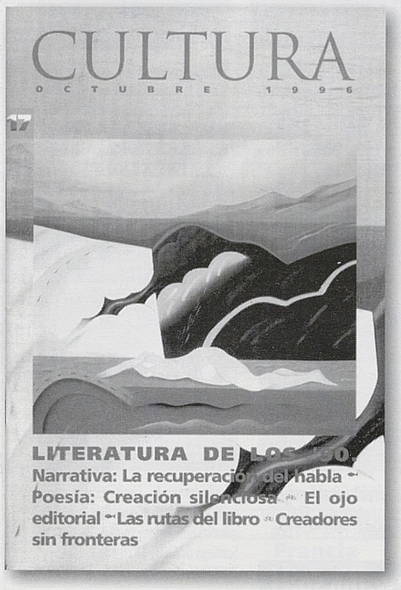
ULTIMAS NOVEDADES :

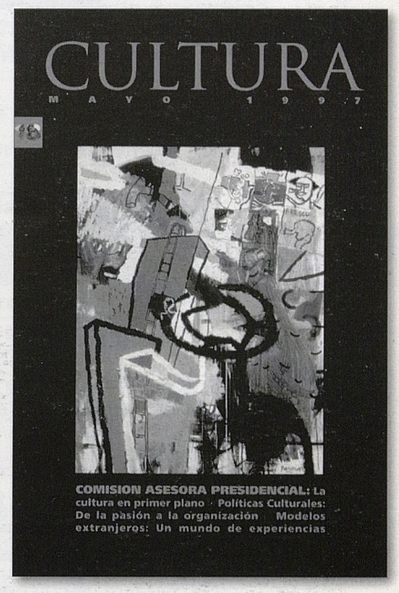
- **CHINA, UNA NUEVA HISTORIA, John King Fairbank**
- **LA HISTORIA MAS BELLA DEL MUNDO, H. Reeves et al.**
- **LA CONQUISTA DEL CYBERESPACIO, Dominique Nora**
- **EN EL ANGEL Y LA BESTIA, Lucien Boia**
- **LA SUERTE, Nicholas Rescher**
- **JUSTICIA POETICA, Martha Nussbaum**

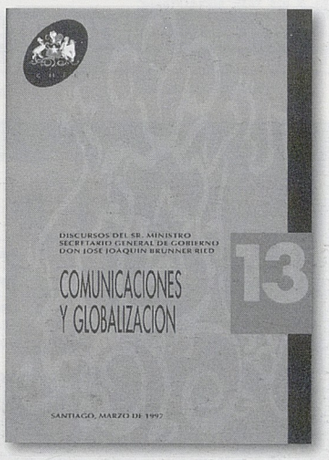
RICARDO LYON 946, PROVIDENCIA . TELEFONO 204 99 00 . FAX (562) 225 3600
TELEX 240901 EDJUR CL . CASILLA 4256 . SANTIAGO DE CHILE

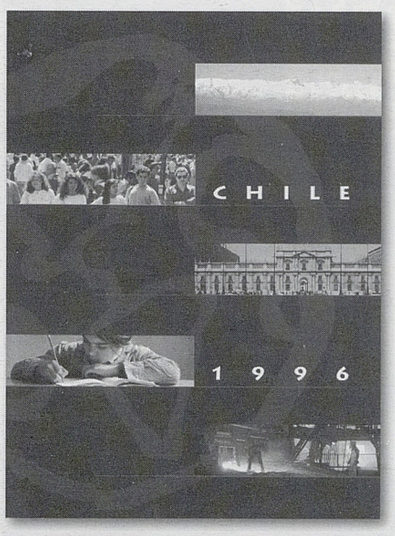
Secretaría de Comunicación y Cultura















SECRETARIA DE COMUNICACION Y CULTURA

SECC

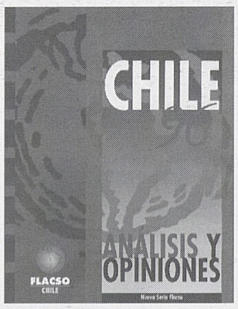
MINISTERIO SECRETARIA GENERAL DE GOBIERNO

Diseño: SECC

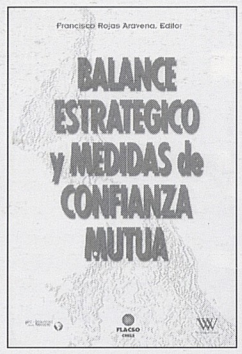
40 años FLACSO

FACULTAD
LATINOAMERICANA
DE CIENCIAS SOCIALES

Publicaciones recientes de FLACSO - CHILE



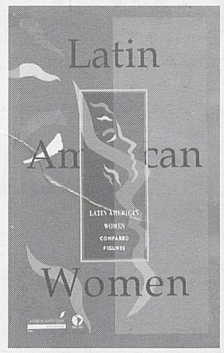
Chile 96. Análisis y Opiniones, FLACSO-Chile, Santiago, 182 p., 1997. $ 5.000.-



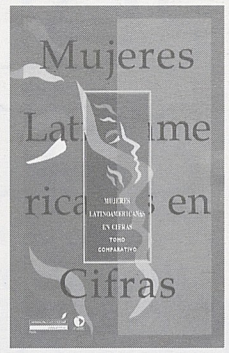
Rojas Aravena, Francisco (Ed.), Balance estratégico y medidas de confianza mutua, P&SA/FLACSO/The Woodrow Wilson Center, Santiago, 1996. $ 7.000.-



Rojas Aravena, Francisco (Ed.), Medidas de confianza mutua y verificación, FLACSO/P&SA/FOCAL, Santiago, 1996. $ 7.000.-



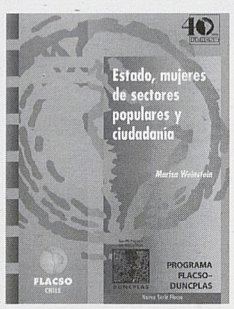
Valdés, Teresa y Enrique Gomáriz (Coord.), Latin American Women. Compared Figures, FLACSO/Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales de España, Santiago, 200 p., 1995. $ 9.500.-



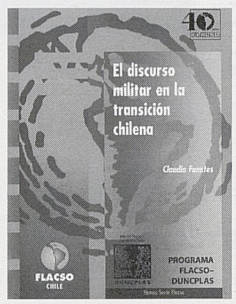
Valdés, Teresa y Enrique Gomáriz (Coord.), Mujeres Latinoamericanas en Cifras. Tomo Comparativo, FLACSO/Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales de España, Santiago, 200 p., 1995. $ 9.500.-

FLACSO
CHILE

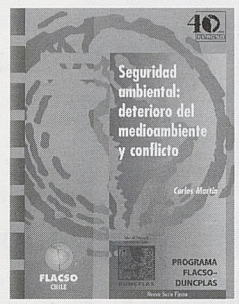
Leopoldo Urrutia 1950, Ñuñoa, Santiago de Chile
Casilla 3213, Correo Central
flacso@flacso.cl Fax: (562) 2741004
Teléfonos: (562) 2257357, 2256955, 2259938



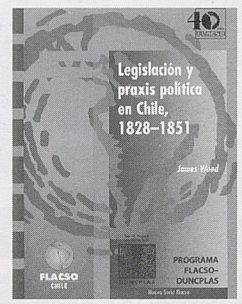
Fuentes Claudio, El discurso militar en la transición chilena, FLACSO/DUNCPLAS, Santiago, 1996. $ 3.000.-



Martin, Carlos, Seguridad ambiental, el deterioro del medio ambiente y el conflicto, FLACSO/DUNCPLAS, Santiago, 1996. $ 2.000.-

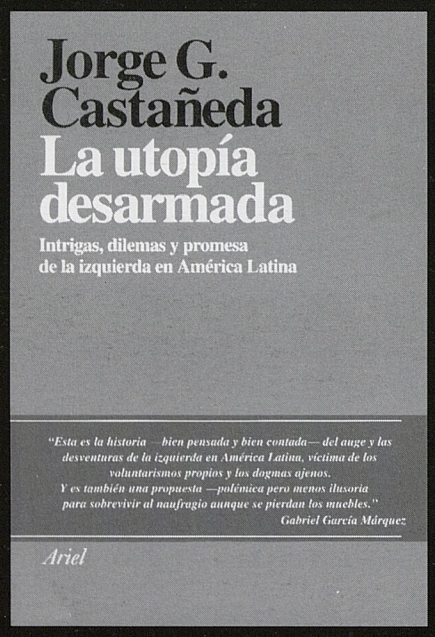


Weinstein, Marisa, Estado, mujeres populares y ciudadanía, FLACSO/DUNCPLAS, Santiago, 1996. $ 2.000.-



Wood, James A., Legislación y praxis política en la Nueva República: artesanos, guardias nacionales y conflicto de élites en Santiago de Chile, 1828-1851. FLACSO/DUNCPLAS, Santiago, 1996. $ 2.000.-

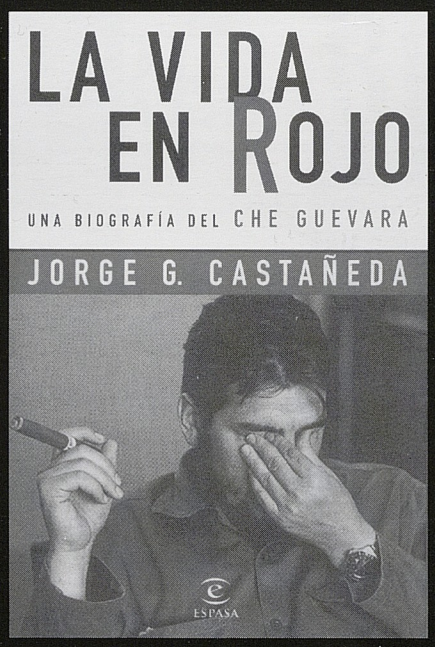
FLACSO CHILE EN *INTERNET*: http://www.flacso.cl



"Esta es la historia –bien pensada y bien contada– del auge y las desventuras de la izquierda en América Latina, víctima de los voluntarismos propios y los dogmas ajenos.

Y es también una propuesta –polémica pero menos ilusoria– para sobrevivir al naufragio aunque se pierdan los muebles."

Gabriel García Márquez



Esta es, sin duda, la primera biografía del Che Guevara que busca pensar y entender al hombre sepultado bajo el peso del mito. A la luz de documentos y testimonios inéditos y polémicos, el autor nos induce a transitar la verdadera historia de un hombre y sus circunstancias, sus convicciones, sus pasiones y los hilos conductores de su existencia, impulsado siempre al desafío, al salto hacia adelante como respuesta ante la ambivalencia.

Libros distribuidos en Chile por

PLANETA

Editorial Planeta Chilena S.A.
Fono 696 23 74 – Fax 695 72 60
Olivares 1229, Piso 4 – Santiago - Chile

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
REPUBLICA DE CHILE

Programa 1997 Dirección de Asuntos Culturales

AMERICA

Febrero	**Estados Unidos**	Exposición itinerante **"Isla de Pascua"**
Marzo a Diciembre	**Centroamérica**	Exposición itinerante **"Calcografía, El Arte en el Cobre"**
Abril	**Bolivia**	Teatro Camino **"Las Sillas"**
Mayo a Noviembre	**Mercosur**	Exposición itinerante **"Isla de Pascua"**
Mayo	**Colombia**	**Margot Loyola** y Grupo **Palomar.** Conjunto **"Mazapán"**
Febrero a Junio	**México, El Salvador**	Exposición itinerante **"Neruda, Retratar la Ausencia"**
Mayo	**Cuba**	**Bienal de Arte de La Habana**
Junio	**Mercosur**	Gira Grupo **"Ensemble Bartok"**
Junio	**Venezuela**	Semana de **Cine Chileno**
Junio	**Estados Unidos**	Grupo de Teatro **"La Troppa"**
Agosto y Septiembre	**Mercosur**	Gira Dúo Guitarras **Ohlsen y Orlandini**
Septiembre	**Brasil**	Festival de **Cine Chileno**
Septiembre y Octubre	**Colombia, Ecuador, Venezuela**	Gira **Instituto de Música de Santiago**

EUROPA

Febrero	**Polonia**	Exposición Fotográfica **Bob Borowicz**
Febrero	**Alemania**	Recopilación de **Fotografía Mapuche**
Marzo	**Polonia**	Concierto pianista **Oscar Gacitúa**
Abril a Diciembre	**Francia, España, Italia, Suecia**	Exposición itinerante **"Oleos y tapices de Violeta Parra"**
Abril a Agosto	**Luxemburgo, Alemania, Países Bajos, Polonia, Rep. Checa**	Exposición itinerante **"Isla de Pascua"**
Febrero a Julio	**Hungría, Fed. Rusa, Finlandia, Francia**	Exposición itinerante **"Chile, Artes Visuales Hoy"**
Abril	**Países Bajos**	Homenaje a **Francisco Coloane**
Abril	**Francia**	**Semana de la Cultura Chilena**: Encuentros literarios, Exposición de plástica, Semana de Cine
Mayo a Diciembre	**Luxemburgo, Dinamarca, Noruega**	Exposición itinerante **"Bordadoras Isla Negra"**
Mayo	**España, Fed. Yugoslava, Francia, Grecia, Italia**	Gira **Bafochi**
Mayo	**Italia**	Conjunto **Calenda Maia** en **Festival de Asís**
Mayo	**Polonia**	Semana de **Cine Chileno**
Mayo	**Reino Unido**	Exposición **"Lord Cochrane en Chile"**
Mayo	**Alemania**	Recital **Roberto Bravo**
Junio	**Reino Unido**	Exposición **"Patagonia"**
Junio	**Austria**	Festival de **Música Chilena** en Bratislava
Junio	**Francia**	**Teatro del Silencio**
Junio	**Hungría**	Edición **Revista de Literatura Chilena**
Agosto a Diciembre	**Reino Unido**	Exposición itinerante **"Neruda, Retratar la Ausencia"**
Septiembre a Diciembre	**España, Portugal**	Exposición **Esculturas en Pequeño Formato**

AFRICA - MEDIO ORIENTE

Enero	**Turquía**	Colocación Placa **Gabriela Mistral**
Marzo	**Jordania**	Festival de **Cine Chileno Actual**
Mayo	**Egipto, El Líbano, Israel, Turquía, Siria, Túnez**	Gira **Bafochi**
Mayo	**Turquía**	Muestra de **Cine Chileno**
Mayo a Julio	**Túnez, Israel, Egipto, El Líbano, Siria**	**Mediterráneo 97**/ Gira **Bafochi**
Junio	**El Líbano**	**Concurso Cultural sobre Chile** dirigido a colegios secundarios y realizado en colaboración con un diario y empresa aérea local
Julio	**Sudáfrica**	Participación de **Ariel Dorfman** en el **Festival de Grahamston**
Julio a Diciembre	**Jordania, Israel, Siria**	Exposición itinerante **"Neruda, Retratar la Ausencia"**
Septiembre	**Túnez**	Celebración **Ruta de Cartago/Túnez** Capital Cultural 1997
Septiembre	**Israel**	**Concierto de Gala** y Premiere Internacional
Diciembre	**Kenia**	Muestra Itinerante **10 Pintores Contemporáneos Chilenos**

ASIA - PACIFICO

Abril	**Australia**	Homenaje a **Gabriela Mistral**
Mayo	**India**	Exposición itinerante **"Neruda, Retratar la Ausencia"**
Septiembre a Diciembre	**Japón**	Celebración **Centenario Relaciones Chile-Japón**: **Inti-Illimani**, Expo. **"Artes Visuales"**, Expo. Fotográfica **"Chile y su Gente"**
Septiembre a Diciembre	**China, Corea**	Exposición itinerante **"Chile Indígena"**
Septiembre	**Australia**	Concurso Dibujo y Pintura Infantil **Pueblos Indígenas del Mundo**
Enero	**Tailandia**	Homenaje 50º aniversario de asunción al trono del **Rey Bhumibol Adulyadej Rama IX**, Presentación guitarrista **Romilio Orellana**
Septiembre	**Japón**	Centenario **Relaciones Diplomáticas Japón**
Julio	**Singapur**	Donación de Escultura de **Iván Daiber** a Secretariado de **APEC**

Fondos en Distribución:
TASCHEN
BLUMEN
POLIGRAFA
KONEMANN
FOLIO
ARCO

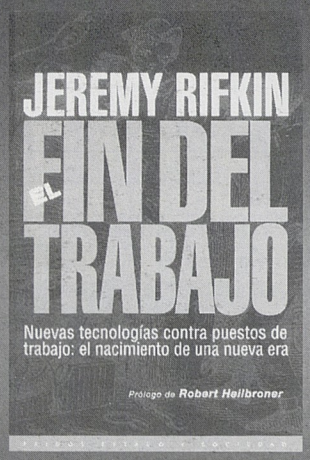
E D I T O R I A L
CONTRAPUNTO

Exclusividad en Revistas:
El Croquis
Arquitectura Viva
Cuadernos de Pedagogía
Letra Internacional
Revista de Occidente
Cuadernos de Jazz
Nickel Odeon
Scherzo
Quimera
Experimenta
Archipiélago
Claves
Lápiz
Clis

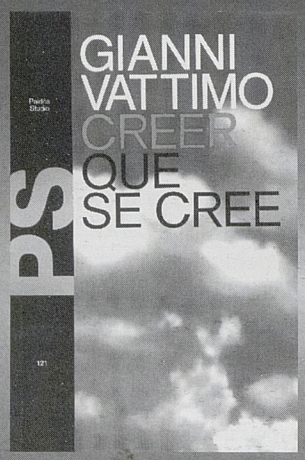


Visítenos en nuestras Librerías :
• Avda. Providencia 2256 - F. 232 27 42 - Santiago • Avda. Providencia 2533 - F. 251 54 94 - Santiago
• Apumanque, L. 385 - F. 229 72 78 - Santiago • Calle Valparaíso 651, Local 12-13, - F. 697 086 - Viña del Mar

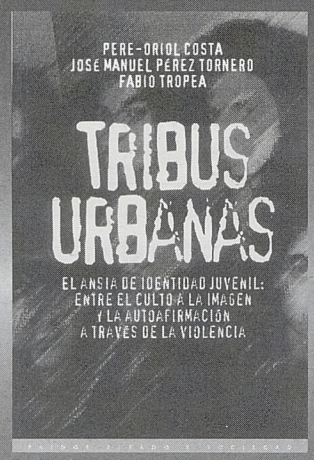
N O V E D A D E S 1 9 9 7 D E E D I T O R I A L P A I D O S



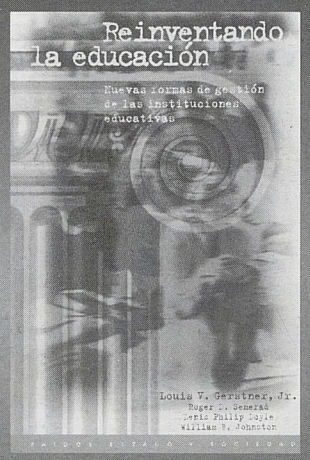
EL FIN DEL TRABAJO
Jeremy Rifkin



CREER QUE SE CREE
Gianni Vattimo



TRIBUS URBANAS
Pere–Oriol Costa y otros



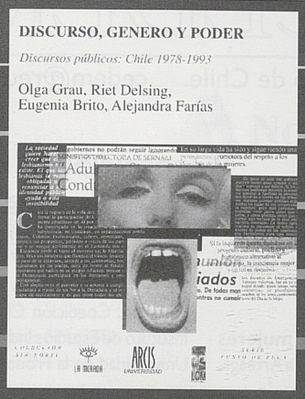
REINVENTANDO LA EDUCACION **Louis Gerstner y otros**

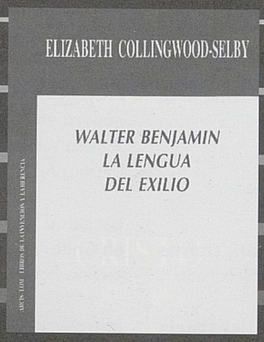
OTROS TITULOS RECIENTES :

Igualdad y Parcialidad de T. Nagel
Una Revisión de la Teoría de las Necesidades de A. Heller
Verdad y Existencia de J. P. Sartre
La Compasión de A. Artera
Visiones del Futuro de R. Heilbroner
El Debate Prohibido de J.-P. Fitoussi
De un Horizonte Incierto de E. Galende
Manual de Psicología de la Personalidad de A. Fierro (comp.)
Psicoanálisis y Grupalidad de A. Bauleo
La Confrontación Generacional de L. Kancyper
Crítica de las Razones de Educar de C. A. Cullen
Los Efectos de los Medios de Comunicación de J. Bryant y D. Zillmann
Así se Hace Periodismo de S. Camps y L. Pazos
De Caligari a Hitler de S. Kracauer
El Montaje Cinematográfico de V. Sánchez- Biosca
Las Películas de Gays y Lesbianas de B. Hadleigh
El Libro Interior de Rumi

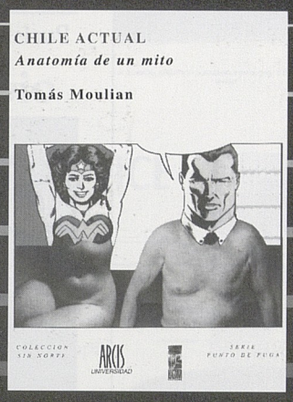
EDITORIAL PAIDOS
Distribuida en Chile por Editorial Sudamericana Chilena

Si desea conocer mejor los títulos y novedades de este sello, en forma gratuita, envie sus datos a : Editorial Sudamericana, **Sta. Isabel 1235** - Providencia, Santiago, o a nuestro correo electrónico : **sudchile@netup.cl**









Director:
FEDERICO GALENDE

ARCIS

Cuadernos ARCIS - LOM

Depto. Publicaciones : Huérfanos 1710, Of. 313 - Fono 695 52 38 - Fax 688 21 61



Area de Ciencias Sociales

DERECHO
Director: José Galiano

PSICOLOGIA
Directora: Victoria Passache

SOCIOLOGIA
Director: Tomás Moulián

SERVICIO SOCIAL
Director: Juan Campos

INGENIERA COMERCIAL
Director: Alvaro Palacios

PERIODISMO Y COMUNICACION SOCIAL
Directora: Gladys Díaz

FILOSOFIA
Director: William Thayer

Area de Post Grados y Post Títulos

DOCTORADO EN EL ESTUDIO DE LAS SOCIEDADES LATINOAMERICANAS
Director: Jacques Chonchol

MAESTRIA EN CIENCIAS SOCIALES
Director: Gabriel Salazar

DIPLOMADO EN GESTION DE EVENTOS Y PRODUCCION CULTURAL
Director: José Sanfuentes

DIPLOMADO EN CRITICA CULTURAL
Directora: Nelly Richard

Area de Arte

ARQUITECTURA
Director: Joaquín Velasco

BELLAS ARTES
Director: Fernando Undurraga

CINE Y TELEVISION
Director: Claudio Di Girolamo

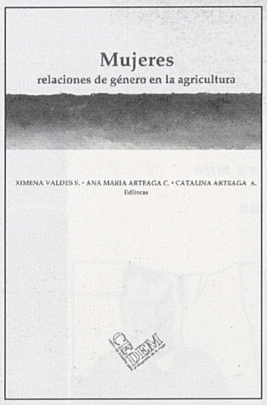
ACTUACION TEATRAL
Directora: Alejandra Gutiérrez

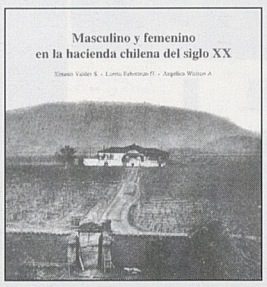
DISEÑO GRAFICO
Director: Mario Carvajal

PEDAGOGIA EN DANZA
Directora: Astrid Ellicker

ARCIS
UNIVERSIDAD

HUERFANOS 1710 TELEFONO *695 5238 FONO FAX 695 2894 SANTIAGO, CHILE

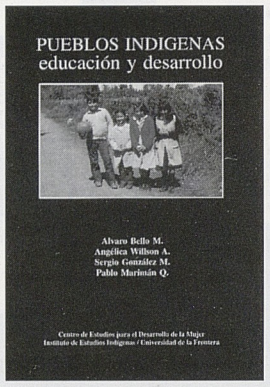


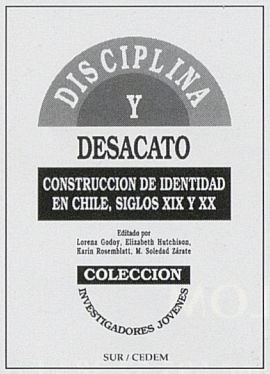




EDICIONES CEDEM

Purísima 305 – Fono 735 77 55 – Fax 777 22 97 – Santiago de Chile. cedem@reuna.cl





TITULOS CEDEM

Textilería mapuche, arte de mujeres. Angélica Willson

Loceras de Pilén. Ximena Valdés S.

Artesanas de Rari, tramas en crin. Loreto Rebolledo

Huentelolén, cestería mapuche. Loreto Rebolledo

Identidad, trabajo, organización. Ana María Arteaga, Virginia Figueroa

Directorio Nacional de Servicios y Recursos para la Mujer. Ana María Arteaga, Riet Delsing

Género y desarrollo, una bibliografía. A. M. Arteaga, V. Figueroa

Mujeres, relaciones de género en la agricultura. Ximena Valdés, A. M. Arteaga, Catalina Arteaga, Editoras

La salud de las mujeres en Chile. Ana María Arteaga, Virginia Figueroa

Mujer, trabajo y medio ambiente. Los nudos de la modernización agraria. Ximena Valdés S.

Masculino y femenino en la hacienda chilena del siglo XX. Ximena Valdés S. Loreto Rebolledo, A. Willson

Memoria y cultura. Femenino y masculino en los oficios artesanales. Ximena Valdés, L. Rebolledo, Vivian Gavilán, Liliana Ulloa, Angélica Willson

COEDICIONES

Pueblos indígenas. Educación y desarrollo. Alvaro Bello, Angélica Willson, Sergio González, Pablo Marimán. Coedición CEDEM/ Instituto de Estudios Indígenas/ Universidad de la Frontera

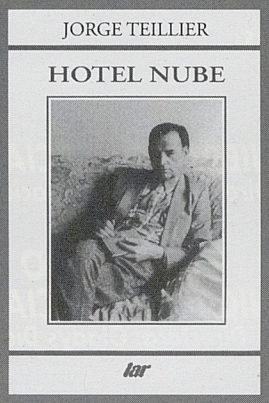
Disciplina y Desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX. Editado por Lorena Godoy, Elizabeth Hutchison, Karin Rosemblatt, M. Soledad Zárate Coedición CEDEM / SUR

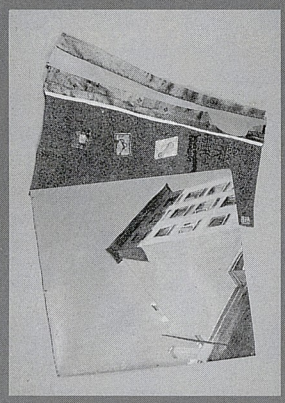
Tradición y Modernidad en Chañaral Alto. Francisca Browne, Dalal Garib, Marcela Loyola. Coedición CEDEM/ Universidad Academia de Humanismo Cristiano

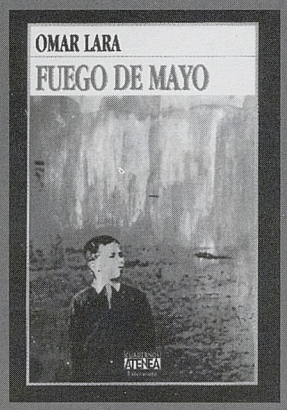
---

ALAS
LIBRERIA Y EDITORIAL

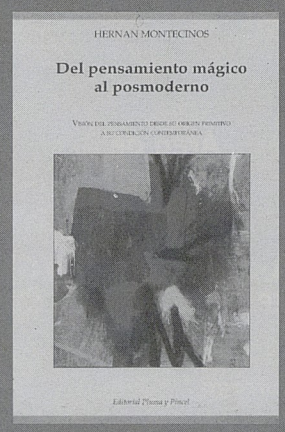
En distribución :
Ediciones LAR • ALAS • DIRPLE (Buenos Aires) • Otras







HOTEL NUBE Jorge Teillier
ORBITA DE NICANOR PARRA Mario Rodríguez
DIARIO Luis Oyarzún
ESTRUCTURA DEL DIALOGO Emilio Rivano
LA POLILLA DE LA GUERRA EN EL REINO DE CHILE Gilberto Triviños
ANTOLOGIA Francis Ponge (Traduc. y estudio de Waldo Rojas)
JOSE CHESTA. TEXTOS Y CONTEXTOS Marta Contreras et al.
ALMA PARA TODO SERVICIO Marin Sorescu (Trad. Omar Lara)
POEMAS Mihai Eminescu (Trad. Omar Lara)
DE REPENTE LOS LUGARES DESAPARECEN Patricio Manns
VENTANA AL SUR Enrique Valdés
DEL PENSAMIENTO MAGICO AL POSMODERNO Hernán Montecinos
CUENTOS ORALES DE ADIVINANZAS C. Contreras, E. Barraza, P. Alvarez-S.
LA CRITICA LITERARIA CHILENA María Nieves Alonso, Mario Rodríguez & G. Triviños
FUEGO DE MAYO Omar Lara
EN LAS HUELLAS DE TRILCE Omar Lara ed. (en prensa)
POESIA CHILENA DEL FIN DE LA MODERNIDAD O. Lara y M. Silva A. Grínor Rojo
HISTORIA Y TEXTO POETICO: LA POESIA DE A. CISNEROS, J. E. PACHECO Y E. LIHN María Luisa Fischer



ATENEA
CIENCIA ARTE Y LITERATURA
474



UNIVERSIDAD DE
CONCEPCION
CHILE

Revista TRILCE (Tercera época) • **Revista ATENEA** • **CUADERNOS ATENEA** Serie dirigida por Mario Rodríguez

Librería y Editorial ALAS
Casilla de Correos 2501
Fonofax 56 -41-233778
O n g o l m o 1 3 9
CONCEPCION - CHILE

editorial
Cuarto Propio

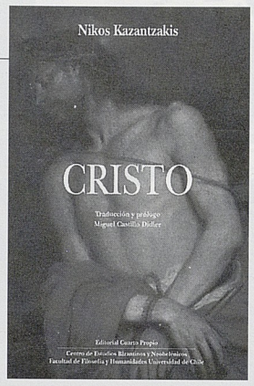
EDITORIAL CUARTO PROPIO PRESENTA SUS NOVEDADES Y SUS NUEVOS FONDOS DE DISTRIBUCIÓN

Novedades Editorial Cuarto Propio

CRISTO

Nikos Kazantzakis
Teatro
Precio Público: $ 4.950

Drama Bizantino en el que aparecen algunos rasgos de la personalidad de Cristo, quien es mostrado en su aspecto humano y en la dureza inexorable de su misión. La visión heterodoxa del autor le otorga una lectura distinta a la traición de Judas.



UNA PALABRA CÓMPLICE

ENCUENTRO CON GABRIELA MISTRAL

Varios Autores
Ensayo
Coedición ISIS, Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada y Editorial Cuarto Propio.
Precio Público: $ 4.990

Este importante conjunto de ensayos insiste en la difusión de una propuesta que valida otra lectura y que abre zonas ausentes en la imagen institucional de la Premio Nobel Gabriela Mistral, haciendo un recorrido por toda su escritura desde las cartas de amor hasta su importancia a nivel del discurso político cultural.



Fondos de Distribución

EDITORIAL BIBLOS
ARGENTINA

Ensayo sobre la Muerte de Dios. Nietzsche y la Cultura Contemporánea
Rubén Horacio Ríos
Ensayo
Precio Público: $ 6.600

El tópico de la muerte de Dios, desde Nietzsche, recorre subterráneamente la filosofía occidental y, por ende, las experiencias culturales y políticas de nuestra época. Es el gran tema que ha presenciado los derrumbes y colapsos, pero también las radicales transformaciones del mundo contemporáneo.

EDICIONES CUBANAS

Obra Poética Completa
César Vallejo
Precio Público: $ 7.890

Al morir César Vallejo, buena parte de su poesía estaba aún inédita. Al año siguiente aparece *Poemas Humanos*, desde entonces su influencia ha sido determinante para tres generaciones de poetas. Este volumen contiene además de este poemario, *Los Heraldos Negros* y *Trilce*.

EDITORIAL LA MARCA
ARGENTINA

El Yo Minimalista y Otras Conversaciones con M. Foucault
Selección de Gregorio Kaminsky
Precio Público: $ 12.500

Estas conversaciones muestran a Foucault aplicando los métodos de la interpretación y la genealogía a la heterogeneidad de dominios de su propia reflexión. Así, exhibe y aclara algunas relaciones con tradiciones filosóficas y con otros discursos, al mismo tiempo que articula e historiza algunos conceptos como el yo, el poder, el estado y la ética.

EDITORIAL ALDUS
MÉXICO

Pequeños Poemas en Prosa
Charles Baudelaire
Traducción de Enrique Díez-Canedo
Litografías de Maurice de Vlamninck
Precio Público: $ 6.300

Pequeños Poemas en Prosa retrata con agudo ingenio la cotidianeidad de la Francia de mediados del siglo XIX. Este cuerpo poético explora tanto en las inquietudes del hombre, sus afanes y sueños, como en la miseria de la grandiosa ciudad, su corazón y contexto.

EDITORIAL EL CIELO POR ASALTO
ARGENTINA

Nietzsche, Freud, Marx
Michel Foucault
Precio Público: $ 6.620

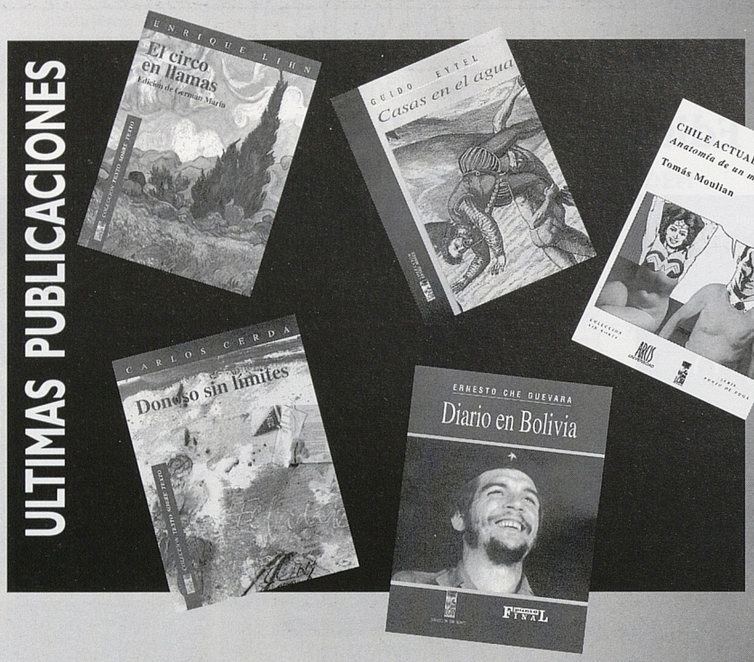
Este texto del filósofo francés M. Foucault aborda a Nietzsche, Freud y Marx como fundadores modernos de la interpretación, en tanto tres heridas narcisistas de la cultura de occidente. Esta edición incluye el debate que tuvo al respecto Foucault con François Wahl y Gianni Vatimo y el ensayo «Foucault: una política de la interpretación» de Eduardo Grüner.

EDICIONES MANANTIAL
ARGENTINA

El Arcaísmo Posmoderno. Lo religioso en la aldea global
Régis Debray
Precio Público: $ 6.500

Este texto aborda la paradoja implícita en el título, afirmando que cada apertura en un nivel social implica un cierre en algún otro, que sirve para restablecer un cierto equilibrio, ya que la excesiva desaparición de límites llevaría a la disminución de los elementos de identidad y pertenencia de la sociedad, y, por lo tanto, al debilitamiento del lazo social.

KELLER 1175 • PROVIDENCIA • FONO: (56-2) 2047645 • FAX: (56-2) 2047622 • E-MAIL : CLIC@NETUP.CL



UN PUNTO DE ENCUENTRO CON EL LIBRO Y NUESTRA CULTURA

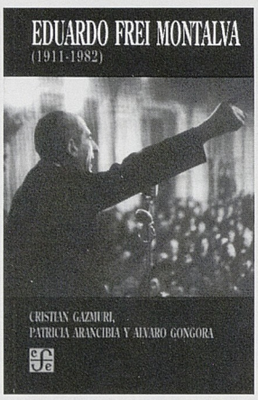


INTÉGRESE AL CLUB DE LECTORES DE LOM
LLÁMENOS !!!

Maturana 9 - 13
Fonos:(56-2) 672 22 36 · 671 56 12
672 73 43 Fax: 673 09 15
http://www.librochile.cl/lom/
e mail: lom@Cmet.net

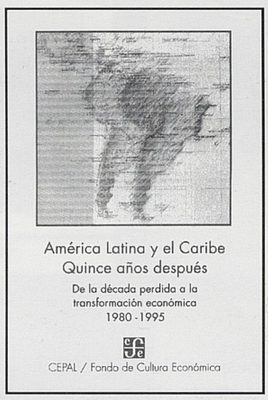
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

ÚLTIMAS OBRAS PUBLICADAS POR EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



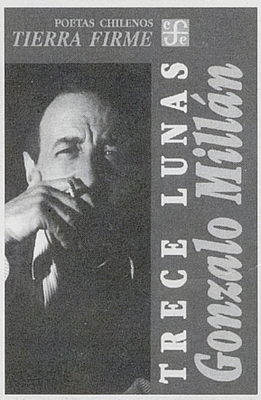
EDUARDO FREI MONTALVA 1911-1982
Cristián Gazmuri, Patricia Arancibia y Alvaro Góngora.

La significación de Eduardo Frei Montalva en la vida política de Chile ha sido muy bien perfilada en este libro, que traza al mismo tiempo un nítido fresco histórico de las seis últimas décadas de la evolución de nuestro país.



AMERICA LATINA Y EL CARIBE, QUINCE AÑOS DESPUES
Coedición CEPAL - Fondo de Cultura Económica

El objetivo fundamental de este libro, que se logra a cabalidad, es entregar elementos que permitan al lector entender el desempeño económico latinoamericano del período 1980 - 1995, en la perspectiva de la vinculación entre los escenarios macroeconómicos y las realidades microeconómicas.



TRECE LUNAS
Gonzalo Millán

Cinco libros en casi cuatro lustros ha escrito Gonzalo Millán, y de ellos se ha espigado los poemas ofrecidos aquí al lector, conformando una muestra esencial de una empresa poética de continuidad y coherencia como las hay pocas en Chile.

Paseo Bulnes 152
Fonos:
6990189-6954843
Fax:
6962329

CONCURSO TEXTOS DE MUJERES 1997
POESIA Y ENSAYO

EDITORIAL CUARTO PROPIO RADIO TIERRA REVISTA DE CRITICA CULTURAL

Convocan al Concurso Textos de Mujeres 1997 en los Géneros de Ensayo y Poesía

Artículo 1º
Podrán participar las escritoras y ensayistas chilenas o residentes en Chile.

Artículo 2º
Los textos presentados deberán ser inéditos y su temática será libre.
Poesía: deberá tener un mínimo de 20 y un máximo de 60 carillas, tamaño carta, a doble espacio.
Ensayo: deberá tener un mínimo de 20 y un máximo de 40 carillas, tamaño carta, a doble espacio.
Los textos tendrán que presentarse por cuadruplicado. En un sobre aparte tendrán que ir los datos del autor (teléfono, dirección, apartado postal, etc.), con la correspondiente ficha del texto.

Artículo 3º
Cada género será sancionado por un jurado de tres personas. El de poesía estará compuesto por Raquel Olea, Eugenia Brito y Gonzalo Millán; y el de ensayo por Nelly Richard, Diamela Eltit y Pablo Oyarzún.

Artículo 4º
No podrán participar en el concurso los miembros del jurado, ni sus cónyuges, parientes políticos cercanos, parientes consanguíneos ni funcionarios de los organismos convocantes.

Artículo 5º
Cada categoría tendrá un premio único de $ 1.000.000 de pesos. El texto ganador de poesía será publicado por Editorial Cuarto Propio y el de ensayo saldrá editado como separata en la Revista de Crítica Cultural.

Artículo 6º
Las obras que se presenten no se devolverán y quedarán en manos de los organismos convocantes, quienes podrán publicarlas previa conversación con los autores.

Artículo 7º
Los autores darán por aceptado las presentes bases por el sólo hecho de participar en el concurso.

INFORMACIONES GENERALES

- Las bases para este concurso podrán retirarse a partir del 26 de mayo en Editorial Cuarto Propio (Keller 1175, Providencia).
- Las obras deberán entregarse en Editorial Cuarto Propio (Keller 1175, Providencia). El plazo se extingue irrevocablemente el 30 de septiembre a las 17:00 horas.
- Los resultados del concurso se darán a conocer públicamente el día 15 de diciembre del presente año. Se realizará una ceremonia de entrega de los premios en enero de 1998.
- Cualquier consulta hacerla a Editorial Cuarto Propio al teléfono 2047645

CONCURSO TEXTOS DE MUJERES 1997
POESIA Y ENSAYO

Proyecto financiado con el aporte del Consejo Nacional del Libro y la Lectura 1996



PEPE DONOSO

UN HOMENAJE

A Donoso le parecía que Santiago era una ciudad que nunca llegó a ser. Que era la pura esperanza de ser algo, la pulsión que rápidamente se desvanece sometida por una moda, por una estrategia comercial o por una catástrofe.

"Que feo es Santiago" me dijo José Donoso en el auto, mientras subíamos por Alameda hacia la Plaza Italia a la casa de sus padres en Avenida Holanda a buscar un ejemplar del *Obsceno Pájaro de la Noche*. "Tienes que leerla esta misma noche" me había dicho sin ningún reproche, media hora antes, después que le confesé que conocía solamente sus cuentos.

Esto estaba ocurriendo en el verano de 1976 gracias a una gestión de Carlos Olivarez y Guillermo Cahn que, saltándose algunos protocolos, habían creado las circunstancias que hacían posible iniciar la filmación de un documental sobre José Donoso.

"Deberíamos filmar una entrevista a mi padre", dijo después mientras ingresábamos a la casa cruzando un amplio jardín. "¿ Aceptará que lo filmemos ?" pregunté yo, pensando en que la madre de Donoso había muerto hacía un par de días. "Siempre hay que confiar en la vanidad de la gente", contestó él.

Me quedé solo en el hall de la casa mirando unas figuras monstruosas talladas en los sillones de madera y tratando de memorizarlo todo. Alguien tocaba a Wagner en el piano y por las ventanas abiertas entraba olor a tierra y a humedad. Donoso reapareció con el libro y me lo entregó.

Al otro día empezamos a recorrer Santiago. Fuimos a la Chimba, al otro lado del río Mapocho, a la Estación Central, al Barrio Brasil, a la Quinta Normal, a la calle Dieciocho, Agustinas. A la Vega donde miramos pasar los carromatos impulsados a mano por unos muchachos fornidos e impúdicos. "Este tipo de tracción humana no existe en ninguna parte del mundo", dijo Pepe, con una exageración que después empecé a relativizar.

Donoso condujo mi mirada hacia zonas que nunca había visto, me mostró detalles que iban haciendo aparecer una ciudad nueva. El art deco, por ejemplo, que en ese momento estaba de moda en Europa y que aquí aparecía fugazmente como un pequeño artificio triangular sobre las puertas y ventanas de unas casas baratas de la calle Rosas. Recorrimos la Quinta Normal mirando el suelo y recogiendo tarros vacíos. "Cuando era chiquillo venía acá a hacer la cimarra y todo era igual, me dijo, los mismos mendigos y los mismos tarros botados en el suelo".

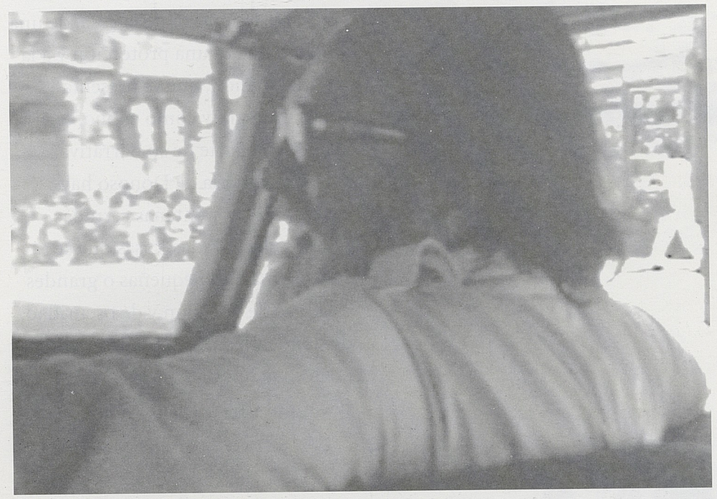
A Donoso le parecía que Santiago era una ciudad que nunca llegó a ser. Que era la pura esperanza de ser algo, la pulsión que rápidamente se desvanece sometida por una moda, por una estrategia comercial o por una catástrofe.

"Los barrios no durán más de veinte años" dijo, mientras mirábamos la calle Dieciocho desde la ventanilla de mi citroneta. "Por eso Santiago está lleno de casas abandonadas, ventanas cerradas, puertas bloqueadas, mansiones convertidas en conventillos. En Santiago, las casas no son lugares para vivir, son blasones. Santiago es una pura mezcolanza, pero de esta mezcla de estilos puede resultar algo a la vez enloquecido y dinámico. Esta posibilidad es el desafío, es lo que prueba el poder creativo de las ciudades".

Donoso me enseñó a recorrer la ciudad intentando encontrar más, descubrir nuevos detalles para captar el conjunto por caminos nuevos y sorprendentes. Me enseñó que la misma ciudad nos puede llevar a hacer descubrimientos, casi como nuevos viajes. Caminando por sobre los adoquines de la calle Maruri, Donoso me contó que fue Neruda quién le enseñó a ver la ciudad escondida que se le aparece al observador obstinado, este Santiago que ahora yo tenía el privilegio de descubrir gracias a él.

CARLOS FLORES DEL PINO

Las imágenes de este artículo y los textos siguientes fueron tomados del video documental "Pepe Donoso", realizado en 1976, bajo la dirección de Carlos Flores del Pino.



– Aquí debe haber sido El Bosco. Era el centro, el hervidero. Toda la generación del 50 se juntaba aquí en la noche. Bebía vinito hasta tarde. Mario Rivas, la María Elena Gertner, el Flaco Lihn, Perico Müller, las peleas de mi hermano que era tirado a amatonado con Arturo Scroggi, etc. El Bosco fue como el centro de operaciones en una época.



De la conversación entre José Donoso y su padre:

– Pero, yo nunca me olvidaré de una cosa que usted me dijo cuando chico : "no leas tanto que la literatura te va a minar la voluntad, como ha minado mi propia voluntad". Esa es una frase suya que no me la puede quitar.

- Bueno, pero eso en alguna parte lo debo haber leído yo también.

- Pero, ¿ Usted me veía entonces como literato ?

- No, en absoluto.

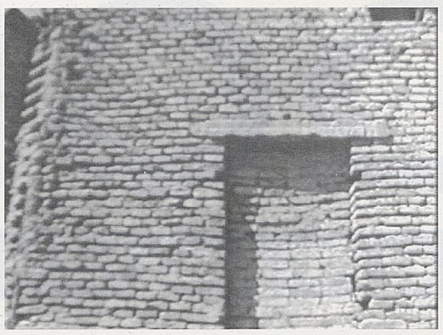
- Y el hecho que yo haya sido el único no-médico, en una familia exclusivamente de médicos, como usted y mis dos hermanos. Yo era la oveja negra.

- No eso, eso no. Yo siempre tuve mucha esperanza en que reaccionaras en ese sentido, porque desgraciadamente nuestra formación de aquellos años era utilitaria, es decir, tratábamos de que tu educación condujera a formar un individuo útil a la sociedad, que trabajara en las labores comunes y corrientes.





– En invierno me iba a la Biblioteca Nacional. Aquí es donde yo me venía a perder más bien en tiempos de verano. Me pasaba tardes enteras aquí con esos vagabundos. A pesar de no acordarme de lo que hablaba con ellos, creo que esas conversaciones han dado lugar al *Obsceno Pájaro de la Noche.*
Me sentía completamente rechazado por el otro mundo. A mí se me odiaba en la casa, se me censuraba todo lo que hacía. Yo venía acá y estaba con esos vagabundos que eran parias como yo.



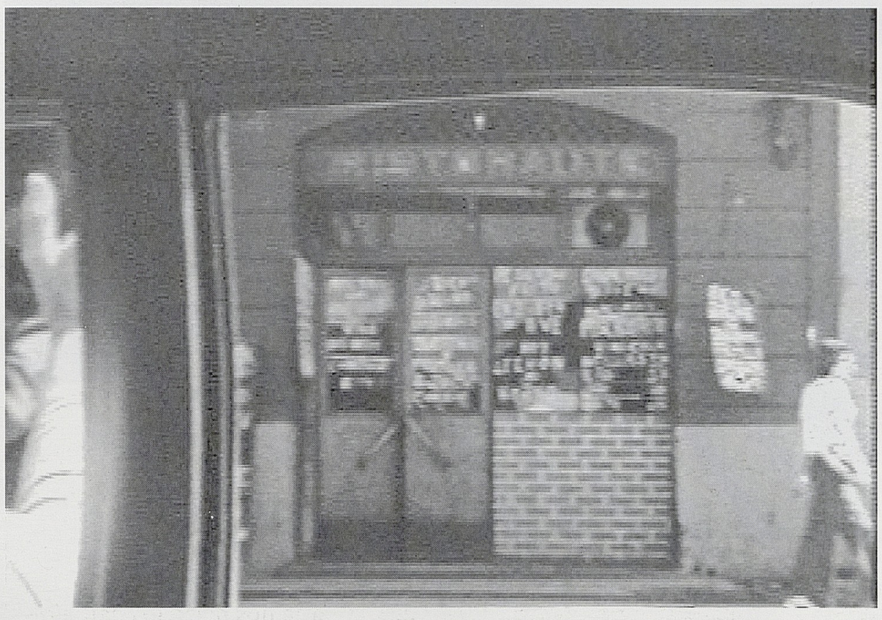
" Donoso ha creado un mundo de una configuración muy particular, en donde la imagen de la casa, de una realidad que es una protección y a la vez una prisión, que se presenta como clausura y como cobijo, es el eje de gran parte de su narrativa.
En la imaginería de Donoso hay casas tapiadas, ventanas cerradas, puertas clausuradas, casas que se transforman en pequeñas o grandes cavernas de opresión y de oscuridad, de donde no se puede salir al aire pleno, a la libertad amplia."
(Cedomil Goic)





– En esta casa vivía la Rosalba Guzmán que nos hacía los pantalones cuando éramos chicos. Era sastre, costurera, y de esa gente un poco allegada a las familias burguesas como la mía, pero sin pertenecer propiamente a ellas. Mi madre nos traía para acá cuando éramos chicos y, de alguna manera, los patios como éste, las casas derruídas del antiguo patriciado –entiendo que era la casa de una familia Portales en un tiempo– han sido sido una cosa que me ha plagado la imaginación.
El decaímiento y la ruina de esta casa están en todas mis novelas.
Hace 12 años que no estoy en Chile y, sin embargo, es esta casa la que sigue viviendo en mi imaginación.







– De esa esquina me acuerdo, había unos bailongos por ahí, en la noche. Me venía a meter a este bar El Triunfo, por ejemplo. Y estos son los bares que salen en mis cuentos, como el Tocayo o el Charleston.
Ese café Cerdeña debe estar más o menos parecido: el gusto a los sandwiches de lomito que eran una cosa muy distinta a los de la Plaza Italia ... Es por aquí por donde yo me venía a meter noche tras noche, después de la cimarra.



– Al casarme, construí una casa que la quise lo más distinta a la casa de Avenida Holanda. Quería una casa simple y blanca. Comencé a escribir *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Esta casa de Los Domínicos se fue construyendo y, lo más curioso de todo, es que sin saberlo yo estaba construyendo una gran prisión blanca, una casa que era un imbunche.





–... fue el descubrimiento de este tipo de Santiago a medio hacer, que nunca llegó a completarse, que nunca llegó a ser.
En la esquina de la cuadra había un edificio redondo que no tenía que ver con nada y después me parece que había un baldío, unas librerías de viejo. El zurcidor japonés –que es una cosa muy importante en mi vida–- ya no está ahí, me dicen que está en Arturo Prat.





" Muchas de las personas de nuestra generación que tenían distintas procedencias sociales iniciaron su carrera literaria escribiendo sobre su infancia, el trauma del núcleo familiar. Hay una parte de esa generación que efectuó sin proponérselo –con una libertad que sus padres no le habrían permitido– una suerte de diagnóstico de la familia chilena. Algunos críticos dijeron que la Generación del 50 se dedicaba a escribir una literatura de casa de pensión. Yo diría que también de las nostálgicas mansiones de las que habla Teófilo Cid."
(Enrique Lihn)





– Estoy aquí porque recuerdo que, cuando chico, mi padre me traía a hablar con una tía-abuela mía que se había recluído en el año 1888, y esa imagen de encierro me quedó bastante grabada. Tal vez también tenga algo que ver con la historia de la tía Sara que entró a los 29 años a este convento, a expiar un pecado cometido por una hermana suya. Solamente el presidente de la República tenía derecho a romper esta clausura. Invitó a mi bisabuela a que visitara con él el convento donde estaba encerrada hacía tantos años su hija y cuando entró la comitiva del presidente, la tía Sara se negó a ver a su madre.





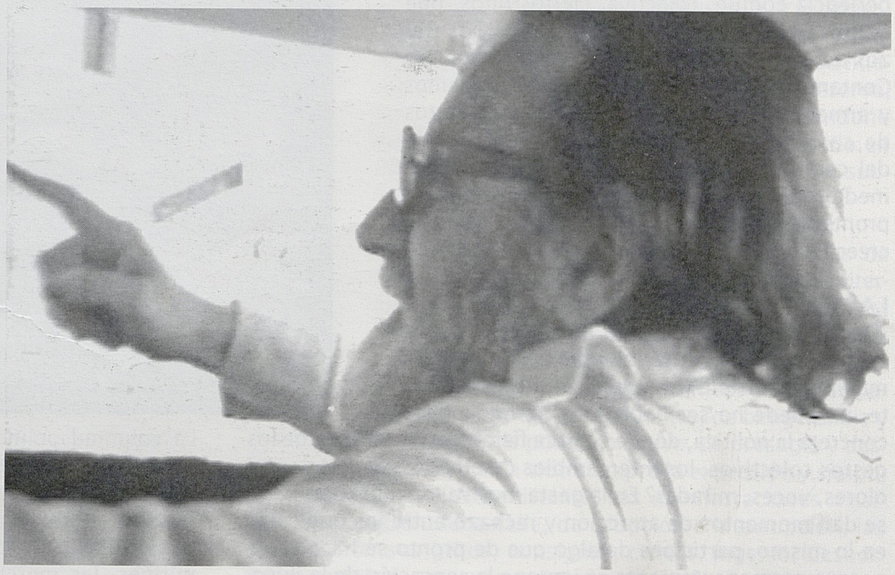
– Yo siempre he vivido en una casa clausurada, estrecha, en que mi madre era la figura principal y, al lado de ella o en su sombra, existía la figura de mi nana, la criada que me tuvo en sus brazos al nacer.
Ella se preocupaba por los menesteres más simples e inmediatos: me cambiaba, me limpiaba, etc., mientras mi madre me enseñaba las funciones nobles: a leer y a escribir o a tener buenas maneras en la mesa.
Pensé en mi nana a quién nadie se había preocupado de enseñarle a leer o escribir, en esta casa en que hay escritores, abogados, médicos.
Entonces, a manera de saltar la reja, de salir de la clausura, mi primer libro fue dedicado "a Teresa Vergara que no sabe leer".





– ...*derecho no más*, hacia la Quinta Normal...





CALLES Y VEREDAS

OLGA GRAU

Cortes en el tiempo, imágenes fugaces, retina excedida en las huellas de su memoria.

Según cuenta un cronista de la Colonia de Chile, los indígenas buscaban la piedra antiveneno en las "ovejas de la tierra", las llamas. Sus vientres escondían lo que permitía limpiar los cuerpos humanos. En una operación de doble extracción, sacar la piedra del vientre animal y sacar el veneno del cuerpo del enfermo, lograban nuevamente la salud de quien padecía el mal del envenenamiento.

Nadie se la puede solo o a solas con su veneno; por lo general necesitamos de lo otro y del otro, de la otra, o de los otros, de ritos de comunicación, de encuentro de fluidos corporales y emotivos.

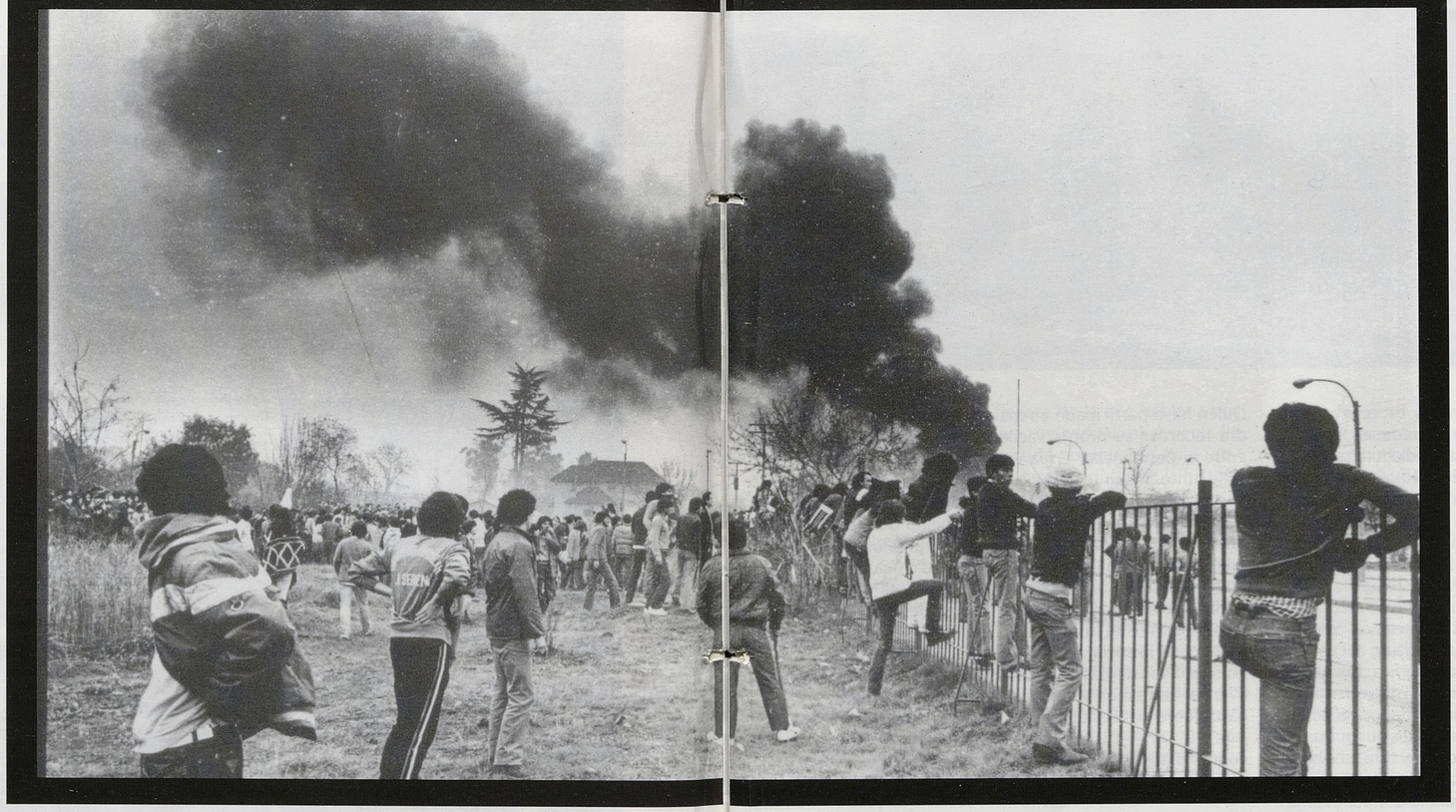
Si nos retrotraemos en el tiempo, no ya tan lejano como el sugerido anteriormente, nos aparece en las imágenes de la memoria y en nuestro imaginario social, un momento catártico: ha triunfado el No en el plebiscito de 1988 que deviene momento épico, espectacular, que da lugar a un acontecimiento que en el éxtasis que le acompaña cohesiona eróticamente al pueblo deseante, de democracia, de libertad y de cambios estructurales profundos. Se logra un soporte explosivo y masivo a los deseos particulares, se potencia la fuerza del ánimo, vuelve a emerger el significado de lo posible-imposible. Se vuelve a creer. Se realiza el primer deseo en suspensión por años, la evidencia del término, del fin, de lo que escapa a las redes del poder persistente, feroz, pero al fin y al cabo corruptible; el deseo de ruptura, de corte, cambio y fuera, de esperanza, de energía expansiva –que se siente, en la exaltación emotiva–, impermeable a la fuerza bruta de la represión. Se cree el inicio de algo nuevo, casi gloriosamente distinto.

Pareciera ser que desde estas representaciones, que evocan las emociones de la fiesta política de otros momentos de la historia nacional -como el triunfo de la Unidad Popular en las elecciones presidenciales del año 1970-, el motor de la historia se piensa, o se pensaba, como la repetición (¿la repetición neurótica y obsesiva?) del gesto fundacional, o de su sentido, de poner la primera piedra, la angular, de abrir un trecho virginal. Destacar y demarcar en la experiencia común, colectiva, ciertos hitos, que muestran la pasión por los límites, por los trazos que separan el tiempo y el espacio mental. Contamos el tiempo y también lo tra(tro)zamos y armamos permanentemente nuevos relatos de casi la misma historia. Las expectativas del cambio de sentido y dirección crecen en medio de los signos del corte temporal. Pero prontamente volvemos al ciclo del creer y no creer.

LA FIESTA POLITICA

¿Dónde determinar, ahora, en el espacio, los gestos expresivos de la voluntad política, la más manifiesta, visible y material, la que, finalmente, no puede no ser hablada? ¿Dónde se hace concreta la política, dónde se hace física, corporal? ¿Dónde los gestos colectivos, los intercambios de efluvios, emanaciones, olores, voces, miradas? En la gesta masiva, de muchedumbre, se dan momentos de atracción y rechazo entre los que están en lo mismo, partícipes de algo que de pronto se hace vago, porque permanentemente se impone la sensación de lo ilusorio, algo que no se tiene en la mano, algo que se piensa y se quiere de un cierto modo, pero que tiene los visos de lo irrealizable. Se ha idealizado mucho, o se ha dado más realce al sentir de lo utópico que a su vibración indeseada, a su rumor de inexistencia, ocultado, dejado en la vereda. De un cierto modo siempre somos frustrados, se dislocan nuevamente los sentidos. Ciclo del creer y no creer.

GANARSE LA CALLE HABIA SIDO SIEMPRE EL SIMBOLO DE UN TEJIDO POLITICO EXISTENTE. LOS MITINES, LAS MARCHAS, ERAN LA FORMA PRIVILEGIADA DE LA EXPRESION DE LO POLITICO, SUSTITUIDA HOY POR LA ESCENA MEDIATICA DEL CONSENSO. ¿ DONDE DETERMINAR, AHORA, LOS GESTOS COLECTIVOS DE LA VOLUNTAD POLITICA, FISICA Y CORPORAL, LOS INTERCAMBIOS DE EFLUVIOS, OLORES, VOCES, MIRADAS?



La voluntad política, hasta hace un tiempo, no parecía ser separable de las muchedumbres, de los grandes conjuntos, de las expresiones colectivas y públicas, de los mítines, de las tomas, de las protestas masivas. El espacio poblado constituía un núcleo fuerte de la expresión política. Los mítines, las marchas, la ocupación de la calle eran, hasta hace unos diez años atrás, la forma privilegiada de la expresión de lo político, que viene a ser sustituida hoy por hoy, por las expresiones discursivas, expresadas mediáticamente, entre pares existentes en la institucionalidad política que se regula, se administra y se controla en la escena del consenso construido artificial y forzadamente por y para la élite política.

El habla aparece cifrada, enmascarada. Los personajes parlamentan en una obra, obedientes a un guión que se escribe para la clase política. Perdemos el habla, las palabras se han mecanizado, retumban como piezas de metal opaco, hacen ruido y no logran decir. Podríamos decir que Chile, en la dictadura y en la transición, se ha quedado sin habla, censurada de dos maneras muy distintas. En la experiencia dictatorial el lenguaje toma una forma muy productiva bajo la especie del lenguaje figurado, metafórico y sibilino: forma de la evocación, de la contraseña, del reconocimiento de un lugar común. Se aguza la imaginación, se desafía la comunicación. La censura del habla tiene allí una materialidad que es, en su transgresión, la exposición del propio cuerpo. La censura se da en ese contexto como desaparecimiento del lenguaje directo, so pena del desaparecimiento corporal. La censura actual pareciera ocupar el espacio institucional mismo, es la censura de quienes participan de las redes de control político, de la lógica del consenso, es autocensura y una especie de censura colectiva, producto de la indefinición de los perfiles de la diferencia de posturas, ideas, deseos. Se evita la confrontación incluso al precio de perder la voz, de apañarla, de hacerla sinuosa, resbaladiza. Las palabras ya no parecen valer.

En la transición prolongada de la democratización de la sociedad, el lenguaje no dice lo que ocurre, no habla de aquello que es privativo de algunos, de los conductores del proceso. Nos rodean los secretos políticos, de Estado, del gobierno y de las instituciones en virtud de los "intereses más altos de la sociedad". Podríamos ver la proliferación de esos secretos de la transición en oposición a los secretos de los circuitos de sobrevivencia que existían en la dictadura, los de la clandestinidad política. Los secretos actuales más fuertes que van de oreja a oreja y de ojo a ojo del otro lado de la cara política pertenecen más bien a los de las redes de la sobrevivencia montada en los excedentes más degradados de la coca y de los negocios sofisticados de sus polvos blancos, como los de quienes disfrutan y padecen de sus propiedades.

Los circuitos activos en la lucha antidictatorial formaban una suerte de tejido protectivo y alterador. Ahora nos sentimos expulsados de un lugar –aunque ése fuera asimismo la representación de un lugar–, como desechos dispersos de sentimientos iracundos y al mismo tiempo escépticos, o arrojados a las nuevas mecánicas del poder y del mercado, que no logramos interpretar adecuadamente. Se apela, desde las políticas de gobierno de la transición, al mantenimiento del frágil orden transicional, que va en su segunda etapa, porque no hay primera sin segunda, y tal vez una tercera que ya no será tanto transición sino tránsito a otra, de características aun no definidas o previsibles. Esa apelación guarda relación con los procesos del lenguaje, con los modos del habla, operando nuevas y fuertes censuras, del mantener en reserva, del no nombrar, de la indefinición, del abandono del campo de las palabras, del irse quedando en silencio, en resguardo de cualquier disidencia, subversión, confrontación, exposición al juicio.

Las calles con sus asfaltados frágiles, llenas de hoyos, con sus recomienzos de reparación interminables, nos hablan de tiempos de una mayor densidad política, no por asfaltos más perfectos de obras públicas, sino por el recuerdo de imágenes vinculadas a los actos políticos de participación, encuentro y desencuentro, de beligerancia y celebración, de riesgo y de poder colectivo, de presagio y destino. Ganarse la calle había sido siempre la expresión y símbolo de un tejido político existente. Las manifestaciones masivas de ocupación de la calle, de irrupción e interrupción, las marchas con sus gritos, consignas, cantos, ingenio, desborde, expresaban una suerte de intención y fuerza teleológica,

Podemos transitar por grandes avenidas y nuevas calles vírgenes del pasado de cultura de masas que existió en este país, pero transitamos también por otras de una fuerte carga mnémica que se asocia tanto a la expresión como a la represión. Podemos recordar los neumáticos en llamas, el fuego que polemiza de manera similar a la barricada.

una profecía que debía autocumplirse, un imaginario cargado de sentido. Animaba a las marchas un destino posible y utópico, una convicción, una supuesta o voluntarista convicción. En la actualidad, podemos ver las marchas conducidas por un sentido muchísimo más inmediato, asociado, fundamentalmente, a criterios economicistas. Los deseos de cambios que se quieren se remiten al futuro inmediato y ya no se sabe cómo lograr los cambios estructurales. La realidad virtual, las tecnologías cibernéticas parecen coadyuvar en el desconcierto produciendo transformaciones bastante más profundas de lo que somos capaces de avizorar, y marcan distancias entre sujetos y grupos sociales desconocidas e insospechadas.

Podemos transitar por grandes avenidas y nuevas calles vírgenes del pasado de cultura de masas que existió en este país, pero transitamos también por otras de una fuerte carga mnémica que se asocia tanto a la expresión como a la represión. Podemos recordar los neumáticos en llamas que han cortado el paso, la iracundia hecha fuego que es, asimismo, rito político que señala un corte, un modo de instalar en la escena dramática de la política el malestar. El fuego polemiza de manera similar a la barricada., al desorden introducido en la calle.

lles son las venas de la polis, la cartografía de lo político, quizás el lugar privilegiado para testar los ánimos, los pulsos, las energías de lo que corta y recorta nuestra individualidad. También podemos morir en la calle, desaparecer en ella, o podemos encontrarnos con alguien o algo que nos hace dar un giro a la manivela de nuestro destino. Salir a la calle es, además de buscar algo, existir en lo social, en el simple gesto de comprar el pan, que me obliga al saludo, a ciertas gentilezas, y a aguzar la vista y el oído para no ser asaltada.

En este punto me gustaría probar pensar con ciertas imágenes que nos recuerdan significaciones epocales y que pueden dar cuenta, en su relación, de una dimensión de lo político como representación dramática, y que, de ese modo, devienen imágenes alegóricas. Me refiero a la relación entre calle y vereda.

TIEMPOS DE APARIENCIA

Es posible pensar la calle en su dimensión moderna, ligada a la ciudad, a lo urbano, ya no al camino o sendero. Pensarla desde una significación general, desde su sentido más antiguo. En ese sentido, la calle es, por excelencia, el lugar de los flujos de los ciudadanos y de los usuarios, de quien busca el encuentro con lo otro y los otros y otras. La pandereta baja, la reja separadora entre vecinos, que permite la comunicación cotidiana a muchos, fija los contactos a un escenario familiar. La calle nos abre a experiencias que nos traen elementos nuevos, inesperados, y por eso la buscamos expectantes, de algo que nos sorprenda y sea traído por los demás. Nos depara un otro, una otra. Las calles son las venas de la polis, la cartografía de lo político, quizás el lugar privilegiado para testar los ánimos, los pulsos, las energías de lo que corta y recorta nuestra individualidad. También podemos morir en la calle, desaparecer en ella, o podemos encontrarnos con alguien o algo que nos hace dar un giro a la manivela de nuestro destino. Salir a la calle es, además de buscar algo, existir en lo social, en el simple gesto de comprar el pan, que me obliga al saludo, a ciertas gentilezas, y a aguzar la vista y el oído para no ser asaltada.

Quien haya participado en marchas callejeras, podrá recordar su propia vacilación tenue o fuerte entre el permanecer en la vereda y arrojarse a la calle junto a la muchedumbre con la cual se comparten, primariamente, emociones políticas. La cuneta pareciera marcar el límite del gesto de integración de la voluntad política a la expresión de fuerzas que trascienden la individualidad o una cierta identidad personal. Y en los modos de esa vacilación se expresan las distintas formas de integrarse o separarse de los otros, de la experiencia de lo masivo, de lo social. Somos invitadas e invitados a unirnos a los demás en la columna caminante que avanza; invitamos a quienes se nos restan o rezagan. Queremos sentir que la fuerza de lo colectivo puesta en juego puede seducir a los contemplativos, los tímidos, los que vacilan, o, finalmente, a los del otro lado, los del otro lugar.

Quisiera remarcar que la forma de lo político es siempre un asunto de voluntad, de un cierto deber ser que se ata a deseos de cambios o estabilidad de algún orden, pero es también siempre un asunto cultural, donde lo cultural significa fuertemente, en esta disquisición, lo social. Algo se resiste a la integración, es el deseo de la separación, del deseo total de hacer lo que uno quisiera, que la realidad se tiñera según nuestras aspiraciones, expectativas o incluso según nuestros caprichos. Asecha siempre la fiera incultivada, el impulso del espécimen, de la afirmación de sí ante y contra los otros, la espontaneidad de lo no político.

Siempre es productiva la imagen del Leviatán de Hobbes: el estado de naturaleza donde máquinas deseantes sueñan con la realización de sus propias apetencias, lugar del máximo desorden anárquico, lugar de lo apolítico, pre-pactual. Fragilidad de lo humano, de la posibilidad de continuidad del género, que debe ser salvado con una voluntad fuerte, en una inclinación voluntarista, movimiento que se repite toda vez que hay un comportamiento político. Desde esta consideración podríamos pensar que la fiereza de la que hablábamos, espontánea, impulsiva, individual, al devenir fiereza política y compartida por muchos ha dado y da lugar a las escenas más horribles de la historia universal.

Sentimos la fragilidad de las configuraciones políticas, especialmente las que portan fuerzas nuevas, no probadas ni experimentadas, que pueden dejar infiltrar más allá de las voluntades conscientes, fuerzas contrarias al espíritu particular que las anima. Sentimos la fragilidad de lo político en sí. Reactivamos permanentemente la voluntad de ser con los otros, con quienes podemos acordar o discordar, según el tono de la cuerda de nuestras emociones y deseos, fundamento de toda racionalidad política. Los sentires políticos son elementales, dan y hacen lugar, permiten localizaciones y referencias, permiten la confrontación y la diferencia, aspectos que, hoy negados, podrían estar dando cuenta de una forma de pobreza de la civilidad, de existencia colectiva.

Lo político se hace, porfiadamente, deseable. Requerimos de las emociones políticas, de sentir que se quiere y se comparte un destino, un proyecto, que se pertenece a fuerzas que movilizan nuestra propia subjetividad, emociones que nos conectan y cohesionan con los demás, y que separan también, inevitable e irremediablemente, a unos y otros. Sin embargo, en la transición, se pretende voluntaristamente consensuar, y muchas veces no se repara que al consenso lo gobierna siempre la voluntad y la política dominante, es ella la que triunfa finalmente en los llamados acuerdos que dejan un remanente de desasosiego mudo y puritano, reprimido en su expresión.

El consenso logrado forzadamente por la política formal que censura y se autocensura en sus múltiples dinámicas de prohibiciones, crea un ruedo que separa, una planicie resistente a cualquier excitación y entusiasmo, un movimiento centrípeto que lleva a emprender la retirada, el alejamiento, casi defendiéndose cada cual del emponzoñamiento, de ser contaminado por las escenas sucesivas de verosimilitud del ser político que tiene como una de sus expresiones más degradadas la de la exclusión real y la inclusión formal de los sujetos individuales.

Tenemos una necesidad social de hablas diferenciadas, de palabras, de decidir el nombre de las cosas desde multiplicadas inteligencias que piensan los hechos sociales, especialmente de aquellos de los que no hay memoria, que han emergido durante los tiempos de penumbra, y que han sido legitimados en tiempos de apariencia. Vivimos un periodo de balbuceos enmascarados y revestidos de arrogancia, de veredas y calles trajinadas, sin clamores, de pantallas oníricas o creadoras de realidad social. Cada cual busca su sitio y aprende su juego; el que no lo aprende, como dice la canción infantil, una prenda debe dar. Prendados, en falta, buscamos, en la oquedad de nuestro mirar, la piedra sanadora; o aprendemos el sentir de prácticas antiguas de la distancia lúcida que sabe vivir en la arenilla de lo que existe.

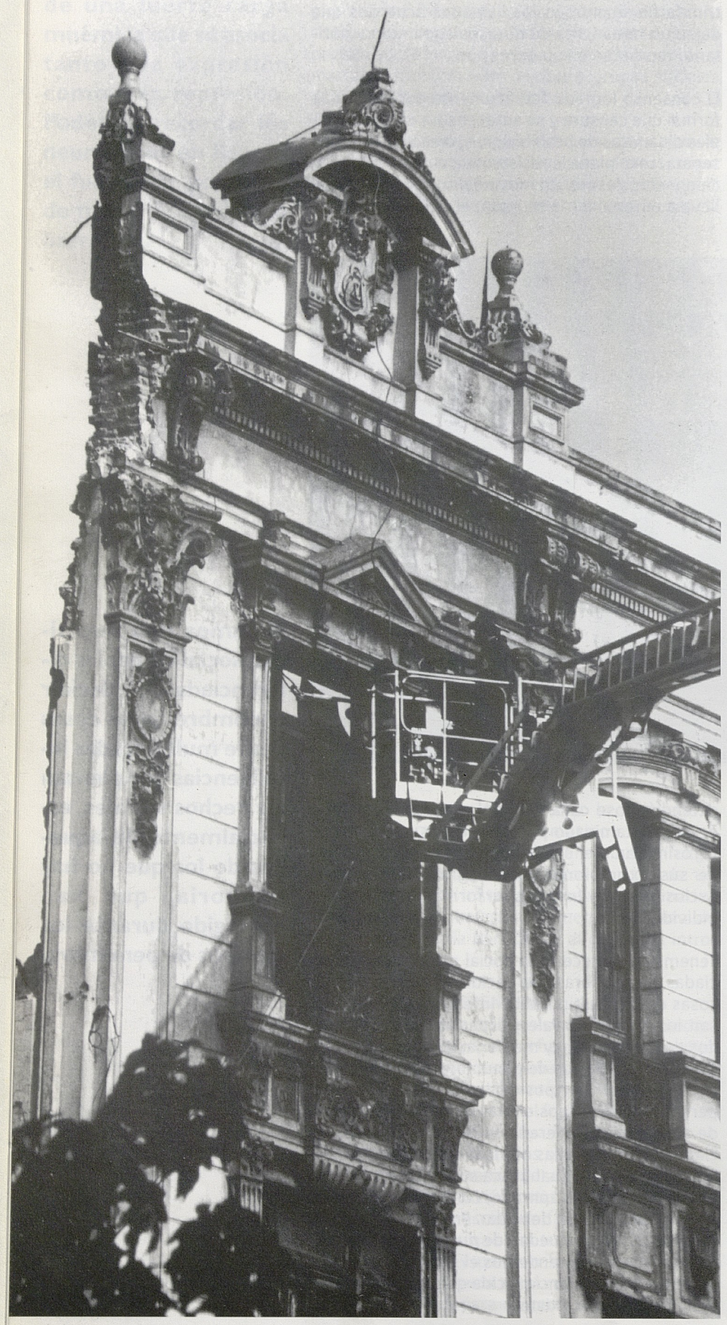


Tenemos una necesidad social de hablas diferenciadas, de decidir el nombre de las cosas desde multiplicadas inteligencias que piensan los hechos sociales, especialmente de aquellos de los que no hay memoria, que han emergido durante los tiempos de penumbra.

ALEGORIA Y POSTDICTADURA:

NOTAS SOBRE LA MEMORIA DEL MERCADO

Idelber Avelar



El sujeto enlutado de la postdictadura, que observa los restos de una destrucción, despliega una sensibilidad singular para la inmersión melancólica y silenciosa de un objeto convertido en alegoría.
El objeto del duelo es siempre inutilizable –no hay ningún "uso" para la reminiscencia de un enlutado– y, a la vez, incambiable, instranferible, ya que el luto, por definición, rechaza cualquier transacción o negocio, cualquier sustitución. El duelo transitaría entonces fuera de la célebre dicotomía marxiana entre valor uso y valor cambio e instauraría la esfera de un tercer valor: el valor de memoria.

Quizás a partir de la clásica oposición entre metáfora y metonimia se pueda proponer un punto de partida para pensarse el estatuto de la memoria en tiempos de mercado. Por un lado, el mercado maneja una memoria que se quiere siempre metafórica, en la cual lo que importa es por definición sustituir, re-emplazar, entablar una relación con un lugar a ocuparse, nunca con una contigüedad interrumpida. La mercancía abjura de la metonimia en su embestida sobre el pasado; toda mercancía incorpora el pasado exclusivamente como totalidad anticuada que convocaría una sustitución lisa, sin residuos. La producción de lo nuevo no transita muy bien por la incompletud metonímica: una mercancía vuelve obsoleta a la anterior, la tira a la basura de la historia. Lógica que el tardocapitalismo lleva hoy a su punto de exhaustión, de infinita sustitutibilidad: cada información y cada producto perennemente remplazables, metaforizables por cualquier otro. Se trata entonces de hacer una primera observación sobre memoria: la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos.

Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. Simbólico-totalizante sería entonces, en términos benjaminianos, la relación de la memoria del mercado con su objeto.

Memoria, cripta y duelo

No todo, sin embargo, es redondez metafórica en el mercado. Al incesantemente producir lo nuevo y desechar lo viejo, el mercado también crea un ejército de restos que apunta hacia el pasado y exige restitución. La mercancía anacrónica, desechada, reciclada, o museizada, encuentra una sobrevida en cuanto ruina. Pensar esa sobrevida demanda, quizás más que la oposición entre metáfora y metonimia, otra distinción, la que en un cierto sentido funda la estética moderna: aquélla que opone símbolo y alegoría. La mercancía abandonada se ofrece a la mirada en su devenir-alegoría. Dicho devenir se inscribe en una temporalidad en la cual el pasado es algo *otro* que simplemente un tiempo vacío y homogéneo a espera de una operación metafórico-sustitutiva. Los desechos de la memoria del mercado le arrojan de vuelta a la cara un tiempo de calaveras, destrozos, tiempo sobrecargado de energía mesiánica. Se dice de la alegoría que ella es siempre "datada", es decir, ella exhibe en su superficie las marcas de su tiempo de producción:

Mientras que en el símbolo, con la transmutación del declinio, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de una redención, la alegoría ofrece a la mirada del observador la facies hippocratica *de la historia en tanto paisaje petrificado. La historia, en todo lo que tiene, desde el comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no, en una calavera ... Este es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo.*[1]

De ahí la conexión entre los emblemas alegóricos barrocos y la mercancía moderna: se trata en ambos los casos de un tiempo caído, ajeno a toda redención. Un tiempo que sólo se deja leer en la cruda materialidad de los objetos, no en la triunfante epopeya de un sujeto. Los índices del fracaso pasado interpelan al presente en condición de alegoría. En la alegoría, según Benjamin, "no hay el más remoto vestigio de una espiritualización de lo físico, sino el último estagio de una externalización",[2] afirmación del afuera más absoluto que sería la dimensión utópica propiamente dicha de la alegoría.

Definición clásica, es decir, romántica, goethiana, de alegoría: relación convencional entre una imagen ilustrativa y un sentido abstracto. Nada resume mejor la concepción de alegoría con la que hay que romper. Al interior de la estética romántica, la primacía de la interioridad de un yo que se quiere inmune a fracturas y el privilegio del símbolo sobre la alegoría son, rigurosamente, dos caras de la misma moneda. La lectura clásico-romántica de la alegoría recibe su formulación más antológica en Goethe:

Hay una gran diferencia entre el poeta que busca lo particular desde lo general y el que contempla lo general en lo particular. Del primer procedimiento surge la alegoría, en la cual lo particular sólo sirve como instancia o ejemplo de lo general; el segundo, en cambio, es la verdadera naturaleza de la poesía: la expresión de lo particular sin cualquier referencia a lo general.[3]

Asimismo, Hegel:

El ser alegórico nunca llega a la individualidad concreta de un dios griego o de un santo . . . puesto que para que haya congruencia entre subjetividad y sentido abstracto, el ser alegórico debe hacer la subjetividad tan vacía que toda individualidad específica desaparece . . . Poetas como Virgilio se ocupan de seres alegóricos porque no son capaces de crear dioses individuales como los homéricos.[4]

Recibe ahí su fundamento la comprensión dominante, post-romántica, de la alegoría como desvío aberrante, patológico, del ideal translúcidamente orgánico del símbolo. En la visión hegeliana el elemento conceptual, la esfera del sentido, "domina" y "subsume" una "externalidad determinada que no es más que un signo".[5] El símbolo evitaría esta reducción al redondear la representación en una totalidad infisurada, en la cual imagen y sentido, signo y concepto, fueran indistinguibles. En el símbolo la asimilación y absorción del elemento conceptual en su actualización estética sería tal que la separación aberrante, propia a la alegoría, se corregiría. La formulación hegeliana corona el símbolo como embajador estético de la dialéctica, tropo capaz de a-propiar lo exterior, convertirlo en interior, y realizar esa digestión exitosa que es, ella misma, símbolo gastronómico privilegiado del pensamiento dialéctico.

En Inglaterra, fue Coleridge quien se encargó de dirigir violentos ataques a la alegoría como forma "mecánica", a la cual opuso la cualidad "orgánica", "natural", "transparente" del símbolo.[6] Para el siglo XIX habría algo de intempestivo en la alegoría: "como alegorista,



Baudelaire estuvo aislado".[7] Goethe, Hegel y Coleridge convergen al ver en la alegoría una degeneración en la cual el universal se albergaría en una externalidad vacía sin dejarse contaminar por ella. Es como si en la alegoría las singularidades se refirieran demasiado deprisa a las universalidades que evocan. Lo que Goethe, Hegel y Coleridge condenan en la alegoría es la *ausencia de mediación*. La forma abrupta, vertiginosa en que las corporalidades alegóricas hacen presentes los nudos conceptuales aleja la alegoría del proyecto estético clásico-romántico, basado en la ascensión cadenciada y mediada del sentido.

Ya en el siglo XX, Benedetto Croce afirma que "la alegoría no es un modo directo de manifestación espiritual, sino una suerte de criptografía o escritura".[8] En el sistema estético idealista de Croce ello representa, por cierto, un defecto. Pero lo interesante es cómo Croce, más allá de los juicios de valor, capta un componente fundamental del problema: las relaciones entre *alegoría y cripta*. En sus orígenes, en la iconografía medieval y en los libros de emblemas barrocos, la alegoría toma la forma de una relación entre una imagen y una leyenda. La inscripción escrita operaría, protobrechtianamente, impidiendo que la imagen se congelara como forma naturalizada, a menudo proponiendo un enigma que implodiría cualquier posibilidad de una lectura ingénuamente especular de la imagen. Lo alegórico se instaura, por tanto, no por recurso a un "sentido abstracto", sino en la materialidad de una inscripción. La forma original de la alegoría toma cuerpo en el devenir-cripta de una mónada verbal que enmarca una mónada pictórica. Se sabe que en la poética barroca la impresión de la letra sobre el blanco de la página y el diseño material del texto, configuran parte integral de la obra. Karl Giehlow, investigando la génesis medieval de la alegoría, la vincula al desciframiento de los jeroglíficos egípcios, a través del cual escrituras sagradas se traducían en signos pictóricos profanos. Esa profanización de lo sagrado vendría después a acentuarse con el barroco. La alegoría mantiene así una relación con lo divino, pero con una divinidad lejana, incomprensible, babélica. La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha todavía rendido al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia.

Contribución fundamental de Benjamin a la teoría de lo alegórico: explicitar la irreductibilidad del vínculo que une *alegoría y duelo*. Dice Benjamin: "la alegorización de la phisis sólo se puede llevar a cabo en todo vigor a partir del cadáver. Los personajes del *Trauerspiel* mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden adentrarse a la morada de la alegoría"[9]. Lo que está en juego en el drama barroco es una emblematización del cadáver: paralización del tiempo, suspensión de la dialéctica diegética, resistencia a una resolución reconfortante. Los desenlaces de gran parte del teatro de siglo XVII serían inimaginables sin esa condensación de energía alegórica en un cadáver vuelto

emblema. La energía semántica del cadáver emblemático impone, en la conclusión del drama barroco, una conciencia apremiante de la transitoriedad: el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría. El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo post.

En la postdictadura, desde luego, la memoria confronta el pasado como imperativo de duelo. La memoria postdictatorial recordaría al presente que él, presente, es producto de una catástrofe pasada, del pasado en cuanto catástrofe. De ahí el hecho de que esa memoria traiga consigo una energía mesianica que, como el angel benjaminiano de la historia, dirige su mirada hacia la pila pretérita de escombros, ruinas, despojos, en un esfuerzo por redimirla, mientras que es a la vez empujado hacia adelante, hacia el olvido, por las fuerzas del "progreso" y de la "modernización". Dicha mirada alegórica sería, invariablemente, una mirada en duelo, movida más por el desconsuelo con la miseria pasada que por la esperanza de una redención futura. El sujeto silencioso y enlutado, que observa los restos de una destrucción, despliega una sensibilidad singular para el carácter alegórico de las cosas. La inmersión melancólica y silenciosa en un objeto lo convierte en alegoría. Para el sujeto en duelo, como para el coleccionista, su objeto para sólo puede existir fuera de las esferas del valor de uso y del valor de cambio. El objeto del duelo es siempre inutilizable - no hay ningún "uso" para la reminiscencia de un enlutado, su objeto reside más allá de toda utilidad - y la vez, incambiable, instranferible - ya que el luto, por definición, rechaza cualquier transacción o negocio, cualquier sustitución: el duelo, al contrario del mercado, no admitiría la metáfora. El duelo transitaría entonces fuera de la célebre dicotomía marxiana entre valor uso y valor cambio, e instauraría la esfera de un tercer valor no vislumbrado por Marx: el valor de memoria, valor de puro afecto; un antivalor, sin duda, puesto que lo propio suyo sería sustraerse a cualquier intercambio.

Una ética de lo imposible

Pese al hecho de que la alegoría ha ocupado el centro de los debates estético-políticos de los últimos años, especialmente en el Cono Sur, creo que sigue un nudo poco pensado, especialmente respecto al porqué del regreso de la alegoría en tiempos dictatoriales y postdictatoriales. La explicación más común para la proliferación de textos alegóricos durante dictaduras es conocida: bajo condiciones de miedo y censura, los escritores se verían forzados a usar "metáforas", "formas indirectas", "alegorías" (entendida ahora en el sentido clásico-romántico aludido arriba, de una imagen ilustrativa recubriendo, como un velo, una abstracción semántica). Dicha explicación nunca me ha convencido mucho, quizás porque yo rehuse conceder a los censores argentinos cualquier mérito por *Respiración artificial*, o creditar la dictadura de Pinochet por *Lumpérica* o aun los generales brasileños por las canciones de Chico Buarque de Hollanda. Lo fundamental, en todo caso, reside en el hecho de que la irrupción de lo alegórico ahí se reduciría a un contenido ya previo y meramente recubierto a posteriori, supuestamente enunciable transparentemente en tiempos de "libre expresión". Contra esta simplificación, vale recordar la anécdota de Ricardo Piglia, quien al regresar a Buenos Aires después de un viaje a Estados Unidos, en 1977, observaba que las paradas de colectivos habían sido rebautizadas por la dictadura argentina: se llamaban ahora "zonas de detención".[10] En la medida en que el país se había transformado en una inmensa zona de detención, las propias paradas de colectivo se dejaban leer como inscripción alegórica. Más que de objetos alegóricos en sí, se habla entonces de un dejarse leer como alegoría, un devenir-alegoría experimentado por las imágenes producidas y consumidas bajo dictadura. Todos se acuerdan de la comercialización desenfrenada de íconos comunistas que se siguió a la derrocada de la burocracia soviética: lo que antes había sido símbolo de una totalidad orgánica se vuelve ruina alegórica de un declinio. Cabría aquí, por consiguiente, una primera proposición: *la postdictadura pone en escena un devenir-alegoría del símbolo*. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres.

Necesidad de pensar el carácter alegórico de la obsesión de gran parte de la literatura postdictatorial con fragmentos geográfico-históricos y ruinas urbanas: "Si alguien diera una apresurada mirada a esa hora vería un cúmulo de casas dispares, escaleras, zaguanes, callejuelas sin salida, muros ciegos, sitios baldíos, atestados patios, cuartos y techumbres que se agolpan; vacías sus calles y desnudada por el amanecer que se adelanta a sus habitantes, la ciudad se ve más triste y degradada".[11] Ese paisaje degradado, postcatástrofe, evocado por Gonzalo Contreras en La ciudad anterior, regresa en gran parte de la ficción de este fin de siglo. Retratando el espacio como ruina, confrontando la ausencia de monumentos en la ciudad, su vacío de memoria espacial, el silenciamiento de la dimensión pública y colectiva del duelo llevada a cabo por la resignificación dictatorial del espacio, dicha ficción ya no percibe la metrópoli como posibilidad de shock renovador y epifánico. La polis, reducida a la más bruta facticidad, ya no sería la morada de lo nuevo y de lo inesperado: crisis manifiesta, tanto en la ficción de Contreras como en la del brasileño João Gilberto Noll, de la tradición baudelairiana del flâneur, es decir crisis de la confianza en el shock estético desautomatizador que ofrecería un vislumbre del núcleo eterno de las cosas, oculto bajo el velo mercantil. El proyecto baudelairiano se cuajaba en el intento de "arrancar, por un esfuerzo heroico, lo 'Nuevo' del eterno retorno de lo mismo"[12] : novedad que capturaría, epifánicamente, el momento de iluminación capaz de redimir una experiencia reificada. Coextensivos a ese momento todavía moderno del capital, serían tanto la redención estético-epifánica como el atisbo de que "el ser, aunque por un breve instante, pudiera desocultarse".[13] Después de la exitosa guerra desencadenada por el taylorismo contra la flânerie, de la derrota de las utopías modernas, de la victoria, en una palabra, de la colonización extensivamente completa del planeta y de todos los residuos (naturaleza, inconciente, etc.), el mismo desocultamiento del ser se dejaría leer como producto de un estadio aún incompleto

Por un lado, la administración calculada y sensata de lo posible; por otro una escritura que sabe que la única ética posible para nuestro tiempo es una ética de lo imposible. Que lo imposible es lo único que vale la pena afirmar.

Retratando el espacio como ruina, el vacío de memoria espacial, el silenciamiento de la dimensión pública y colectiva del duelo, la resignificación operada por la dictadura sobre el espacio, la ficción postdictatorial imagina, a través de los escombros, silencio y olvido, la reminiscencia que pudiera, aunque fugazmente, redimir el tiempo pasado.

del despliegue del capital, contrapartida filosófica de la estética de la epifanía en el corazón de la metrópoli. Si la mentada victoria del capital se realiza en gran parte de América Latina a través de las dictaduras –si no hay, como nos ha hecho ver Willy Thayer,[14] otra transición que la transición epocal llevada a cabo por las dictaduras–, la ficción postdictatorial trataría de escribirse sabiéndose inmersa en la inmanencia de una facticidad que reposa sobre el olvido. Producto, ella misma, de la transición epocal, la ficción habría abandonado, resignada, su oficio moderno de vislumbrar una exterioridad todavía no reificada.

¿Cómo inventar, en medio de los escombros, una mónada reminiscente que interrumpiera la eterna repetición de lo mismo? La ficción postdictatorial camina en la cuerda floja que separa la utopía epifánica moderna de la rendición al olvido en tiempos de mercado telemático. En términos benjaminianos, el proyecto no sería retratar la vida "como realmente fue", –todo realismo ya previsto en un momento en el que la información es la mercancía por excelencia–, ni siquiera la vida como uno la recuerda –la misma memoria ya sumergida en una facticidad que no admite punto de anclaje trascendental–, sino más bien la vida tal como ha sido olvidada.[15] Más allá de toda nostalgia, el olvido sería hoy lo que verdaderamente vale la pena escribir: la ficción transitaría así de la epifanía mnemónica a la crónica de la amnesia. Ese "anterior" del título de Contreras sería, por tanto, una categoría de la memoria: "anterior al olvido". Esa ciudad anacrónica, extemporánea se leería, en el Chile de la apoteosis del mercado, como ruina alegórica, como el espectro no conjurado por el mercado. Si la memoria hegemónica en estos tiempos es informática y metafórica, La ciudad anterior trata de imaginar algo no fácilmente informatizable o metaforizable, algo para el cual "experiencia" sea quizás el nombre menos inadecuado. "Yo había partido y sólo me era dado contemplar desde lejos, y todavía vivo, ese trozo de mi pasado que no había recorrido."[16] "El pasado que yo no había recorrido," en términos de una teoría del duelo, evoca la figura del pasado cripta aún no procesado, duelo no elaborado y sin cuya comprensión uno se condenaría al duelo aberrante, compulsivo, neuróticamente esclavo del pasado. "El pasado que yo no había recorrido" –la vida tal como ha sido olvidada– representaría el residuo de experiencia no devorado por la técnica, no transformado en información, un puro residuo de afecto, como si toda resistencia hoy tuviera que pensarse con las categorías de residuo, resto, sobra: reminiscencia alegórica.

Si de novelas chilenas se trata, habría que hablar de *Los vigilantes*, de Diamela Eltit, novela postdictatorial por excelencia, narrativa edipiana, de amor entre madre e hijo, a la sombra de un padre ausente y cómplice del orden. Este Edipo, sin embargo, no permanece encerrado en los confines del familialismo; se abre para el afuera y construye una topografía de la ciudad y de sus cuerpos. Y es ahí que varias de las palabras que circulan por el texto de Eltit se prestan quizás a una lectura en clave alegórica: la pesadumbre de la crisis, las miserias que circundan las orillas de Occidente, la vigilancia de los vecinos, el malsano pacto del cual la narradora rehusa participar, su alianza con los desposeídos. Los vecinos, guardianes de la "orgiástica soberbia de la satisfacción", garantizan el mantenimiento de una ciudad vigilada, consensual, satisfecha. La recompensa se anuncia en la consigna: "Occidente puede estar al alcance de tu mano". Si los vecinos viven en la complacencia del pacto, la madre que se arrastra por la ciudad en busca de alimentos, escribe desde otro lugar. Esos dos lugares, irreductibles, irreconciliables, se anuncian en la duplicidad señalada por el título de la novela, "Los vigilantes": los que guardan vigilia y los que vigilan. Insomnio insistente del duelo y policiamiento implacable de la polis. Al insomnio enlutado de la madre, la polis replica con la administración calculada y sensata de lo posible: "Se escuchan voces por las calles, ruidos, movimientos que confirman que el clima empieza a cambiar de signo. Se terminan por fin los tiempos agobiantes . . . Los vecinos luchan denodadamente por imponer nuevas leyes cívicas que terminarán por formar otro aprietado cierco."[17]

La relación con el afuera se ha reducido a la escucha. Más allá de la frontera que enmarca la escena confinada de la escritura de las cartas, los vecinos vigilan y protegen la reproducción de la doxa. Mientras la madre intenta hacer de la escritura un ejercicio liberador, la fuerza centrípeta del hambriento infans - etimológicamente, el que no habla - abre y cierra la novela en pura habla: "Mamá es la única que escribe" (13). Los vigilantes aquí se transforma en teatro escrito del habla fantasmática del infans, quien abre el texto hablando de su incapacidad de hablar - "miren cómo sería si yo por fin hablara" (14) -, mientras la escritura de la madre introduce la ley al imponer una barrera entre ella y el deseo del infans: "yo le tomo los dedos y se los tuerzo para que olvide las páginas que nos separan y nos inventan" (18). Al instaurar al padre como ausente, la escritura también instaura a la madre como imposible. La escritura aquí es el Nom-du-Père, el No(mbre) del Padre que aleja el cuerpo de la madre del balbuciente deseo del niño. El texto se sostiene al postular una reserva de afecto - apuesta decisiva del infans a una comunión con la madre - aún no agotada por la escritura. Por ello el infans puede leer en profundidad, develar, desenmascarar la escritura del padre: "Cuando él le escribe a mamá mi corazón le roba sus palabras . . . Yo le leo las palabras que piensa y no le escribe" (14). Aquí residiría la reserva de afecto no traducida por la traza escrita, esfera todavía no codificada por la Ley.

La postulación de un residuo de interioridad y afecto no traducible en la exterioridad de la escritura, es la otra faz del proceso de privatización y confinamiento que progresivamente gana espacio en la ficción de Eltit. Lumpérica anunciaba, a través de la coautoría en tiza, pública, de L.Iluminada con los destituidos de la plaza, un espacio de comunión con el colectivo. El afecto era ahí coextensivo a la radical exterioridad del lenguaje. El "placer de la mirada"[18]_, ubiquo en Lumpérica, ya no tiene lugar en Los vigilantes, donde impera, en el campo de la visión, el "mirar hacia abajo" o el "ser vigilada". Incluso la autoconmiseración se ha privatizado en Los vigilantes. El mismo marco de Lumpérica como novela remitía las heridas autoinflingidas de la protagonista a todo el complejo material de marcas corporales y escrituras en la plaza, mientras que en Los vigilantes la escritura se ha convertido en un ritual personal de autoexpiación de una culpa colectiva - culpa de la cual la protagonista está exenta. Si Lumpérica se presentaba como alegoría de una afirmación imposible, afirmación de una utopía de polis en el Chile bajo dictadura, en Los vigilantes, cuando la prota-

gonista esconde a los destituidos en su casa, violando las normas de la ciudad postdictatorial, ya no se afirma nada, sino que se lanza una negación desesperada, reactiva, último gesto de resistencia: "la casa es ahora nuestra única orilla" (116), breviario de la definitiva privatización de la utopía y desaparición de la ciudad hacia la esfera de lo inenarrable.

De ahí las dos distintas temporalidades que enmarcan las dos novelas: en Lumpérica se orquestaba, pese a los motivos cristianos, una temporalidad hereje, atea, temporalidad del eterno retorno. Como ya notaba Eugenia Brito, en Lumpérica la iluminación "es sólo por una noche"[19]_, un ensueño cíclico donde el baile de máscaras y prosopopeyas - de comunión de la voz de L.Iluminada con la de los mendigos - encuentra su fin en el amanecer que da testimonio de la vuelta de la ciudad a la realidad insoportable de las "luces y nombres propios". Si la utopía de restitución afectiva se disuelve al fin de la noche, queda abierta, sin embargo, la posibilidad del regreso, por la misma estructura sugestivamente circular del texto. Los vigilantes, en cambio, abraza una temporalidad apocalíptica. El texto no sostiene otro retorno, puesto que la protagonista es la última sobreviviente, la última portadora de la palabra: "sólo tu hijo y yo somos reales" (112). Las alusiones a la multitud de los destituidos ya se reduce a testimoniar la filantropía de la narradora que los alimenta, alberga y, en un clímax del motivo cristiano, baña sus cuerpos (96-7). Si en Lumpérica la constitución del sujeto tenía lugar en el ser-uno con el colectivo, en Los vigilantes la multitud, "atomizada por el dolor, el pánico y la sangre, llevando a cuestas el sufrimiento como memoria de los golpes" (102), se ha vuelto extrínseca a la protagonista, divorciada de ella al nivel de la experiencia, y por lo tanto sólo alcanzable a través de la caridad y de la expiación compensatoria. De ahí el tono apocalíptico del libro, su insistencia en una guerra donde "el gran emblema que augura la victoria es la desesperación del hambre que marca las fronteras" (112).

El infans, quien abre la novela anunciando una reserva de afecto irreductible a la Ley, la cierra renunciando a su deseo ante el deseo de la madre - convertida así en madre fálica por la posesión de la escritura. El final de la novela sería, por lo tanto, la entrada del infans a la Ley: "Ahora yo escribo. Escribo con mamá agarrada de mi costado . . . " (126). Esta rendición - emblema de una conclusiva derrota, más que exitosa empresa alfabetizadora - se expresa en la transformación que recorre el lenguaje del niño, que deviene sintáctica y léxicamente indistinguible del de la madre: "vamos hacia las hogueras atravesando la rigidez de la noche para concluir esta historia que ya me parece interminable" (126). El único deseo que sobrevive es el deseo escrito de la madre, mientras que el ex infans se somete al orden edipiano, cerrando así lo que había sido el único espacio intocado por la red simbólica impuesta por la ley de la escritura - red coextensiva, excusado es subrayarlo, a la esfera enmarcada afuera por la escritura de la Ley.

De ahí la ejemplaridad de Los vigilantes en cuanto texto postdictatorial: lo que antes fue comunión prosopopeico-visionaria con los destituidos ahora toma la forma de intento privatizado de supervivencia. Lo que una vez fue una experiencia afirmativa colectivizada se reduce a un gesto unilateral de solidaridad filantrópica. Si el aparato narrativo de Lumpérica se consolidaba en la afirmación de lo imposible - afirmación de la polis imposible bajo dictadura - Los vigilantes gana cuerpo en la imposibilidad de afirmación. El diferendo irreductible entre los dos textos no sería, por tanto, que uno es alegórico mientras que el otro no lo es, sino que el impulso alegórico del primero, la afirmación de lo imposible - pues ésta es una de las definiciones de alegoría: una relación mimética con lo imposible - se alza, en Los vigilantes, a la segunda potencia: se dramatiza la imposibilidad postdictatorial de afirmar lo imposible. Si lo que se ha perdido es nada menos que lo imposible, caracterizar la dramatización de esta pérdida como alegórica sería nada más que pleonástico: sólo hay alegorías de pérdidas, el duelo por la pérdida es lo que funda el imperativo alegórico. Relación irreductible, entonces, entre alegoría e imposibilidad: alegórico es todo aquello que representa la imposibilidad de representar. El objeto de la alegoría sólo se ofrecería al conocimiento, por definición, como objeto perdido, objeto en retirada. Sólo en relación con este objeto perdido - lo imposible ya no rescatable como objeto pasible de afirmación - la ficción postdictatorial vislumbraría el suelo que la constituye y circunscribe, y sobre el cual ella misma se sostiene, el suelo del olvido.



Notas:

1 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Schriften, vol. 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955), 289-90. La traducción de la primera parte de la cita es mía; la segunda parte es una apropiación de la versión de Pablo Oyarzún, citada en su "Sobre el concepto benjaminiano de traducción", Seminarios de Filosofía 6 (1993): 88-9.

2 Benjamin, Ursprung, 312.

3 Johann Wolfgang Goethe, Maximen und Reflexionen, Sämtliche Werke, vol. 17 (Munich: Carl Hanser, 1991), 767.

4 G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die ästhetik I, Werke in zwanzig Bänden, vol. 13 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 512. Pese a las condenaciones de Hegel a la alegoría, habría que considerar seriamente el argumento de que la propia filosofía de la historia de Hegel opera alegórica y no simbólicamente. Véase Timothy Bahti, Allegories of History: Literary Historiography After Hegel (Baltimore y Londres: Johns Hopkins UP, 1992).

5 Hegel, 513.

6 Ver The Statesman's Manual, ed. W.G.T. Shedd (Nueva York, 1875), 437-8.

7 Walter Benjamin, Passagen-Werk, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982), 362.

8 Benedetto Croce, La poesia: Introduzione alla Critica e Storia della Poesia e della Letteratura, 4a. edición (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1946), 222.

9 Benjamin, Ursprung, 342.

10 Ricardo Piglia, Crítica y ficción, 2a edición (Buenos Aires: Siglo XX y Universidad Nacional del Litoral, 1993), 158-9.

11 Gonzalo Contreras, La ciudad anterior (Santiago: Planeta, 1991), 179.

12 Benjamin, Passagen, 351.

13 Fredric Jameson, "Utopia, Modernism and Death," The Seeds of Time (Nueva York: Columbia UP, 1994), 85.

14 Ver "La crisis no moderna de la universidad moderna", Revista de Crítica Cultural 12 (1996): 32-3.

15 Acerca de este punto, consúltese el interesante trabajo de Susan Buck-Morss: The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, (Cambridge y Londres: MIT, 1989).

16 Contreras, 184.

17 Diamela Eltit, Los vigilantes (Santiago: Sudamericana, 1994), 63-4. En lo subsiguiente las referencias a los números de página se hacen en el cuerpo del texto.

18 Diamela Eltit, Lumpérica (Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1983), 33, 210.

19 Eugenia Brito, Campos minados: literatura post-golpe en Chile (Santiago: Cuarto Propio, 1990), 198.

LA DESAPARICION DEL NARRADOR

CARLOS OSSA

Por medio de la comunicación la política "atrofia" la experiencia al reducir el espacio público a farándula tecnológica y eros telefónico. Comenta las ciudades desde la conformidad arquitectónica del aluminio y el cristal. Disciplina la mirada en la censura y levanta mercados donde ejercer el voyeurismo sin culpa. Abruma la calle con la soberbia comercial de la multi-todo. Encarcela las plazas y los árboles para reafirmar la presencia del orden y tratar de contener el sexo a oscuras y lluvioso que intenta burlar la seguridad ciudadana.



En un cuento que advierte sobre "cierto" escándalo de la escritura, Borges, afirma que el periodista escribe para el olvido, en cambio él, lo hace para la memoria y el tiempo.

Al agregar que el periodismo es el "museo de las minucias efímeras", delata algo más que un desprecio melancólico, habla de una renuncia programada: la proscripción del presente y su reemplazo por la serie y su infamia.

Frente a la "transparencia comunicativa" de la sociedad neoliberal, las afirmaciones señaladas acentúan un desarraigo: el presente agobiado por rituales infelices, sólo puede dar cuenta de la inmediatez, la anécdota, el tráfico de imágenes sin destino, el silencio disfrazado de totalidad. Pero, ¿es el presente el que se arrasa a sí mismo? No..., más bien diríamos que es la actualidad. Ella sí está en condiciones de desmemorizarse y restituirse, y lo hace al interior de ciencias y análisis inundados y sorprendidos por los cambios tecno-perceptivos, la novedad microelectrónica y el "mito fabril de la cultura" (Nicolás Casullo).

Las nuevas instituciones de la tecnología -con sus industrias semióticas del poder y la seducción- diluyen al presente en el canon modernizante del "cambio perenne", fomentan la huida de lo familiar hacia un horizonte pasivo y opaco, donde todo es suceso, significado sin rostro, noticia vaga y repentina, informe detallado, pero sin origen.

En este imaginario el relato periodístico -pareciera no tener consecuencias para la subjetividad- pues administra el consuelo y el consumo, objetiviza la pasión y pacifica el conflicto de las diferencias, formando un objeto eficaz, obvio y pálido: discursos masivos de actualidad. Sin embargo, la subjetividad es arrastrada por los sentidos informáticos, que tratan de homogenizarla a la forma dogmática del fausto desarrollista (M. Berman). Entonces la chatarra espiritual de una prensa vencida por los eventos, desemboca en un sistema de comunicaciones que sólo puede vivir del olvido.

El acontecimiento existencial que acompaña a la información cede el paso a una estética desértica, donde envejecen el tiempo, los enigmas y la ironía. La disciplinariedad de la escritura exige al periodismo (y por extensión a la red comunicacional) imponer el estilo de la ausencia.. ¿Por qué? La respuesta es temeraria, dérmica, imprecisa y rabiosa: la política quiere ser la historia y abusa de su privilegio, y el presente es lo actual.

¿Cuál sería la organización histórica de las comunicaciones en este espacio naufragado por la tecnología y su saber corporativo? ¿quiénes transitan por los discursos de la repetición? El mapa y el espectro es la contestación más lacónica. En ellos las celebraciones de la sociedad informacional borran las huellas de la dominación, a través de un recurso estético: el exceso formal y la sobresaturación informativa, hartan y colman. Son la vastedad y la multiplicación la forma del olvido, la manera exitosa que tienen las democracias de clausurar los tiempos mixtos (John Beverley) y darle a la sociedad burocrática su defensa: la demasía es la libertad, la escasez es el terror.

La violencia de las horas nos envuelve en una modernidad injusta, exhibida como relámpago. Una especie de teoría de la velocidad que transgrede la conciencia privada y diversifica los límites de la identidad en muchos caminos posibles. Detrás de la embriaguez, las imágenes sin médula y los sujetos heterodirigidos, realizan la "acción comunicativa" de la suplantación, es decir, se visten con los íconos y emblemas de una contemporaneidad que sólo ofrece marcas, horóscopos, éxito, viajes, mercado y seguridad. Hablamos de un delirio de la palabra y el símbolo, convertidos en idiomas sin vida cuya terquedad no es más que la homogeneidad técnica y su lógica fanática.

Por medio de la comunicación la política "atrofia" la experiencia al reducir el espacio público a farándula tecnológica y eros telefónico. Comenta las ciudades desde la conformidad arquitectónica del aluminio y el cristal. Disciplina la mirada en la censura y levanta mercados donde ejercer el voyeurismo sin culpa. Abruma la calle con la soberbia comercial de la multi-todo. Encarcela las plazas y los árboles para reafirmar la presencia del orden y tratar de contener el sexo a oscuras y lluvioso que intenta burlar la seguridad ciudadana.

La ruptura de la coherencia urbana, posiblemente, no sólo sea consecuencia de una demografía incontrolable, también puede ser el resultado de una lógica que recurre a los medios de comunicación para garantizar el control y la explosión de las fronteras. La metrópoli vacía es la expropiación del espacio humano por una arquitectura humillante preocupada -solamente- de sus testimonios icónicos: "la forma es el símbolo que comunica". La ciudad disfrazada de edificios inteligentes, condominios asfixiantes, supermercados interminables, avenidas mercantilizadas, suspende la noción de espacio público y ofrece a cambio el mall, como una forma de olvidar que "allá afuera" las calles nos recuerdan que pisamos un cementerio. No es necesaria la furia porque: "digas la palabra que digas, agradeces el deterioro " (Paul Celan).

Así, la subjetividad que la comunicación publicitaria modela y ofrece como sobrevivencia de la mercancía termina transformando el deseo en angustia, porque la posesión no es encuentro, sino intercambio indiferente, goce desechable, palabra sin contexto que pone en crisis la representación cuando es obligada a dejar de significar.

Los pobres, al ser la resaca del progreso, sólo pueden ser visibilizados en las comunicaciones como atraso, ruina e imposibilidad modernizante. Tienen *una* opción: apolitizar su drama y convertirlo en faena consumista, aceptar la soledad de un imaginario grotesco rutinizado por la televisión.

Dicho de otra manera, las comunicaciones podrían estar redactando la biografía del destierro y colocando en los discursos de los medios una cultura que, aunque parece más diversa y heteronomizada, es descripción de paisajes simbólicos, distancia social y aceptación de que los hombres y mujeres son desiguales por opción, y en ello radica su probreza y su destino. La economía sólo puede salvar a aquellos que aceptan que toda plenitud es servidumbre.

EL SERMON DE LA BARBARIE

El panorama de las comunicaciones tiene un costado histérico: las tecnologías que amplifican coberturas, globalizan informaciones, unen "al mundo" y "lo interconectan", mitifican el acuerdo entre técnica y conocimiento. El resultado es una manera de leer y confirmar lo social que omite los trazos de una historia a conocer y presenciar en sus protagonistas. Es la técnica y no la historia la que decide el momento del corte, o sea, el momento de la "agenda pública", el instante en que el espectáculo teatraliza la libertad. El receptor, esa falsa meta democrática, por ejemplo, "lo que lee es consumido como si la lectura de clase que es la escritura del medio, no existiera".

La globalización, según parece, ha destruído las provincias ideológicas y la información ¡por fin! es un servicio, sin embargo la ideología no deja de actuar y, entristecida o no, ayuda a narrativizar la subjetividad de los globalizados ciudadanos. Si no ¿cómo explicar el modelo de la crónica roja?, la página social de los asalariados (J.M. Martínez) que es presentada, a modo de espacio y espejo total

El presente agobiado por rituales infelices, sólo puede dar cuenta de la inmediatez, la anécdota, el tráfico de imágenes sin destino, el silencio disfrazado de totalidad, formando un objeto eficaz, obvio y pálido: discursos masivos de actualidad.



de los pobres, el territorio exclusivo de su identidad y reconocimiento social.

Los pobres, al ser la resaca del progreso, sólo pueden ser visibilizados en las comunicaciones como atraso, ruina e imposibilidad modernizante y tienen una oportunidad: apolitizar su drama y convertirlo en faena consumista, aceptar la soledad de un imaginario grotesco rutinizado por la televisión.

Hablamos, entonces, de un gesto enajenante donde se ratifica un pacto y una alianza entre comunicación y capital. Para este último siempre estuvo claro que los medios iban a jugar un papel central en la masificación de la economía, pero la conquista de la propiedad no se limita a la rentabilidad, se extiende hacia las lenguas de lo cotidiano donde los medios de comunicación colocan rutinas del ser, morales del trabajo, diversiones atrofiadas y la convicción de que la libertad y el desarrollo son posibles en el crepúsculo de la técnica. Así, las tecnologías comunicacionales en su misión de trivializar cualquier malestar con el presente, vuelven la información una falacia expresiva (Hal Foster), un formato digitalizado donde la realidad cabe cuando es autorizada.

Es el atardecer del narrador, ya que la comunicación puede recurrir a la memoria informática para mostrar lo actual. La crisis de la subjetividad golpea en las comunicaciones al actor que se hacía la pregunta sobre el presente (W. Thayer). Los formatos comunicacionales, las redes, la sobredeterminación tecnológica de las comunicaciones favorecen un rapto y la desventura de un sujeto abandonado en los precipicios de la indolencia. Es una época satisfecha con la miseria del hombre.

La alianza, entonces, se reproduce en el corazón edípico de la gente como si fuera una fortaleza de lo individual, la utopía de lo privado, donde cualquier relación con el mundo se efectúa desde el consumo. En el fondo es un ritual sistemático de presiones salariales, rejas educacionales, liquidaciones sexuales, etc. que amparadas por el intercambio económico maquillan la historia para mostrar a la barbarie embellecida.

El narrador, a nuestro juicio, representaba una instancia teórico-política desde donde la modernidad se criticaba a sí misma. No era una voz unívoca, más bien, representaba las dudas, los desconciertos, los mesianismos, las resistencias, etc. contra el desvarío, la autoridad o el pánico de las instituciones y las prepotencias sociales. Instalaba un sentido que transversalmente unía las potencias de todos aquellos que se oponían al enmudecimiento del mundo.

El narrador era una figura clave en las comunicaciones, pues colectivizaba la experiencia y era fubón y gendarme del proyecto capitalista. En las neurosis que tensan la actualidad del neoliberalismo, por el contrario, nos encontramos con un discurso que financia la modernidad tecnológica como la matemática del espíritu y desprecia la modernidad libertaria (Immanuel Wallerstein) por su inútil esfuerzo de reparar la incompletud de lo humano. La catástrofe jamás pudo ser vencida por la justicia -indica el realismo tecnocrático-.

Lo estratégico de esta situación en las comunicaciones es que la tecnología enmascarada de diversidad ha suprimido al narrador y ha convertido el relato en un signo y donde hay signos no hay hombres...

Quizá por esto, el espectáculo sea la manera fundante que tienen las sociedades domesticadas por el sentido común del capital, de fabricar espacios para la subjetividad, espacios carentes de densidad psíquica, porque lo que interesa no es la liberación sino su fotografía, no es la verdad sino el hierro de la ciencia, no es la comunicación sino la máscara del mensaje.

En estos términos es posible, que la desesperada sentencia de Guy Debord, en La Sociedad del Espectáculo, sea algo más que un onomástico de época, al decir: "en un mundo invertido, lo verdadero, sólo es un momento de lo falso ".

NOTAS:

1 Las referencias fueron tomadas de dos cuentos de Borges que aparecen en el Libro de Arena: El Congreso (pp. 22-45) y Utopía de un hombre que está cansado (pp. 81-89). En este último relato se dice: " En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y lo local. Del pasado nos quedan algunos nombres que el lenguaje tiende a ignorar ".

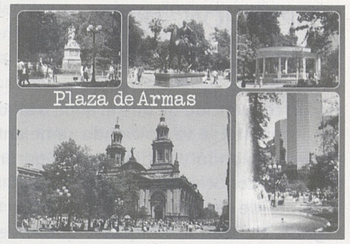
2 Paul Celan: Cambio de Aliento. Confines, abril 1995. Pp. 55-64.

3 Las dimensiones del capitalismo ya no se conforman con tener el control global de los sistemas productivos, un aspecto esencial en la conquista es la superación del concepto de valor (economía clásica) por una categoría más extensa que incluya los procesos de decisión y sus significados masivos.

4 Martín Jesús Barbero: Procesos de Comunicación y Matrices Culturales. Gustavo Gili. 1987.

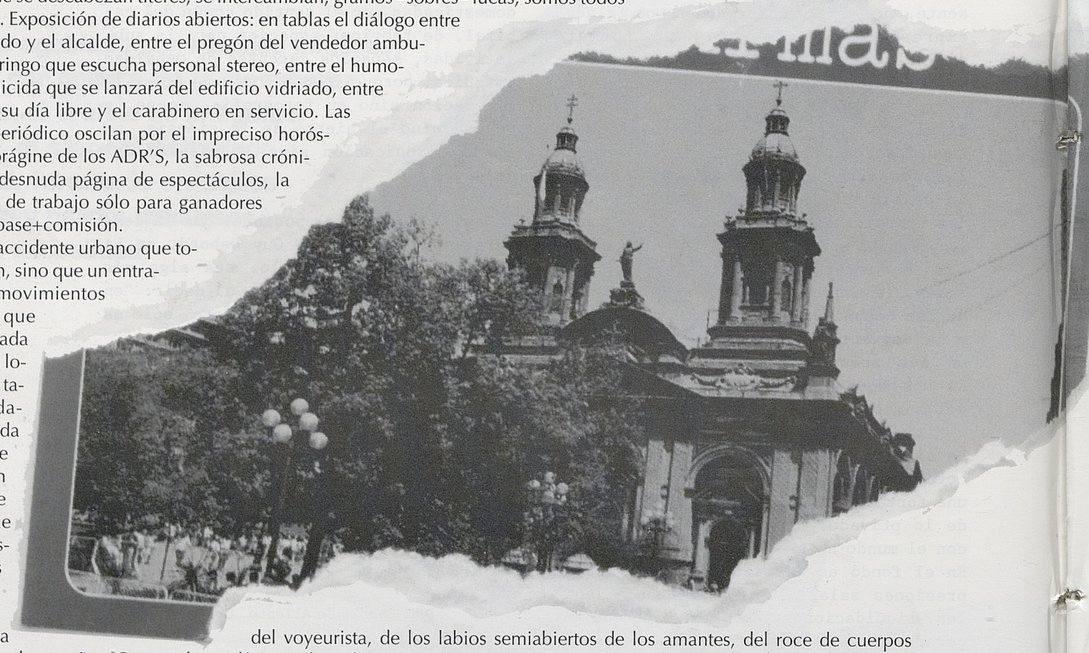
5 Guy Debord: La Sociedad del Espectáculo. Editorial La Marca. Buenos Aires. 1995.

EL LUGAR COMUN DE LA PLAZA DE ARMAS



TABLERO DE DAMAS
ANDREA JEFTANOVIC

Punto equidistante, eje geográfico, fuerza centrífuga que expandes tantas vidas en tu superficie latente de 100 x 100. Tus aristas enmarcan apacibles tardes dominicales, concentraciones políticas, conflictos pasionales, desoladas existencias. Paisaje de oasis que irrumpe entre las estructuras de hormigón, descuadra las operaciones bursátiles, es paseo obligado de los asaltantes. Diagonales caminatas, coordenadas que sostienen relaciones prohibidas, ángulo recto de tantos encuentros. Segmentos de identidades a 18 UF el metro cuadrado se dilatan en tu legendaria subsistencia. Sobre tu faz cruzan zapatos anónimos, presurosos tacos de aguja, acompasadas suelas de caballeros, pies asomándose por agujeros de pobreza, curiosos bototos extranjeros. No cobras por hora como la mujer de la esquina, como el motel que mira hacia a ti, como el ejecutivo que cierra un negocio. Trapecio que no enjuicias pintas, creencias u oficios. El guitarreo evangélico no molesta a la pandilla funky que está en el otro extremo. Es mediodía, irrumpe el cañonazo del cerro, asoleadas bancas de madera. Es medianoche se descabezan títeres, se intercambian, gramos –sobres– lucas; somos todos marginales. Exposición de diarios abiertos: en tablas el diálogo entre el vagabundo y el alcalde, entre el pregón del vendedor ambulante y el gringo que escucha personal stereo, entre el humorista y el suicida que se lanzará del edificio vidriado, entre la nana en su día libre y el carabinero en servicio. Las hojas del periódico oscilan por el impreciso horóscopo, la vorágine de los ADR'S, la sabrosa crónica roja, la desnuda página de espectáculos, la falaz bolsa de trabajo sólo para ganadores de sueldo base+comisión.



No eres el accidente urbano que todos piensan, sino que un entramado de movimientos ambiguos que flotan en cada una de las lozas de este tablero de damas. En cada casilla se encierra un nudo de sentidos que quedan suspendidos entre los pliegues de la mirada del voyeurista, de los labios semiabiertos de los amantes, del roce de cuerpos entre un par de extraños. Casco urbano, líneas achuradas en un plano mapa metropolitano. Plaza de armas sin número, ahí me amas entre seis a siete pm. con tu corbata desanudada, y tu mano curiosa que recorre mi institucional traje de dos piezas. Fumemos un puchito, tomemos un helado de máquina, no se lo cuentes a nadie.

Fuerza centrípeda confluyen en tu cuadrilátero grandes, trascendentes, nacionales historias; pequeñas, insignificantes, íntimas historias. Late el ombligo de la capital tacatatá. Termina la centuria, las parejas hacen el amor en los cajeros automáticos de Compañía con Estado. Todos los días habitantes de la ciudad se reúnen sobre esta tabla rasa, cada uno es una pieza del luego, el azar corona al ganador. Esta vez las miradas se dirigen hacia el jinete de la estatua, adormecido hace cuatro siglos, será el héroe de los nuevos tiempos. Despierta de su sueño de piedra, alza su cabeza, mira hacia el horizonte, cabalga hacia donde termina el mar; mientras una gran sombra cae sobre los ciudadanos que se empinan y alzan sus manos en forma de visera para ver el océano.

LA PLAZA DE NUESTRA INSOLIDARIDAD
JOSE BENGOA

Porque, como le escribí a la Nelly, la Plaza de Armas puede ser un argumento apasionante para recrear el pasado, instalaciones de la historia simbólica del país, recuerdos nostálgicos de lo que quisimos ser, ensoñaciones acerca de la inexistente idea de un centro, o también, realidad brutal de lo que estamos construyendo. Nuestro lugar común. La interpelación de escribir dos líneas sobre la Plaza de Armas no ha sido fácil desde el invierno del norte del mundo en que me encuentro lejos de lo que antes con voz altisonante denominábamos Patria. Y se vienen a la mente contradictorias imágenes como ese día que conversaba frente a la puerta de la Vicaría con José Manuel (Parada) dos o tres días antes que lo mataran, o sacando, antes y después, de la Catedral un cuerpo, de no se quién, en un cajón, lleno de curas de blanco, y pensando que teníamos una terrible vocación de cementerios. O habiendo leído tanto acerca de la fuente de agua, la que está al medio, que tenía no sé cuantas bocas y era el orgullo de la ciudad en el siglo diecisiete supongo, según creo, comenta el Padre Olivares, impresionado que hubiese agua corriente en Santiago. Y, siguiendo con el paseo, las tantas veces que le hemos mirado las bolas al caballo de Valdivia y la vergüenza que pasamos el día de los 500 años al inaugurar las piedras más feas de nuestras canteras, y para más remate con un señor indio semituerto, que pretendía desde el otro vértice balancear las bolas exageradas del potro castellano, poder y símbolo de tantas conquistas. Por ahí podríamos haber seguido el chascarreo, con lugares comunes como una Afrodita afrancesada ubicada en un rincón o la historia más sabrosa del parlamentario, también afrancesado, radical según creo, de Petorca necesariamente, que murió de un ataque al corazón en prestigioso prostíbulo cercano a la plaza de marras y fue dejado en un banco por las doncellas para que no se dijera nada, ni la familia sufriera. En fin, podríamos haber pensado que aún la Plaza de Armas es la plaza de la ciudad más importante de chile, que es el punto cero del kilometraje como me enseñaron de niño, que allí simbólicamente reina el reino de dios y el alcalde mayor del reyno de chile (todo con minúsculas por favor) y se reparten las cartas para todo el mundo y que las calugas del pasaje matte que iba a comprar mi papá cuando viajaba a santiago, siguen siendo las más ricas y que el chez henry continua preparando los mejores pisco sours al sur del rimac y un poco más a la derecha, que don jorge, que vivía en el paseo phillips, se iba a la moneda a patita y retaba a los que hacían cola para entrar al cine a la matineé en un día de semana y les decía, el propio presidente de la república, que había que ir a trabajar, y miles de historias que se me vienen a la cabeza.

Pero nada. De todo eso no he podido hablar con alegría, sino más bien con pesadumbre recordar un día de noviembre, del noviembre recién pasado, en que iba por Calle Puente al llegar a nuestra Plaza de Armas, y que de pronto vi, a las 11 de la mañana, que unos seis u ocho muchachos me miraban con cara de extrema necesidad, y que al parecer apretaban cosa dura y rara en el bolsillo de un paletó comprado en la ropa americana usada por ahí cerca y que tuve una ligera conciencia del peligro y salí arrancando por medio de la calle hacia la Plaza de Armas y frente a la Municipalidad encontré un taxi vacío, a las 11.05 de la mañana, y me subí y miré y por primera vez tuve la sensación experimental de lo que en literatura se llaman las "clases peligrosas", que había negado y he negado, como una idea engendrada por la burguesía. Por eso días después me aproximé de nuevo, ahora con un poco más de conciencia y cuidado, en la tarde, a esa Plaza de Armas, de todos esos recuerdos y nostalgias, para querer comprobar que sigue siendo el centro de "nuestra" ciudad, de "nuestro" pueblito, de nuestra comunidad que se nos está yendo entre los dedos, y nada de eso encontré, más aún, vi temor en las caras, las carteras apretadas, la gente apurada apenas se baja el sol, saliendo a tomar las últimas micros, chiquillos que juegan a ser malos y posiblemente malos que son verdaderamente malos. Y he pensado con pesimismo que ese es un símbolo de la sociedad que estamos construyendo: la Plaza de Armas en la noche constituida en un espacio en que se reproducen las diferencias, las imágenes, los avisos, las propagandas que para uno son realmente oportunidades y para otros son frustraciones. La Plaza de nuestra insolidaridad. El centro de la insoportable desigualdad de nuestra sociedad. Del crecimiento de las cifras y el decrecimiento de las hermandades.

Bloomington, Marzo de 1997

Postadata. La Vicaría de la Solidaridad como testimonio y símbolo de la insolidaridad permanece cerrada a clavo y machote. Solo los ratones se pasean por sus solidarios corredores. Se propuso instalar una Universidad, académica y cristiana, un centro de conversaciones. Se pensó en un Museo y no se pudo. Ahí esta.

SUSPENSION, TREGUA
HUMBERTO GIANNINI

Soy un convencido de que el alma o algo de nosotros, con el conocimiento se va volviendo semejante a lo que conoce. "Se va volviendo", lo digo así, en gerundio, para enfatizar el tipo de conocimiento al que quisiera apuntar: a un conocimiento de experiencia, ligado a una frecuentación, a un regreso constante, a aquello que mueve nuestro amor o nuestra preocupación. Hecha esta advertencia, la afirmación de partida deja de ser tan enigmática. Y se reencuentra, además, con una antiquísima tradición que la comparte, y que el realismo aristotélico, el tomista y, en fin, el realismo de todos los tiempos hace suya ("El alma es, en cierta medida, todas las cosas"). Si no queremos hablar como técnicos, como manipuladores de objetos; si queremos hablar desde cierta profundidad del ser que se declina, que se refleja en nosotros, es por este conocimiento por el que habría que empezar y al que habría que volver siempre. Y hoy más que nunca a fin de evitar las adulteraciones propias de la información publicitaria o meramente operativa.

Pienso que si hay un lugar adecuado para la emergencia del conocimiento, en el sentido que estamos señalando, ese lugar es justamente donde trascurre nuestro ir y venir con nuestros afanes. El de nuestra reflexión cotidiana. Es aquí donde suele ocurrir, entonces, la reflexión como la actividad espiritual, psíquica, propia del que está en lo suyo.

He mirado muchas fotos en mi vida: de monumentos, vistas de ciudades, grupos de amigos. Y jamás experimenté algo así como esta incómoda impresión de estar al revés, con los papeles cambiados. Literalmente, de cabeza frente a lo que se mira.

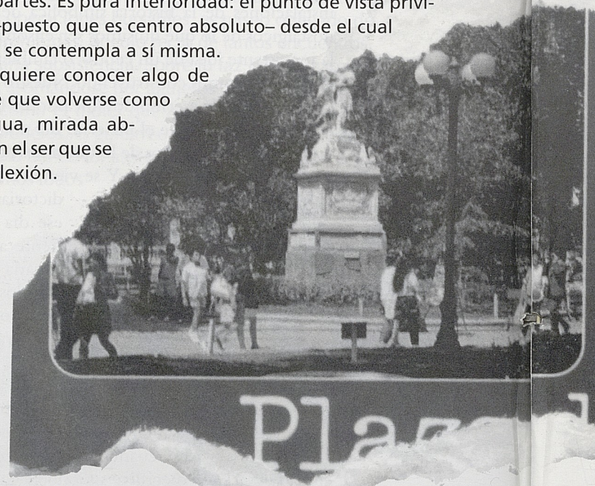
Sentí, pues, la necesidad de volver a la Plaza de Armas; de "introducirme" en ella, en lo que inmediatamente empecé a experimentar como su vida interior, como el lado oculto a la fotografía, que antes me había impresionado.

Para expresar en qué consiste esa vida, no se me ocurre otro término que el de "suspensión": amortiguamiento de los ruidos externos, eso, en primer término; pero, más profundamente, tregua de los afanes, pausa, pacificación de la mirada, que de alerta e intencional, se deja ahora envolver por el equilibrio circundante, unánime, que suspende toda perspectiva personal; todo punto de vista.

Fue entonces, aquietado por esa atmósfera de suspensión temporal, cuando creí descubrir el misterio de la imagen que no deja ver lo que justamente quiere mostrar.

La fotografía implica un "fuera", un punto de observación que violenta la intimidad de lo que se observa, o si no la violenta, la aplana. Es que la plaza no es un objeto, no es una cosa entre otras cosas. Por tanto, no tiene perspectivas, ni tiene partes. Es pura interioridad: el punto de vista privilegiado –puesto que es centro absoluto– desde el cual la ciudad se contempla a sí misma.

Y quien quiere conocer algo de ella tiene que volverse como ella: tregua, mirada absorbida en el ser que se mira. Reflexión.



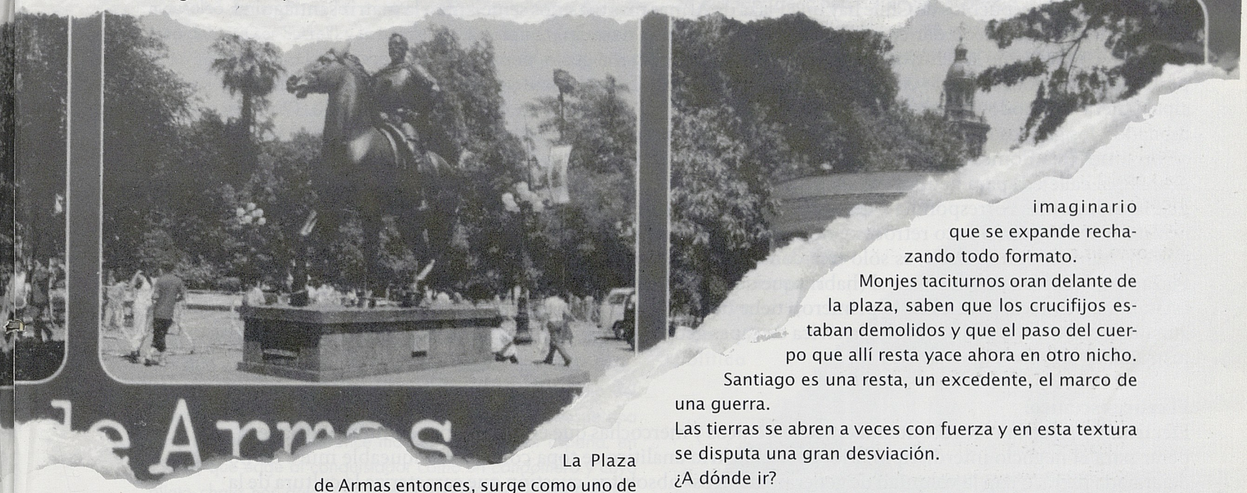
ZONA CIEGA
HUGO GINOCCHIO

Fluctuaciones del caso turista y la vida menor - con respecto al lugar las alertas contra la confusión de las especies (cuando hablamos de lugar es siempre de un lugar disciplinado) - el vasto proceso de desocupación oculto entre la proximidad de las cosas - la postal funciona a la altura de visión de un adulto medio como tramado de texto imagen que replica sobre el espacio para perfeccionar su modelo - uno compra la memoria de una visita ideal - el paquete ofrece la opción de identidades alternativas - ante la pérdida de autenticidad en la modernidad el turismo alimenta el deseo de su recuperación mediante términos sin sentido de pérdida (el sitio histórico / el lugar verdadera / los actos reales) - cada artefacto reubicado dentro de ese campo visual sanitizado (vistas dentro del marco) es un marcador que juega un rol narrativo preciso en este espacio público así re encarnado - el ojo deriva de marcador en marcador (medios para construir y sostener mitos nacionales) - la plaza deviene paisaje ideológicamente codificado según la función conmemorativa de estas demarcaciones - esta promesa sensorial afecta irreversiblemente la percepción del objeto en sí - en tanto marcador inscribe un mito nacional en terreno material se transforma en vista - las vistas re marcadas - sin esto la plaza sería no trazable - en este espacio organizado para la mirada turista las cosas se leen como signos de ellas mismas - idealizadas y por tanto frustradas - en esta formulación de deseo de autenticidad de exhibición de identidad la decepción juega un rol estructurante - esta muestra de experiencia (auténtica) reconfigura el espacio en tanto pieza irreductible de evidencia portátil de las cosas vistas (de que se ha visto las vistas) - esta estrategia de reconfiguración para la mirada turista transforma lo múltiple en atracción homogénea según un mecanismo de control de campo para ocultar lo indescifrable bajo una zona ciega[1]- en acuerdo tácito con esta asignación de valores el turista somete a este control óptico el ojo crédulo - en búsqueda de evidencias de sentido - armado de una cámara re presenta las vistas oficiales. (1) En esa zona ciega otra desaparición posible (el escenario delante nuestro está lleno de cantidades desconocidas) - la cartografía activa del devenir mundo de la pantera rosa (según gd & fg en el anti edipo) que pinta el mundo de acuerdo a su propio color (o el de cualquiera) - un argumento para esta forma de desaparición debe pensarse a través de una crítica de la interioridad- de sujeto - del objeto - de los restos de materialidad y de intratabilidad de lo específico que conectan los sitios de maneras no predecibles.

SARCASMO Y RENCOR
EUGENIA BRITO

Su arquitectura quiso ser resistente, para evitar los contactos periféricos con la poblada. Ni los indios, ni los pobres, ni los mestizos de rasgos híbridos, ningún atavío que delatara la mezcla que por oscura y múltiple avasallara la representación de la escena que se grabó como un ensayo de la visualidad de los nuevos poderes. Por eso, al lado de la Plaza de Armas, estaba la Catedral: los incivilizados debían acceder a la palabra de Dios.

Fue ése el espíritu que animó a la cultura española y a la legalidad del proyecto dominador. La cultura letrada de los Nuevos Reinos surge al amparo del espíritu imperialista y expansivo del catolicismo y bajo una propuesta militar, en la que el dogma encuentra su cuerpo en el guerrero español.



La Plaza de Armas entonces, surge como uno de los módulos más importantes para regularizar Santiago, y de este modo hacer de la ciudad un centro de dominación con todo lo que ello implica: el control, la vigilancia de los cuerpos, la domesticación de la mirada hacia un centro único y ferozmente determinante del nuevo Proyecto: la letra con sangre entra. Por eso la cercanía de la Casa de Gobierno a la Catedral y a la Cárcel; la fuente al lado de la horca. El paseo público era un paseo dirigido: el placer de ordenar tenía una advertencia clara y centralizada; manténgase en el interior, peregrino o viajero de la nueva ciudad, cuidado con ignorar nuestra milimetrada y reguiada ciudadanía.

La Plaza de Armas era el escenario de los castigos, claro que eso no aparece en la postal de ahora.

Porque Santiago difuminado y precario ha extendido sus centros, el ojo que bastardo rindió pleitesía a su colonización se acalló, casi dejó de ver.

Permaneció oculto, irradiado, casi convertido en larva, imbunchizado, retrógrado, final.

Después de tantas catequesis, penas en lengua extraña, que largo sueño.

Hasta volar moribundos por los desvíos.

Por los canales, se desplazaron a los cerros, al río. Buscaron disimuladamente otros poblados.

La plaza quedó sola. Perdió su significación de calco eurocentrista, de monumento legislativo, de decoración a un urbanismo naciente.

Hoy es una cita que se esconde y por ello el Metro se dispara bajo la Plaza, atravesándola entera, buscando por fin que esta figura se retoque con el extraño erotismo de los nuevos tiempos.

Donde su fundador queda dominándola entera, en la misma invariable figura que rige esta alucinación.

Que ahora se traduce a múltiples lenguas, en letra vaga y general.

Santiago ya no está donde está, no se encuentra más que en los libros de historia y antropología, fruto de estudio exótico de los sociólogos y los antropólogos.

Adónde está la ciudad, se preguntan sus habitantes.

La ciudad se ha escondido, pues rechazando todo dominio, busca las claves de un imaginario que se expande rechazando todo formato.

Monjes taciturnos oran delante de la plaza, saben que los crucifijos estaban demolidos y que el paso del cuerpo que allí resta yace ahora en otro nicho.

Santiago es una resta, un excedente, el marco de una guerra.

Las tierras se abren a veces con fuerza y en esta textura se disputa una gran desviación.

¿A dónde ir?

Al río, al cerro, surge la invariable respuesta. Cualquiera periferia que despliegue este mapa a una nueva tierra.

Que no queden sitios eriazos, ninguna memoria que rapada haga emerger los hiatos de la historia. Y así los edificios amenazan instalarse sobre esa promesa de lugar, cariátides indomesticadas que no pertenecen a parte alguna.

Quieren implantar un dominio trasnacional: la gran drogada.

Pero recesivo como es la droga, su esfuminada retorna en un síntoma que les alucina el viaje: bastarda y sola yace la plaza que hoy cae olvidada y por azar en Santiago, como un lugar retórico más bajo el cual sigue la circulación su ruta andina, ya socavada por nuevos edificios que la recorren, la miden, la cercan con una invariable mezcla de sarcasmo y rencor.

EL ESTADO MUNICIPALIZADO O ENTRE EL CIUDADANO Y EL VECINO

MARCELO MELLADO

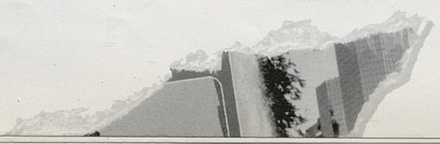


El odio de la patria cívica:
La tarjeta postal es un género parasitario de la fotografía, cuyo rasgo diferencial es funcionar como souvenir, algo así como una huella kitsch de la memoria, pudiendo incluso tomar la variante anecdótico epistolar. Ahora, cuando la tarjeta postal soporta a La Plaza de Armas de Santiago, me encuentro de frente con un accidente del que no quiero ser testigo. Algo que podría provenir de la proxémica del acoso, preámbulo de todas las fobias, irrumpiendo en la agonía de mi civismo.
Hablo de civismo en términos muy ásperos, y me atengo a un dato elemental de memoria provinciana: en todas las ciudades y pueblos de Chile hay una Plaza de Armas más o menos semejante a la matriz santiaguina. Como provinciano puedo dar cuenta, más que el capitalino, de su marca cívica.
Y debo reconocer que la rehúyo, que le hago el quite, que no me gusta, pero que está ahí, como la agonía pertinaz de lo público. Siento como si el espacio municipal o, simplemente, el concepto actual de lo municipal fuera un modo de privatización de lo público, y la Plaza sería un claro ejemplo de ello. Que los jubilados, los gay, los rateros, los predicadores y los pintores callejeros (estos últimos más recientes) ingresaron a un área domesticada de lo público, y han sido considerados dentro de las políticas de control municipal callejero para neutralizar su efecto marginal.
La Plaza de Armas correspondía a un concepto urbanístico que determinaba un tipo de relaciones cívicas hoy inexistentes o en franco retroceso; no es que sienta nostalgia de una autenticidad popular posible que por ahí hubiera deambulado, es sólo una constatación. Su presencia, en el actual diseño municipal de la Plaza, antes un bien público-estatal (habría que darle una vuelta más a las distancias entre lo municipal y lo estatal, y la primacía política de lo primero), tiene un sentido museístico, como de museo antropológico al aire libre, o al menos una arqueología cívica de capas geopolíticas muy bien delimitadas por el corte administrativo.

El cruce escénico:
Efectivamente, en la Plaza acontecen cruces escénicos y mercochas que el voyeurismo cultural podría recuperar para el negocio interdisciplinario, pero el delirio analítico se topa con el infranqueable muro de no dejar nada fuera, o con la voluntad de generar «dentros» absolutos, cuestión que caracteriza la cultura de la transición. Frente a eso se impone la lata-fobia en que algunos hemos decidido invernar. Sólo sería posible reconocer, a nivel de crónica periodística, los últimos vestigios, degradados, por supuesto, de lo popular-festivo-carnavalesco, como contraparte del amaestramiento y control dirigido de la circulación ciudadana general.

En los hechos:
Insisto. Por lo general evito cruzarla, evito esa seudosimetría entre la estatua ecuestre de Pedro de Valdivia y el monumento a Los Pueblos Indígenas, refrendada/circundada por el ayuntamiento legitimador, La Catedral acogedora y el odeón republicano, triada clave del ordenamiento urbano, aunque habría que dar cuenta, eso sí, de que en el nuevo ordenamiento político el vecino reemplazó al ciudadano.

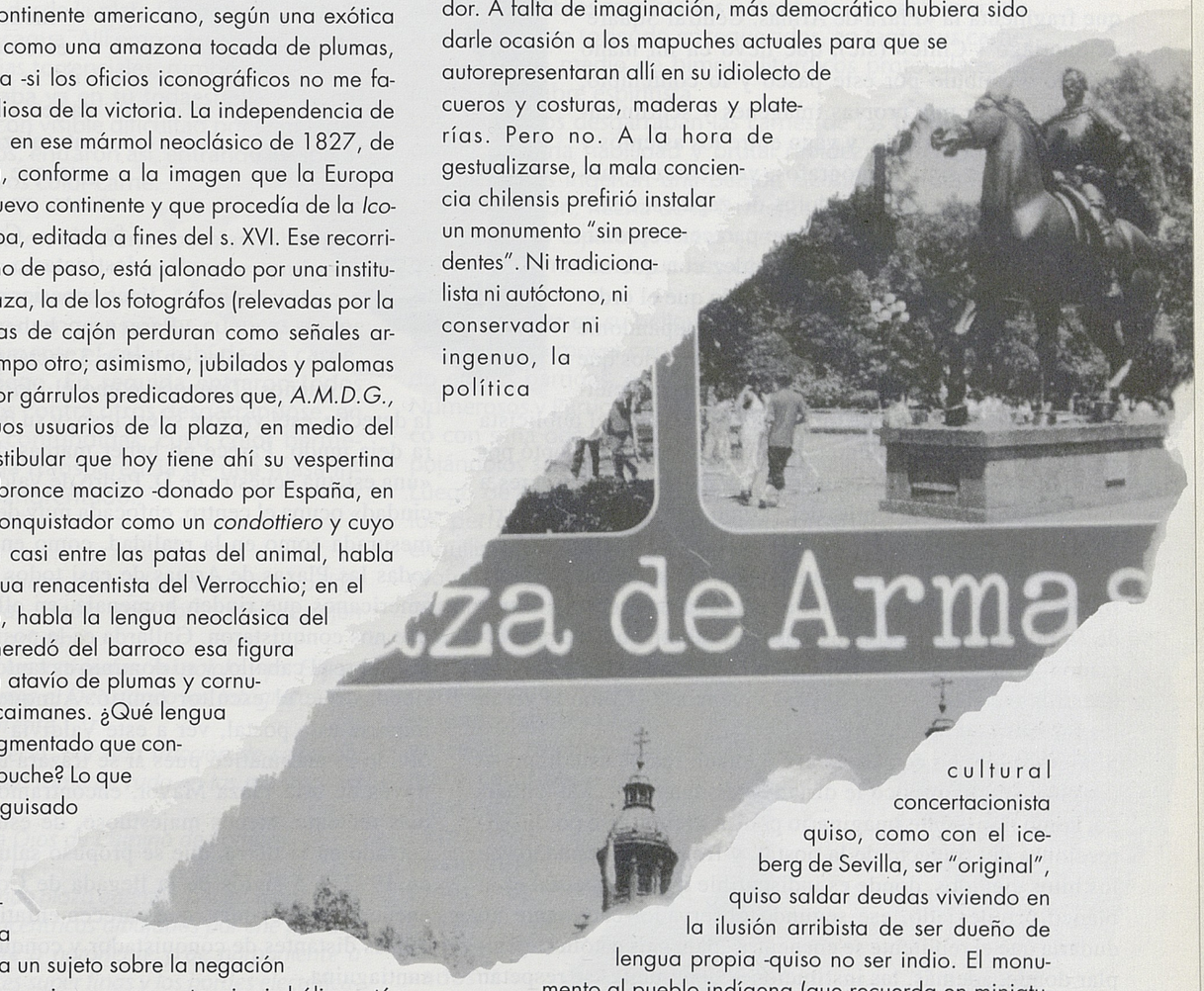
Cómo no hablar:
Me gustaría no referirme a La Plaza de Armas, no hablar de ella, para evitar que pose como objeto de valor analítico, o por lo menos no llenarla de sentidos, la prefiero vacía. Ojalá se inundara de múltiples sentidos y perderme cada uno de sus caudales. No quisiera asistir a las descalabradas rías de las ordenanzas municipales en el que caben todas las ofertas. En los nuevos marcos de administración política lo privado invade o promiscua lo público, y en el proyecto de facistización del país, entendiendo por tal el proceso chauvinista de exaltación desarrollista que pretende monumentalizar o museificar lo urbano como emblema del control ciudadano, la Plaza de Armas no es otra cosa, para mí y tal vez para ti, que un recuerdo postal de la república cívica.



DE LA LENGUA DE LOS MONUMENTOS

CARLOS PEREZ V.

En una de las esquinas de la plaza, en diagonal a la estatua ecuestre de Valdivia -en sus antípodas-, se alza un peñasco blancuzco y fragmentado, en el cual, suspendido, se recorta la talla de un pedazo de rostro que se supone araucano, pero que más bien reproduce indisimulable el estereotipo de un indio norteamericano -léase: gran jefe de western yanqui. Es el monumento al pueblo indígena que, en 1992, celebrando los quinientos años del Descubrimiento, el primer gobierno de la Concertación inauguró en medio del clamor organizado de quienes no se reconocieron para nada en esa "talla" ridícula, en ese mojón bizarro. Promediando esa diagonal que va del conquistador al indio, en medio de la plaza, una estatua de mausoleo recuerda en las incripciones de su plinto a Bolívar (¿no debiera ser Sucre?) y la batalla de Ayacucho, y representa en su cúspide al continente americano, según una exótica imagen: alegorizada como una amazona tocada de plumas, América es bendecida -si los oficios iconográficos no me fallan- por una *niké*, o diosa de la victoria. La independencia de América se simboliza en ese mármol neoclásico de 1827, de fabricación genovesa, conforme a la imagen que la Europa barroca hiciera del nuevo continente y que procedía de la *Iconología* de Cesare Ripa, editada a fines del s. XVI. Ese recorrido diagonal, sea dicho de paso, está jalonado por una institución peculiar de la plaza, la de los fotográfos (relevadas por la Polaroid, las máquinas de cajón perduran como señales arqueológicas de un tiempo otro; asimismo, jubilados y palomas han sido sustituidos por gárrulos predicadores que, *A.M.D.G.*, son los más conspicuos usuarios de la plaza, en medio del indiscreto tráfico prostibular que hoy tiene ahí su vespertina casa de cita). En el bronce macizo -donado por España, en 1963-, que erige al conquistador como un *condottiero* y cuyo plinto chato nos deja casi entre las patas del animal, habla enfáticamente la lengua renacentista del Verrocchio; en el mármol de Ayacucho, habla la lengua neoclásica del s.XVIII europeo que heredó del barroco esa figura de América-mujer con atavío de plumas y cornucopia, sostenida por caimanes. ¿Qué lengua habla en el túmulo fragmentado que conmemora al pueblo mapuche? Lo que hace obtuso ese desaguisado de piedra es su falta de lengua. ¿Cómo emplazar, en qué lengua -cómo traer a la plaza y conmemorar- a un sujeto sobre la negación del cual se erige la plaza misma, cuya sustancia simbólica está hecha de lengua europea? A excepción de la flora, que desmiente la condición de "Plaza de Armas" (lugar espacioso de desfile militar, de mercados y de fiestas), y de la fauna que la transita, plenariamente ignorante (como debe ser) de los lenguajes que la mediatizan y emplazan, la matriz que diseña las esculturas de la plaza y los edificios de su perímetro, quiosco de música incluido, conforman una enciclopedia bastarda y pobre de lengua europea: un menú de balaustros, columnas, pilastras, frontispicios, al que se suma la lengua moderna de espejos del edificio que rompe barbáricamente la escala del entorno tradicional y en el que queda atrapada, convertida en simulacro, la Iglesia Catedral, híbrido de barroco y neoclásico. (Frente a ésta, espeluznante, una oscura escultura de bronce, de depravada artesanía, convierte al cardenal Caro en un esperpento de pesadilla.) Bastaría leer la especularización del templo en la superficie brillante (a lo Mies Van der Rohe) del edificio para saber que la moral católica es parte del festín escatológico de una modernización sin tradición moderna. El monumento del indio es coetáneo de ese edificio: mal que bien, su palmario idiotismo deja leer algo, algo que él no sabe: hace presente lo insimbolizable, lo que resiste a toda simbolización. A falta de imaginación, se podría haber pensado en el traslado de la escultura de Nicanor Plaza que, a fines del siglo pasado, imaginó un Caupolicán que emulaba el David barroco de Bernini (así como Virginio Arias imaginó al "roto chileno" como un apolíneo David miguelangelesco). Eso al menos habría solidarizado con la retórica del pesado monumento de Valdivia: el imaginario occidental que nos emplaza quedaba señalado así en la pendencia ilustre -en esta esquina David, el indio valiente; en esta otra, Goliat conquistador. A falta de imaginación, más democrático hubiera sido darle ocasión a los mapuches actuales para que se autorepresentaran allí en su idiolecto de cueros y costuras, maderas y platerías. Pero no. A la hora de gestualizarse, la mala conciencia chilensis prefirió instalar un monumento "sin precedentes". Ni tradicionalista ni autóctono, ni conservador ni ingenuo, la política cultural concertacionista quiso, como con el iceberg de Sevilla, ser "original", quiso saldar deudas viviendo en la ilusión arribista de ser dueño de lengua propia -quiso no ser indio. El monumento al pueblo indígena (que recuerda en miniatura, ridículamente, la talla gigantesca en el monte Rushmore de los padres de EE.UU.) queda como un tumor inarticulado, el cúmulo de un silencio, de un olvido, el signo inadvertido de un exterior inexistente, el gesto de una vergüenza. En su fealdad, en su cojera, en su balbuceo, bien podemos reconocer un síntoma: la impropiedad de nuestra Plaza de Armas, la impropiedad que nos emplaza.



FRAGMENTOS DE UN PASEO
SOLEDAD BIANCHI



ChP. Santiago. «Plaza de Armas chilena bajo las telas». El artista neoyorquino Cristo vio cumplido un antiguo sueño cuando terminó de envolver con una luminosa tela plateada la histórica Plaza de Armas, ubicada en el corazón de Santiago de Chile... Sobrevuelo este paquete ni tan majestuoso ni tan monumental ni con protuberancias tan llamativas; ni el *Reichstag*, ni el *Pont Neuf*, ni la *Valley Curtain* del Cañón del Colorado. Común a tantas ciudades americanas, ahí, en la mitad de la capital, la Plaza de Armas: regular, moderada, así-así, a la medida de la mediana medida chilensis. Mis ojos recorren, mi mirada fantasea, yo fantaseo mientras, sobre mi desordenado escritorio , busco esta tarjeta... oculta bajo un pañuelo.

Otro día, caminan por la Plaza mis pasos. Yo recorro y miro, mis ojos miran y recorren esta postal que fragmenta la «Plaza de Armas. Central Square of Santiago - Chile» (sic), que llevo en mi mano cuando deambulo por este paseo y lo contemplo, además, desde mis propias imágenes y sentimientos. Yo recorro mirando, y vago entre los asientos y las palomas, o sigo a fotógrafos, vendedores, cantantes, predicadores, lustradores de zapatos, señoras que dan de comer a gatos que parecen reproducirse en el mismo lugar por la rapidez con que aumentan, y voy siguiendo otro recorrido que el ordenado por caminos ya trazados. Camino, topándome con paseantes, sin nombres, menos apresurados que en un día de semana; multitud y anonimato, de cierto modo presentes en esta tarjeta anodina donde el publicista no quiso captar movimientos, susurros, sorpresas, y optó por fragmentar, enmarcar y conservar las partes más similares a otras localidades -de Chile, del extranjero-, las obras más rígidas y estáticas de la Plaza de Armas. ¿Qué huellas, qué cicatrices, qué marcas, qué sonidos y voces hay en estas fijas y fijadas estatuas y edificaciones de este céntrico espacio, «cuna de Chile»? ¿Qué aportamos nosotros -santiaguinos, provincianos- cuando la vemos? ¿Cómo la desuniformizamos con nuestros recuerdos, con nuestras vivencias? ¿Cómo la verán los turistas que la visitan?

Si alguien que no conociera esta ciudad, recibe este impreso tan poco singular, poco le dirían estas imágenes. Sin embargo, como transeúnte imaginario podría aventurarse por las direcciones del trayecto de la postal, y frente a los tamaños de los hitos elegidos, donde es indiscutible que la Catedral es el blanco privilegiado, ese segundo observador-caminante no dudaría que el remitente se encuentra en un país católico ejemplar donde, además, las instituciones dominantes se respetan entre sí (¿será azar que «orgullosa flamee nuestra bandera» en una de las torres -¿o en las dos?- de esta iglesia principal, o habrá sido larga la espera del fotógrafo para encontrarla embanderada?). Si el espectador es curioso, se percatará que ese edificio cuya fachada absorbe y proyecta en su superficie de espejos, repite, reflejada, una parte de la Catedral. Como queriendo decir que frente a esta construcción de fines del siglo XVIII, Santiago se erige en su modernidad y no le teme al progreso, al cambio de aspecto, a la mezcla de épocas: por esto, tal vez, el privilegio de la verticalidad -en la tarjeta- que la acerca a una naturaleza domesticada en el agua que se eleva mecánicamente, en una de sus «bellas fuentes». Casi es seguro que el destinatario «leería» al final la línea superior del cuidado collage.

Parece no haber marcas preferenciales en estos 3 rectángulos exactos y pequeños. Tampoco como el «kiosco de música», de la derecha, está vacío y silencioso, y su desabrida arquitectura deja mudo. Parece no haber marcas de preferencia, pero «una estatua ecuestre de D. Pedro de Valdivia, fundador de la ciudad» ocupa el centro, enfocada muy de cerca, casi tan desmesurada como en la realidad, como en la realidad de casi todas las Plazas de Armas de casi todos los países hispanoamericanos que rinden homenaje, en ellas, a los españoles que nos conquistaron. Gallarda es la posición del conquistador sobre el caballo, y su dominio es tanto que no necesita las riendas que el escultor omitió. Aunque no sé cuándo fue impresa esta postal, ver a este Valdivia y acordarse de otro olvido es automático pues si se trazara una línea diagonal a través de esta Plaza Mayor, encontramos otro monumento, más reciente, menos majestuoso, de estética dudosa, como clavado en la tierra, que se propuso saludar a los mapuches en 1992, a 5 siglos de la llegada de Colón, a 500 años de encuentros y lejanías, que parecen enfatizarse por las ubicaciones distantes de conquistador y conquistado en esta plaza santiaguina.

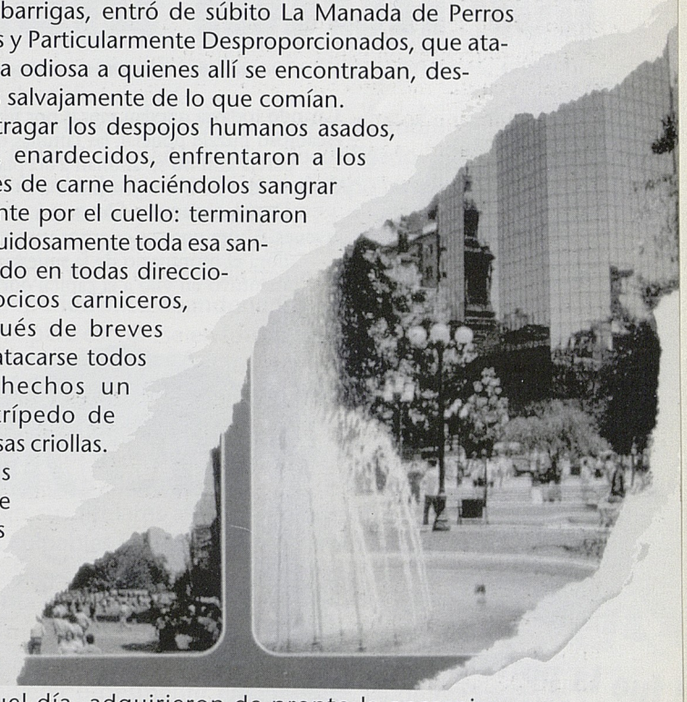
«La Plaza de Armas es un pintoresco lugar», dice la tarjeta, pero salvo el título en inglés, todo lo vivo, animado, curioso o atrayente que pueda tener es lo que se calló, lo que aquí no aparece, su colorido, lo que yo puedo mirar no en estas poses rígidas sino en los múltiples tráficos que por la Plaza de Armas circulan y transitan.

TIMES SQUARE
EUGENIO DITTBORN

En el territorio de lo que sería, al final de la historia, La Plaza de Armas, hubo, hace 1000 milenios, una parrilla simbólica metálica. Un esquema. Su aspecto era el de un gran catre oxidado, frío, maloliente y lúgubre que, cómo una mesa común, apoyaba sus cuatro patas en el suelo de aquel lugar.
Hombres-Pigmeos-Fornidos (H.P.F.) habían tendido en la parrilla a unas figuras que habían llegado allí maniatadas y sangrantes.
Instaladas en filas paralelas, eran rociadas con fuego líquido robado de una gruta con emanaciones solares, situada al Sur del Cine Oriente.
Las figuras tendidas sobre la parrilla vomitaban el fuego lanzado sobre ellas y gemían como pájaros caídos entumidos. Esos gemidos, puro humo y vapor de H_2O, se transformaban en sollozos al sentir en carne propia, esas figuras tendidas, el efecto purificador de un fuego infernal.
Asábanse sus cuerpos buscando un destino mudo, alguna fatalidad cinematográfica: Víctor Mature, engrasado a la luz de una antorcha.
Y desgarraban los cocineros con garfios y ganchos la carne semicocida de las víctimas y probándola, brindaban con una bebida alucinógena de gran viscosidad que esos hombres traían en balsas de cuero desde la plata Longotoma hasta la desembocadura de Aconcagua. Allí emprendían una larga y fatigosa carrera bajo lluvias torrenciales, rumbo al sur.
Cuando el banquete estaba ya en su todaestrella y los comensales deambulaban con visible dificultad por la pesadez latiguda de sus estómagos, entraron así, entrando inesperadamente, cientos de perros color carne.
¿De dónde venían?
Con odio virulento atacaron a quienes comían y bebían, despojándolos vertiginosamente de esa carne semigelatinosa que engullían atragantándose. Atacaron luego a los cocineros haciéndolos sangrar por las cuencas de los ojos y, lamiendo ruidosamente el color rubí de esa carne, ladraron sin paz ni sosiego. En seguida entraron todos los perros en guerra unos contra otros desgarrándose, en un arrebato, las carnes confundidas, cuyo color bermellón adquirió de súbito la transparencia de una masa incandescente de oro ensangrentado.

A esa misma hora en un banco de la plaza estaba mi polola conmigo. Eran las 21 horas. Había unos fotógrafos de cajón tratando de adherirnos la gelatina.
Estábamos frente a frente: los fotógrafos, mi polola y yo. Ella ya había comenzado a ponerme el Dé cuando los fotógrafos dispararon, hiriéndola en la frente.
Ella gimió. Sangrante, pareció, por una fracción de segundo, una virgen de campo con un ramo de ruda en las manos y un intenso olor a alelí.
Intentó ponerse de pie con Ojos de Camino de Sombra.
Dijo, perdida: ¿dónde está El?
Y hartísima gente iba pasando plaza adentro, por las diagonales coloniales y los círculos concéntricos dibujados por ene pisadas cenicientas. De surponiente a nororiente y de norponiente a suroriente: por las bisectrices super finas y los bordes electrificados de la plaza, muchedumbres multitudinarias anónimas en busca de un líder con quien identificarse, una figura férrea, un verdadero gavilán de bronce a 2.500 mt sobre el desierto de Arizona, o bien hombres con poleras impresas: Colorado Wisconsin University Amarillo University of Trémulo.
Hombre en medio del smog, en medio del barro, del follaje, los frutos azulinos o los pájaros silvestres, mientras mi polola hacía el ensayo de ponerse el Zú.
Cuando vimos la foto, aparecía ella de pie herida en la frente por una especie de rayo de luz fluorescente como el rayo que Jesucristo le había enviado a Santa Rita en medio de sus oraciones para excitarla con un personal stereo en los labios secos.
Mi polola tenía en las manos un ramo de ruda. Estaba lívida. No había tensión alguna en su rostro, ni señales de sufrimiento, ni marcas de desgarro. Sólo la apacible tersura de sus mejillas, palidez de los labios, los ojos para siempre entregados al lecho de un río polvoriento.

Hace 1.000.000 de años, en lo que se conoce hoy como la Plaza de Armas, hubo un monumental marco cuadrilátero de goma negra cubierta por resortes de acero, a la manera en que un bastidor de palo es cubierto por una reja de alambre dando lugar a un harnero.
Sobre ese magno artefacto, en verdad una parrilla de 2.000 m^2, cientos de hombres con los ojos vacíos habían tendido a docenas de hombres pálidos y mudos, amarrándolos de pies y manos con cables de plomo recubiertos de cinta adhesiva, para luego sazonarlos con cangrejos crudos recién machacados y pimienta verde.
Acto seguido, hacían fuego con leños secos que traían de enormes extensiones de bosques húmedos ubicados en los alrededores de lo que se conoce hoy como el Pantano Lunar de Tobalaba esq. Simón Bolívar.
Aquellos hombres maniatados y atontados por el humo azulino, sollozaban tosiendo enceguecidos, en tanto sus carnes se asaban en medio de himnos litúrgicos protocolares de fuerte raigambre espiritista.
Los victimarios desgarraban las carnes de los hombres a la parrilla con fría habilidad y brutal rapidez, al tiempo que engulléndolas ingerían una bebida alcohólica gruesa y de alta graduación, hecha de la fermentación de los frutos del tuno, verdes y espinosos frutos que se encontraban en abundancia en el matorral que hoy conocemos como Mall Plaza Vespucio.
El banquete ya en su bellopunto y cuando los participantes empezaban a mover con dificultad el monto de carne alojado en sus barrigas, entró de súbito La Manada de Perros Numerosos y Particularmente Desproporcionados, que atacó con saña odiosa a quienes allí se encontraban, despojándolos salvajamente de lo que comían.
Luego de tragar los despojos humanos asados, los perros, enardecidos, enfrentaron a los engullidores de carne haciéndolos sangrar profusamente por el cuello: terminaron por lamer ruidosamente toda esa sangre, ladrando en todas direcciones, los hocicos carniceros, para después de breves segundos atacarse todos entre sí, hechos un nudo centrípedo de tripas y grasas criollas.
Expuestos finalmente todos esos restos diseminados a los dulces rayos del sol aquel día, adquirieron de pronto la encarnizada e inquietante rojez del rojo del technicolor: ese es el rojo del humor vítreo del ojo a 1.000.000 de grados de temperatura.



LOS "VIOLADORES DE MAIPU"
y el tráfico de los códigos

NELLY RICHARD

Las crónicas policiales permiten descifrar motivos pesadillescos de temores ocultos, las huellas mórbidas de sangre e impureza que sirven para dramatizar la rutina del cotidiano con la excitación de lo raro y de lo siniestro.
La metáfora transgresiva que practican los infractores de la ley condensa –en la primera plana de la noticia– virulentos ataques de disconformidad, heridas síquicas, represiones y censuras sexuales, sordas beligerancias y crudas ansiedades, transfiguraciones sadomasoquistas de culpabilidades difusas, vagancias perversas fuera de las reglas de la moral pública, alegorías malsanas de tejidos sociales en brusca descomposición.


Desviados por naturaleza

por Verónica Foxley y María Olivia Browne

Cuando todavía quedan piezas por ubicar en el escabroso puzzle policial, las familias de la tern pareja aún no se animan a aceptar la verd Alicia, madre de tres hijos, junto a su convivien David, violaron y filmaron a una decena jóvenes. Ahora que sus cuerpos yacen bajo tier aflora el prontuario de la siniestra pareja q mantuvo en vilo a la capital durante mes

David Joel Calixto Núñez

l fue la pornografía

esta capturar a Juan Carlos Fermín Zúñiga

"El periodismo es la prehistoria de la antropología urbana. Sustituto funcional del chisme de la aldea, el diario es el operador de esas formas secundarias de socialidad que suceden por simultaneidad de convicciones".
Isaac Joseph - "El transeunte y el espacio urbano".

El acontecimiento noticioso comentado por la prensa nacional en Agosto de 1995 bajo el titular "Los Violadores de Maipú" pertenece a la estructura del suceso, "al desecho inorganizado de la noticia informe" (1): a la masa informativa que estalla, periodísticamente, en los rebordes no clasificados de la actualidad nacional, ahí donde se mezcla –en un desorden de rangos y jerarquías profusamente excitado por la curiosidad popular– lo habitual y lo excepcional, lo banal y lo fuera de serie, lo anónimo y lo espectacular, lo insólito y lo monstruoso. La estructura de prensa del "suceso" documenta lo que acontece en márgenes de trivial protagonismo, haciendo que lo insignificante de todos los días se vuelva de repente significativo porque así lo decide la fórmula periodística que le da forma de noticia –de relato del día– a un inusual recorte del cotidiano. La crónica diaria de los microacontecimientos llamados "sucesos" junta el excedente inclasificable de noticias secundarias que se escapan del dominio periodístico basado en saberes de relevancia pública (economía, política, sociedad, etc.) y acumula, en las franjas más residuales de las pautas de la actualidad, el detalle singular de algo imprevisible que desajusta la regla de generalidad de la teoría social y del análisis político con esa contingencia lateral y desviada de lo infinitamente menor.

A través de las ranuras inoficiales del suceso y de la crónica, se filtran cada día, bastardamente, los contenidos más deformes de la vida nacional: incidentes y accidentes que interpretan azares o destinos, fatalidades o meras casualidades, cruzando el despropósito de una suma errática de catástrofes naturales y desgracias humanas, de percances callejeros, de infortunios sentimentales y violencias homicidas. La ocurrencia, caprichosa o tremenda, de lo diverso que relatan los sucesos tiene por efecto desconcertar la regularidad planificada de la existencia social, puntuando su linealidad ordinaria de emociones y sensaciones que revientan la trama de la monotonía con las vibraciones intensivas de algo por fin sorprendente, extraordinario.

En el caso de las crónicas policiales, su escandalosa marginalidad al libreto oficial de las conductas publicitadas como modelos ciudadanos da vuelta el registro estelar de la notoriedad pública y hace tropezar la fama con asaltantes, traficantes y violadores. El reviente patológico o sociológico de la delictualidad y criminalidad sensacionalizadas por la prensa condensa muchas formas de negación y fractura del pacto social en las que sueñan vagamente las subjetividades monocordes. Obligadas por la fuerza domesticadora de la razón práctica a seguir la recta de obediencia de la normalidad cotidiana, sin atreverse a precisar los contornos de rebeldías exageradamente personales ni a liberar los tonos más belicosos de su múltiple queja contra las máquinas disciplinantes del orden, estas subjetividades han debido generalmente renunciar a sus más turbias sinuosidades. Sólo les queda, entonces, compensar sus frustraciones con la metáfora desplazada de lo anormal y de lo transgresivo que practican los infractores de la ley. Trasladada por el acontecimiento a la primera plana de la noticia, esa metáfora entrelaza motivos de sordas beligerancia, desenfrenados apetitos y crudas ansiedades, pulsiones de catástrofe, heridas síquicas, virulentos ataques de disconformidad, transfiguraciones sadomasoquistas de culpabilidades difusas, desbordes libidinales que violan el secreto –nunca tan bien guardado– de las represiones y censuras sexuales, alegorías malsanas de tejidos sociales en brusca descomposición.

Las crónicas policiales permiten descifrar los signos pesadillescos de temores ocultos, las huellas mórbidas de sangre e impureza que sirven para dramatizar la rutina del cotidiano quebrándola con la excitación de lo raro y de lo siniestro que vuelven paroxísticos hasta los bordes más tranquilos de la vida de familia. Pero, en una crónica policial, convergen el trabajo periodístico de darle forma a la información mediante probados recursos técnicos de presentación de los hechos y el trabajo inconsciente del fantasma colectivo que pone en ación la narrativa delictual. Revisar el montaje de la noticia que estructura el relato y la simbólica social de su horizonte de recepción, nos ayuda a leer lo colectivo en su intersección diaria –fabricada e híbrida, articulada y difusa, gramaticalizada y revuelta– de sujeciones normativas y roturas del orden, de lugares comunes y disparatadas entrelíneas que conjugan sus vagancias perversas fuera de toda moral pública.

Las conjuraciones del silencio

La primera mención al caso de los "Violadores de Maipú" que se publicó en los diarios (1/8/95) rompe la regla de coincidencia periodística entre actualidad y noticia, al seleccionar como novedad el dato retrospectivo de un suceso ya transcurrido: "el primer caso se registró aproximadamente el 31 de Diciembre pasado y han continuado aproximadamente de a dos por mes" (3/8 -C). Ese dato sólo cobra vida periodística al ser levantada "la reserva" de Investigaciones que mantenía el caso en silencio desde la notificación policial del primer delito. Sólo a partir de "la décima víctima", enunciación y suceso comparten en la prensa una misma cronología documentada. La arbitrariedad comunicativa de un comienzo fabricado que el reportaje disfraza de natural como si la noticia fuera desde el principio contemporánea del suceso que relata, extiende –por asociación– nuestra desconfianza hacia el resto de la actualidad: ¿ qué otros materiales informativos siguen bajo retención noticiosa y cuántos resortes periodísticos de montaje de la actualidad se ponen diariamente al servicio de las conveniencias oficiales de un silencio obligado ?
Después de ese comienzo invisiblemente fabricado a partir de una demora que altera la contemporaneidad del suceso, la cobertura periodística de la noticia actualiza su relato (se pone al día) mediante un seguimiento noticioso del caso de los "Violadores de Maipú" cuyo ritmo multiplica la información para recuperar el tiempo perdido del silencio anterior y borrar su censura. El suspenso narrativo que anima esta secuencia posterior deriva de los sucesivos avatares de la caza policial enfrentada a múltiples pistas y despistes, sin que coincidan nunca entre sí lo acontecido y lo noticiable debido al permanente descalce entre conjeturas y pruebas, entre hipótesis y verificaciones.
El retardo enunciativo del primer artículo sobre los "Violadores de Maipú" acusaba el silencio obligado de una noticia que sólo pudo darse a conocer en tiempo pasado: "El caso se mantuvo hasta hoy en reserva" (1/8 -U.N). Después de un breve lapso –una semana– en que la noticia calza con la actualidad mediante el día a día de un seguimiento noticioso, la crónica periodística abandona los tiempos del pasado y del presente para escribirse en futuro, relatando que los encargados de la investigación están convencidos de que "la pareja de sicópatas paralizará por algún tiempo su accionar" (12/8, C). Ese futuro performativo anticipa y justifica el nuevo silenciamiento de la noticia que vuelve efectivamente a desaparecer de los diarios por más de dos meses, hasta que reaparecen sus titulares afirmando, primero, que se identificaron los culpables (5/10) y luego desmintiendo tal afirmación (7/10). Sigue una "prohibición de informar" (9/10) que sólo se levanta cuando la policía descubre a la pareja de violadores ya muerta de una muerte rodeada de desinformación, gracias a la cual ya no habrá verdad testimonial susceptible de intervenir o desmentir el libreto oficial de ese múltiple y traficado silencio.

Destiempos, silencios e inhabilidades acusan las fallas policiales hasta el espectacular remate de un final abruptamente deceptivo, que deja sumergidos el cómo y el porqué de la historia en "las sombras del misterio".
El "absoluto descaro" de los violadores que burlaron durante

En una crónica policial, convergen el trabajo periodístico de darle forma a la información y el trabajo inconsciente del fantasma colectivo que pone en acción la narrativa delictual. Revisar el montaje de la noticia que estructura el relato y la simbólica social de su horizonte de recepción, nos ayuda a leer lo colectivo en su articulación diaria –fabricada e híbrida, articulada y difusa– de sujeciones normativas y roturas del orden.

varias semanas las fuerzas policiales ("30 hombres y numerosos vehículos, efectivos de Fuerzas Especiales, radio patrullas y equipos motorizados" (5/8 -C) gracias a su "astucia, inteligencia y profesionalismo en el delito" (27/8 -E) terminó ganando la última batalla entre suceso (los hechos) y noticia (su relato). La muerte de los violadores cuyos cuerpos fueron descubiertos antes de que la policía hubiera logrado identificar sus nombres puso de manifiesto el demasiado tarde de una póstuma evidencia corporal que sólo deja en claro que la última per/versión de los violadores consistió en privar de versión a la historia testimonial del delito.

Las innumerables vueltas y rodeos de pistas cruzadas por múltiples simulaciones y falsificaciones a lo largo de toda la historia del suceso y la consiguiente inestabilización de su régimen de veracidad y credibilidad de los hechos, demandaban la resolución compensatoria de un final unívoco que le pusiera definitivo término a la peligrosa indeterminación del sentido. Sólo un desenlace seguro era capaz de reestablecer el consenso de lectura que se hacía necesario para despejar el efecto de constantes inseguridades. Ese papel normalizador, de reordenamiento narrativo, es habitualmente desempeñado por la policía que, al descubrir el misterio, restituye la lógica de las relaciones causales que enlazan los fines con sus orígenes y motivaciones: "el policía, emanación de toda la sociedad entera, bajo su forma burocrática, se convierte entonces en la figura moderna del antiguo descifrador de enigmas (Edipo), que hace cesar el terrible por qué de las cosas" (2).

El imprevisible final de la doble muerte de los "Violadores de Maipú" dejó abierta la brecha de lo inexplicable, manteniendo vivo el suspenso de un "por qué" cuya respuesta no alcanzó a ser deletreada a tiempo. Al llevar su secreto a la tumba, los delincuentes frustraron, con ese último silencio, dos expectativas: la de las víctimas de la agresión sexual que querían que sus victimarios "pagaran en vida" (Oct. 95- R.C) y la de los agentes de la Ley que no les pudo arrebatar la verdad explicatoria de los hechos para concluir, con una prueba en vivo (obtenida de viva voz) el curso de una noticia llena de pistas fugitivas, demasiado rebelde a su captura tanto policial como narrativa. Al quitarse la vida, al retirar de escena el cuerpo presente de una identidad que hubiera debido asistir al pronunciamiento de su condena para que la sanción cobrase pleno rigor, la pareja de violadores burló una última vez la justicia dejando a la sociedad hablando sola, moralizando sola.

Estremecerse de horror

Antes de verse trastornada por la noticia, la comuna de Maipú vivía la rutinaria tranquilidad de un barrio que se distingue apenas por sus dos monumentos nacionales: el Templo Votivo, el Outlet Mall, objetos de una peregrinación dominical que se consume devotamente a través del doble rito familiar de rezar y comprar. El hecho de que "Maipú se ha caracterizado siempre por su carácter moral y religioso" (23/8 - S) arma el fondo de virtud sobre el cual se recorta el caso de perversión sexual, haciendo contrastar aún más turbadoramente su extrañeza.

La territorialización del delito en los límites de la comuna de Maipú produjo dos efectos: por una parte, delimitó la figura del miedo asignándole una geografía conocida que permitiera vigilar su extensión y, por otra parte, hiperbolizó la sensación del terror dentro del perímetro señalizado por la noticia como marcación delictual. En todo caso, la reiteración del nombre del lugar (Maipú) en la información de la noticia puso en escena la creación de un fantasma urbano, de una construcción imaginaria que proyecta en zonas de la ciudad imágenes y símbolos inconscientes que se funden oscuramente con las prácticas cotidianas del espacio social. El diario ir y venir de los habitantes de la comuna se vio alterado por la amenaza latente de una presencia indescubierta, multiplicada por la fuerza anónima del rumor que diseminó el pánico sexual del rapto y de la violación en las intersecciones más neutras del recorrido habitual. Ese pánico cundió hasta rasgar toda seguridad de lugares y personas, infiltrando la sospecha por debajo de la confiable tranquilidad de las apariencias: "De día, el ajetreo de peatones y vehículos hace lucir a las calles de Maipú con una normalidad cotidiana exenta –aparentemente– de todo riesgo" (Agosto 95 -R. E). La insidiosa contraseña de ese "aparentemente" que desvía el sentido de lo familiar hacia un preocupante subtexto de recelos y aprensiones, fisuró la apacible superficie de las cosas metiendo el peligro de lo extraño en el corazón mismo de lo familiar.

Los testimonios de las víctimas raptadas describen el escenario de la violación hablando de "domicilios desconocidos", de "casas abandonadas" a las que son llevadas con los ojos vendados y donde sus raptores "desnudan a las jóvenes y las mantienen acostadas en una cama amarradas de una pierna durante los tres días" para someterlas "a toda clase de perversiones sexuales" (27/10 - E). La visión de estos lugares aislados y casas solitarias en cuyos interiores las víctimas son retenidas prisioneras para satisfacer los caprichos de sus secuestradores recuerdan la escenografía del "castillo" de las novelas de Sade: un lugar finito, substraído y clausurado, que inventa sus propias reglas secretas en los márgenes territoriales de la socialidad y de la moralidad ordinarias. Pero el sueño aristocrático del "castillo" de Sade ha tomado aquí la forma de una "casa de tejas verdes en donde las víctimas señalaron que se escuchaba el ladrido de un perro y el canto de un gallo" (5/10 -C). La casa DFL 2 ubica así el horror en un paisaje familiar para que el lector del diario popular reconozca su propio entorno de todos los días y tiemble aún más al pensar en la insospechada delgadez del hilo que separa lo anodino de lo tremendo. Al dibujar un fondo de habitualidad, las "tejas verdes, dos perros y un gallo" son la prosaica condición del escalofrío que recorre el lector dividido entre lo monstruoso y lo insignificantemente normal. Ya víctima de una angustia intermitente, ese lector deviene inseguro del límite que antes relegaba el horror en zonas declaradamente siniestras. No se repondrá facilmente del efecto disruptivo que produce saber que lo horrible puede ser la cara simplemente reversible de lo diurnamente familiar,

● **BÚSQUEDA** La Policía de Investigaciones tras la pista de los delincuentes



RETRATOS *Desde ayer la pareja de sicópatas de Maipú tienen nuevos rostros, producto del trabajo por afinar los detalles*

Seis rostros para el miedo



...icópatas en Maipú!

...s son llevadas en un ...on la vista cubierta hasta ... donde son drogadas y ... Al parecer, también las ...otografían

...ner busca ...lados a dos ...les que ope- ...ente en la Maipú -un mujer- rea- ...al menos ...violaciones ...e mantuvo ...reserva. La ...sidió darlo a ...fructificar las

...MERAS de- ...la materia ...hace varios ...las se repite ...ón. ...las afecta- ...des fluctúan

Investigaciones.

Una vez en el interior de los vehículos, los sicópatas cubren los rostros de sus víctimas con capuchones o tapan sus ojos con cintas adhesivas. Así evitan que las muchachas puedan identificarlos o ver el lugar a donde las conducen.

Las afectadas son llevadas a casas abandonadas donde las obligan a ingerir barbitúricos hasta hacerlas perder la conciencia.

ESTOS MOMENTOS son aprovechados por el hombre para violarlas o someterlas a una serie de abusos sexuales, mientras la mujer asume

ENIGMA *El 24 de mayo pasado, a las 23 horas, ocurrió en esta zona de avenida Las Torres uno de los primeros raptos. La pareja de sicópatas bordea los 30 años y apenas sobrepasan el metro sesenta de estatura.*

sin que ninguna señal descifrable anticipe la súbita anormalidad de ese reverso traicionero.

La cita pornográfica

También la descripción del ritual de las escenas de violencia sexual (el mismo dispositivo de rapto y violación cuyos episodios formales se reproducen idénticamente en todos los casos) recuerdan a las ceremonias de Sade. Estamos frente a la monótona repetición de un mismo guión rigurosamente circunstanciado. Las reglas de acción son fijas y desarrollan su relación de figuras y posturas en base a una escena minuciosamente calculada como si, paradójicamente, la imaginación sexual de los violadores requiriera de la fijeza, sujeción y contención de un reglamentado protocolo para gozar mejor de sus des/bordes transgresivos. La regularidad del patrón que rige la escena de violencia sexual ordena incluso los rebuscados pormenores de una diminuta fantasía que reedita su obsesivo motivo en cada uno de los casos: "La mujer... les manifiesta una inusual repugnancia por el hecho de usar las uñas largas y luego se las corta violentamente, y las pinta" (2/10 -C). El ínfimo punto de las uñas cortadas y pintadas delata aquí la minúscula zona de fijación en la que el deseo condensa su manía y adorna su perversión, la retoca, gracias a la excentricidad de un detalle invariablemente preciso y suntuario.

Son principalmente dos las razones que le harán decir a quienes investigan el caso de los "Sicópatas de Maipú" que "sus características no son frecuentes en el quehacer policial": es una pareja la que actúa, trazando así la inusual figura de la mujer-violadora y las violaciones son filmadas para ediciones pornográficas.

La figura de la mujer-violadora transgrede, primero, el estereotipo de representación sexual que identifica lo femenino con el término inferior y sometido del código de la dominación masculina. Si la aberración social de la figura de la mujer-violadora fue el entrelineas más condenatorio de la noticia, es principalmente porque violenta la convención ideológico-cultural de la femineidad ligada a la idealización de la mujer como madre. La violentación de roles y categorías que produce esa figura de la mujer-violadora quedó inconscientemente subrayada por el modo en que la noticia sobre los "Violadores de Maipú" rodeó verbalmente el paradigma de la transgresión ("la mujerzuela lesbiana") de un contexto de referencias cuya semanticidad difusa recreaba el entorno moral a partir del cual sancionar la falta sugiriendo tácitamente, en su proximidad valóricamente agredida, una asociación natural entre "mujer" y "madre". Desde el comienzo (la mujer-violadora engaña a sus víctimas diciendo "ser matrona en busca de la dirección de una mujer a punto de dar a luz") hasta el final (su delito será investigado por la "Comisaría Asuntos de la Familia"), el inconsciente de la noticia teje una sutil filigrana de vinculaciones latentes entre "ser mujer" y el rol de "madre" cuyo fondo moralizador hace resaltar con más nitidez el significado cualitativo de la transgresión sexual.

El relato periodístico del suceso divide y reparte el signo "mujer" en una triple configuración de roles: la mujer violada (la víctima), la mujer violadora (la victimaria) y la mujer policía ("las mujeres detectives de la Brigada de Menores"), haciendo que la sustancia de identidad de esta categoría de género pierda homogeneidad y se difracte en imágenes no sintetizables de comportamiento femenino que muestran las contradicciones de roles simbólicos frente al contrato social entre una figura subordinada (la víctima), una figura desviante (la transgresora sexual) y una figura normativizadora (la ejecutante de la Ley) que se disputan antagonísticamente la misma secuencia de relato.

Al descubrirse que los secuestros y violaciones realizados por la pareja están ligados al negocio de la pornografía, se agrava aún más la falta moral y sexual cometida por la mujer contra su definición de género que traiciona esa convención al complicitarse con la ofensa masculina a la regla del pudor y de las buenas costumbres.

La descripción retrospectiva de las escenas de violación que hicieron las afectadas recoge el dato técnico de la "puesta en escena" que rige toda filmación pornográfica. Todas ellas hablan del cálculo escenográfico de una dis-posición de los cuerpos preparados según pautas de conducción visual: "el violador le daba indicaciones con las manos a un tercero para que realizara una toma determinada" (11/10 -R. E). La mención a una "toma determinada" alude a la fragmentación y recorte del "punto de vista" pornográfico que delimita primeros planos anatómicos, cortando el mostrar de la totalidad argumental del narrar. La constante referencia, en las escenas descritas por las víctimas, a un dispositivo de capturación visual de la imagen ("las afectadas sienten el ruido de las máquinas fotográficas y una filmadora", 2/10 -U.N) hace juego con la presuposición voyeurista del código pornográfico. Un código que busca satisfacer icónicamente el deseo de ver que condensa la expectativa de múltiples ojos en el trayecto grabado que va del cuerpo exhibido a la cámara que lo filma, formando una cadena de visualidad que infringe la censura del cuerpo secreto y multiplica, sintagmáticamente, las fuentes de excitabilidad óptica en torno al develamiento de lo censurado.

(En el relato de las violaciones de Maipú publicadas en la prensa, esa hiperexcitabilidad visual que trabaja el circuito pornográfico está acusada –y realzada– por negación: las víctimas tienen la vista vendada con una cinta que tapa sus ojos durante los tres días del secuestro. No ven a quienes las filman ni ven como son filmadas; no participan del diagrama óptico de la escena grabada. Sólo pudieron mirar a sus violadores cuando éstos ya no podían devolverles la mirada: "las diez jóvenes ultrajadas, debieron acudir a los funerales de sus victimarios, para reconocerlos dentro de los ataúdes. Como ese trámite no fue suficiente, tuvieron que ir a la morgue y enfrentarse nuevamente con los cuerpos desnudos de la pareja de sicópatas" (R. C -Agosto 95). El fúnebre desenlace del caso de los violadores invierte la escena de la violación en una simétrica equivalencia de cuerpos también desnudos: son ahora los violadores los que están expuestos a la mirada de sus ex-víctimas que recorren visualmente su desarmada pasividad cobrando así parte de su venganza.)

En una parte del testimonio de las victimas de las violaciones, se desliza la clave que señala la ambiguedad de un rol dualizado por la cámara entre la condición de víctima de una historia real y la condición de actriz que trabaja en una filmación: "me insistían en que debía aparecer feliz y me obligaban a decir palabras en ese sentido" (2/10 -U.N). Si, "al concretarse lo sexual, se les exige (a las víctimas) que denoten agrado, felicidad plena " (3/10 -C), es porque la simulación del placer es una de las principales convenciones del género pornográfico basada en la ilusión de "una permanente y entusiasta disponibilidad sexual de la mujer, lo que gratifica altamente la fantasía masculina" (3). Pero aquí la convención retórica del placer femenino durante el acto sexual que complace el ojo masculino del espectáculo pornográfico, se cruza con la filmación documental de un forcejeo corporal que le habla a la perversión sadomasoquista el lenguaje de la violencia realmente acontecida. La cámara cita a la realidad e incluye esa cita verídica como adicional fuente de placer para que la mirada goce reconstitutivamente de una simulación obligada.

En el curso de la investigación, la policía descubrió que el objetivo de las violaciones era la comercialización del material filmado en el circuito de las ediciones porno de Europa donde se vende a precio-dólar cualquier material "fuerte y real" (21/10 -U.N): "el realismo de las escenas, al parecer, eleva la cotización de estas filmaciones en un mercado donde la desviación sexual es el criterio que rige el gusto del consumidor" (R. E -Agosto 95). En este caso, el rebuscamiento perverso del consumidor europeo complacerá su gusto no sólo en el exotismo de los cuerpos de las mujeres violadas que fueron en su mayoría "morenas .. y del tipo latino" (Octubre 95-R. C) sino, también, en el suplemento de realismo que proviene del Tercer Mundo capaz de abastecer la fantasía violatoria de un "show .. en vivo" (20/10 -C) con cuerpos y violencia reales. La materia documental de la violación practicada en vivo es el contenido naturalista que el espectáculo de la filmación porno luego teatraliza como forma (como pose de exportación) para el consumo visual del espectador europeo. Dicho espectador se distrae de la vertiginosa proliferación de simulacros hiperrealistas que lo rodean con el referente literal de una cruda violación, pero lo hace sin renunciar del todo a la excitación del doblaje.

Las víctimas chilenas fueron así traspasadas por una triple red de explotación (sexual, económica, internacional) que actuó una política de los cuerpos –de su fuerza de trabajo, de sus deseos y placeres– mediante expertos cálculos de representación. Junto con erotizar la jerarquía masculina de la dirección de cámara puesta al servicio del tráfico Norte-Sur, la filmación porno de los "Violadores de Maipú" consiguió aumentar el goce sexual con la plusvalía semiótica de un hábil retoque de frontera entre delito y performance. El primario actuar de los "desviados por naturaleza" (R. C) develó finalmente los complejos artificios de producción envueltos en un tráfico de códigos que la noticia se esforzó en descifrar, sin dar nunca con la clave de tantas retorsiones de género.

Ya víctima de una angustia intermitente, el lector deviene inseguro del límite que antes relegaba el horror en zonas declaradamente siniestras. No se repondrá fácilmente del efecto disruptivo que produce saber que lo horrible puede ser la cara simplemente reversible de lo diurnamente familiar.



● **RECURSO** Juez se basa en el artículo 25 de la ley 16.643

"Sicópatas de Maipú": prohibición de informar

Medida afecta a todos los medios de comunicación

Xavier Armendáriz Salamero, juez interino, y Aída Urriola Molina, secretaria titular del Décimo Quinto Juzgado del Crimen de Santiago, prohibieron informar sobre el llamado caso de los "Sicópatas de Maipú".

LA NOTA EXPRESA lo siguiente: "En causa rol N.o 105.038-A seguida por los delitos que se ha decretado, en conformidad con el artículo 25 de la Ley 16.643, prohibición de divulgar por todo medio de difusión cualquier información concerniente a los hechos investigados en el presente proceso y que en la prensa se han denominado como caso de los sicópatas de Maipú o de los violadores sexuales de Maipú, una profusa divulgación de informaciones relativas a los hechos investigados, llegando incluso a exhibirse medios de prueba, lugares de comisión, testimonios de ofendidas e incluso declaraciones de presuntos implicados, todo ello antes de que los antecedentes respectivos sean puestos en conocimiento del juez de la causa

Notas:
1: Roland Barthes, "La estructura del suceso" en Ensayos Críticos (Barcelona, Seix Barral, 1967), p. 225.
2: op. cit. p. 229.
3: Roman Gubern, La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas (Barcelona, Akal, 1987), p.10

Las iniciales que designan las fuentes de información consultadas para este texto, entre Agosto y Octubre de 1995, corresponden a los siguientes diarios y revistas: C (Diario la Cuarta), U.N (Diario Las Ultimas Noticias), S (Diario La Segunda) , E (Diario La Epoca), R. E (Revista Ercilla), R. C (Revista Caras).

LENGUA Y BARRIO :

LA JERGA COMO POLITICA DE LA DISIDENCIA

Diamela Eltit

La novela "El Río" de Gómez Morel (1963) pervive como uno de los escasos intentos de textualización de las zonas prófugas de la cultura chilena. El río Mapocho, antiguo refugio de niños delincuentes, que divide la ciudad de Santiago en norte y sur jerarquizándola, es el escenario central de un texto hecho de retazos de escrituras, de raptos de imágenes, de morales desconstruidas y vueltas a organizar, que permanece como una sucesión de saberes en donde cuerpo y sentido se estrechan para construir, desde las zonas sociales tradicionalmente desechadas, una invertida y apasionada épica cultural.

La novela "El Río" de Alfredo Gómez Morel, impresa en los talleres de Arancibia Hermanos y publicada en Santiago en 1963, ocupa un lugar desafiante y corrosivo en el interior de la narrativa chilena. La novela cuenta con múltiples ediciones en Chile y Argentina y, en los años inmediatos a su publicación, fue traducida al francés. No obstante su repercusión social, este libro ha sido olvidado a lo largo de algunos tramos, recuperado en otros.

Esta oscilación recurrente alude a la manera en que lo social oculta y devela, lee y deja de leer sus zonas oscuras, confusas y miméticas.

Novela excluida del canon literario, habita, junto a otras producciones similares, un lugar minoritario, paralelo a la oficialidad literaria, un espacio en cierto modo mítico y romantizado, en donde se refugia la escritura proveniente ya no del sujeto letrado, ni siquiera del sujeto tradicional subalterno, sino el sitio particular donde confluyen los signos tajantes y morales del sujeto del hampa, del personaje que deja impresa, desde la materialidad del delito mismo, los esplendores y la desdicha que porta la epopeya delictual

La novela cuenta con una carta-prólogo de Alfredo Gómez Morel a Loreley Friedman, Directora del Instituto de Investigaciones Criminológicas de la Universidad de Chile, fechada en marzo de 1962, carta que evoca el empeño de los primeros cronistas, enfrentados ante los nuevas geografías, por dar realce y dotar de contenidos a su empresa escritural. En su carta-prólogo, el autor Gómez Morel, en tono confesional y filosófico, oscila entre asumirse como un escritor en busca de fama y riqueza o mantenerse como el provocativo delincuente que se niega a renunciar a sus pulsiones delictuales.
La carta se desea como el testimonio de una ambivalente semi rehabilitación, como un espacio "border" propicio para explicitar una ambiguedad personal cercana a la amenaza. Carta "ladina", su texto agradece a sus mentores, sus instalados mecenas, en suma, a aquellos sujetos letrados que han sido cautivados por su radical otredad hecha escritura.

Pero la carta va testificando, de manera indirecta, cómo el acto de escritura literaria puede ligar socialmente al delincuente con el siquiatra experimental y a la alta burguesía, un conjunto de figuras sociales asimétricas que se congregan para financiar la edición del libro, de un texto que, precisamente, en el interior de su tejido simbólico, pone en jaque la primacía de los valores y hábitos que conforman el mundo burgués. El siquiatra, según la carta, es el encargado de dar coherencia al libro, su lector, rector y corrector. El mismo siquiatra es el que lo "lanza" a esa fama escritural y lo hace partícipe de un otro escenario público que lo lleva hasta los medios de comunicación, donde el escritor-delincuente siente el impulso de robarle las lapiceras a quienes lo entrevistan. La carta que, en principio, parece destinada a saldar una deuda con sus mecenas, darles en el libro el merecido espacio que se ganaron en cuanto tutores, pareciera que lo que en rigor busca, a través del agrupamiento sucesivo de nombres y apellidos prestigiosos, es legitimar su propia producción para obtener el estatuto letrado que falta y, de esa manera, garantizar una gravitación más sólida y estable en el espacio literario nacional. Espacio letrado que en la fantasía especulativa de Gómez Morel, está ligado no sólo a la producción de materiales simbólicos sino también a la obtención de fama y de riqueza.

La particularidad de este libro, -su impacto y su frecuente olvido- radica en que su autor -Alfredo Gómez Morel- es en la realidad un sujeto delictual, un sujeto que proviene del reformatorio y de la cárcel que elabora narrativamente, a su vez, un modelo social completo, plagado de claves en torno a cómo se conforma el sujeto de la delincuencia, sus zonas de prestigio y la mala lectura de códigos en los que se puede establecer su naufragio. La novela pone en



marcha sus técnicas y artificios para organizar y visibilizar las energías sociales que pertenecen a lo más fragmentario, diluido, prófugo e inasible del espectro cultural como es la forma lumpen. Un lumpen que se desea participante de un estatuto jerárquico y se presenta como susceptible de establecer su propia escala de codificación. Esta rigurosa forma invertida de codificar emerge en el texto, duplicando las normativas de los modelos dominantes.

Denuncia social y goce rebelde

"El Río" se acoge a diversos modos y modelos narrativos que van desde los tejidos cultos hasta los subgéneros populares para conformar un texto híbrido, cuyo resultado parece no exento de parodia. Por él transita el radioteatro, el folletín, la novela social, la lírica, formas que se amparan, a su vez, en ciertos saberes sicológicos y en razones sociológicas.

La metáfora que recorre el libro la otorga el río (Mapocho). "Nuestras vidas son los ríos que va a dar a la mar que es el morir", parece ser la inadvertida cita oblicua culta que se desliza a contrapelo para ser subvertida. O, en una relación más frontal, más sentimental, se encuentra la cita de la conocida canción popular: "Río, río, devolvedme el amor mío". El río se convierte en alegoría de la vida en la novela, en la épica del sujeto lumpen, su infancia, su escuela, su gloria o su ruina. El río Mapocho, antiguo refugio de niños delincuentes, espacio citadino que divide la ciudad de Santiago en norte y sur y la territorializa socialmente, jerarquizándola, es el escenario central de la novela, en donde el protagonista va a inscribir su aguda gesta lumpen, cruzada por una profusión verbal cargada de pormenorizados códigos de honor y de incontables sentidos morales.

La novela, ávidamente sobrenarrada, va dando cuenta de las causas de la llegada del protagonista al río. Una urdiembre de corte naturalista y determinista marca su emergencia, una urdiembre en donde la construcción del origen habla de la acendrada bastardía social latina, repitiendo así la monótona escena asímetrica del encuentro amoroso desafortunado entre clases sociales, cuyo producto -el hijo- se erige como el resultado y el centro de una relación filosófica y sociológica de causa-efecto que va a consolidar esta unión.

La madre, -"mamá escoba"- como la nombra el narrador, va a ser una de las figura más ásperas y zozobrantes del relato. Dotada de una sensualidad que parece extraída del cine mexicano de los años cincuenta, aparece como una vampiresa ávida, pobre y castradora de hombres que irrumpe en la vida del hijo, siempre lo suficientemente tarde, sólo para hacerlo víctima de sus excesos sádicos. Esta madre contraoficial, requiere al hijo como testigo de su insaciable sexualidad, lo necesita como objeto de su violencia y también para despertar la directa y, en parte, programática sexualidad edípica del protagonista hacia su madre. Madre devoradora, ilimitada, manipuladora, va a transformarse en la causa más reconocible de la llegada del hijo al río, llegada que no va a ser más que el viaje o la fuga desesperada hacia un mundo masculino después que se ha cumplido la renuncia a la madre y con ello, la negación de la familia como aval institucional del sujeto.

Los primeros años de la infancia del protagonista -abandonado por padre y madre- van a estar marcados por la confusión. Esta confusión se encarna en la incerteza del nombre. Cuando cambia de espacio, cambia también su nombre y en estos vaivenes queda prácticamente explícito que lo que falta, lo que inseguriza el nombrar es la ausencia del padre, del nombre de un padre que oscilante priva de un nombre seguro a su hijo. Como hijo bastardo -huacho- se hace susceptible de ser renombrado tantas veces como sea necesario. Este hecho sociocultural que podría

Violencia, sexualidad y fama son los valores que atraviesan el espacio de reclusión. Es en el espacio cerrado de la cárcel donde se verifica el mito delictual. Como centro de reunión de energías ya probadas por el castigo, éste se revierte y se recodifica a la manera de curriculum.

resultar absolutamente sicotizante, más que alienarlo en el delirio, dimensiona al protagonista, Luis - Vicente - Alfredo - Toño, en la figura del pícaro que es la antesala de la imagen del delincuente. Sobreviviendo a cada uno de los nombres, actuándolos en la particularidad de los códigos específicos de los lugares en que habita, el protagonista niño va a ir construyéndose como un experto decodificador de signos, un agudo lector de las irregularidades de los espacios privados, como el gestor de una moral alternativa, alejada de la normativa oficial del mundo burgués al que está impedido de acceder porque la ilegalidad de su origen, lo confina hacia un margen. Margen que el protagonista, más que temerle, advierte que va a dotarlo de un yo que, únicamente en la abierta y sistemática ilegalidad, va a ser susceptible de cursarse.

La violenta e intempestiva aparición de la madre para ejercer su extraviada maternidad, va a trasladar al niño del campo a la ciudad. El viaje a la capital es también el viaje al cuerpo mórbido de la madre. La iniciación sexual del hijo con la madre, a medio camino entre el sueño y la voluntad cómplice, va a ser el antecedente paródico y no exento de Kitsch (por su exhaustiva descripción que se vuelve dramáticamente sicológica, cuidadosamente teatral) que va a legitimar, posteriormente, cualquier trasgresión sexual, puesto que la ruptura del tabú incestuoso marca la escalada irregular del cuerpo, expuesto a la lógica pulsional de sus propios deseos. La teatralización histérica del cuerpo, casi excesivamente voluptuoso, de la madre, se presenta como un depósito sin asidero. Un cuerpo que no contiene al protagonista, sino al que se acopla solapado en el único lenguaje posible y arcaico como es la unión genital. Haciéndose parte del padre ausente, doblándolo y reemplazándolo en lo más íntimo del cuerpo de la madre, lo ilegítimo va a devenir en legitimación, en el argumento indiscutible de un cuerpo que sabe deseante y que, mediante el descenso furtivo al cuerpo de la madre, se deja llevar de manera abismal a la búsqueda de otros cuerpos en los que se incuban los deseos interdictos por los dictámenes oficiales. El cuerpo de la madre, así es causal de las trasgresiones del cuerpo del hijo. El incesto sella este orden inamovible, sólo que al revés de la tragedia, la madre expone y transita con jolgorio el esplendor de una sexualidad que le permite pervivir y, al revés de Edipo, este protagonista, si bien se va, abandona la escena incestuosa, emprende una huida con los ojos abiertos y escoge el ejercicio de la trasgresión permanente como futuro.

La madre lo golpea incesantemente. "Mamá escoba" lo golpea sólo por golpearlo en un disciplinamiento que parece sin objeto. Los castigos brutales se suceden y, de esa manera, junto al deseo sexual por la madre corre paralela la aversión por esa figura devoradora de hombres, castigadora y a la vez tentadora del hijo. Pero es la representación de la madre la que desencadena en el protagonista un cierto comportamento masoquista y sádico que va a ser la forma frecuente en la que se va a estructurar el personaje que migra del espacio materno, buscando un cauce, buscando el río.

A la manera de un programa social impugnatorio, cuidadosamente respetado, el protagonista -que actúa como un moderno y latino Lázaro de Tormes- va a llegar a un internado que le costea el padre débil y adinerado. A lo largo de la estancia en este internado ya se hace visible cómo el mundo masculino empieza a cerrarse sobre sus propias claves. Deseo, religión y homosexualismo confluyen en una línea que carece de límites y que se vuelve intercambiable. A medio camino entre la denuncia social y el goce que ocasiona el poder, la narración señala al protagonista como un avezado acatador de claves y códigos de sobrevivencia que lo impulsan a mantener con los religiosos, frecuentes encuentros sexuales. Nada hay en el protagonista que cuestione estos encuentros o los impugne, sencillamente sabe que es indispensable habitar su contexto para producir en su interior , su propio texto, y así obtener beneficios desde el poder que le otorgan los deseos que provoca su cuerpo sobre sus superiores. Sus superiores disputan entre ellos su compañía y, en esta guerra, lo van colmando de privilegios. Se agudiza así la estructura que recorre a la novela y que radica en cómo revertir las jerarquías, en cómo hacerse singular en un universo atentatorio al yo, en el cual el yo puede ser confinado al aterrador lugar del anonimato, un anonimato inconfortable por carente, cercado por la mediocridad de una pausada y obligatoria sobrevivencia.

El protagonista busca ser, existir en ese espacio y esa posibilidad descansa en la libido trasgredida que los religiosos ejercen en los momentos en que cesan los protocolos diurnos, en aquellas horas en los que la educación y los ejercicios espirituales se permutan en ejercitación sexual. El personaje no evade ni siquiera cuestiona la práctica de los sacerdotes, práctica en la cual él es una pieza clave. Ni la angustia ni menos la culpa están presentes en este escenario sexual. La narración objetiva y distanciada, parece empeñada en establecer una denuncia que el propio lector debe articular, es decir confirmar el rumor de la coexistencia, en el interior del convento y del internado, entre religiosidad y homosexualismo. Lo más importante es demostrar cómo los espacios sagrados y consagrados por los poderes dominantes carecen de la pureza que socialmente se les asigna y, al revés incuban en su interior los materiales que ellos mismos han sido convocados a combatir. Aunque el protagonista es la pieza articuladora de la realización constante de la escena homosexual, ésta parece no tocarlo, se trata sencillamente de una estrategia, de un código inevitable que cruza el lugar y por el que él debe transitar. Su complacencia sexual hacia los religiosos, es sólo una táctica que en nada altera su masculinidad la que, al revés, desde la práctica homosexual, se refuerza y se incrementa con estereotipadas formas en extremo machistas. El machismo recubre el ejercicio homosexual hasta hacerlo desaparecer como recorrido simbólico -vale decir como deseo- y relega la homosexualidad a la categoría de una obligación, de una ley que está inscrita no en el cuerpo del protagonista sino en los cuerpos conventuales.

El cura pederastra es el sacerdote pero es, especialmente, lo que su nombre indica:



el padre, el "padrecito". De la misma manera en que la madre se representa como la antimadre pues es escrita como similar a una actriz sexy o la "más mala" en la polaridad que caracteriza a un radioteatro, el padre, que es el que debe entregar la ley, abusa sexualmente del hijo simbólico que le ha sido asignado por Dios. La religión, el universo cristiano, el fervor místico es pues descartado como vía social, el internado es un campo de batalla, una zona nocturna de trasgresiones sexuales, pero también aparece como el espacio favorable para trazar una epopeya que evidencie la magnitud de la crisis y junto con evidenciarla se produzca la eclosión en sus bases. El protagonista extrae del internado religioso, un único saber y es que su cuerpo -saber que ha sido adjudicado tradicionalmente al sujeto femenino- es un bien, una llave para adquirir poder si lo entrega programadamente a sus superiores. A su vez, los sacerdotes de más jerarquía disputan su cuerpo infantil, ausente de toda inocencia, y estas disputas entre los religiosos le van otorgando privilegios, lo van impulsando a romper límites y en esta ruptura, surge como una respuesta posible el robo y el despojo, que van a ser las formas en las que se expresa la disconformidad y el goce rebelde que lo habita.

La fundacion del sujeto ilegal

El cuerpo va a adquirir cada vez más preponderancia en el relato. Como zona de poder, lugar de ensayos de poder, espacio de crueldad y vaciamiento social que ya fuera escenificado políticamente en la contundente obra del Marqués de Sade, en la novela "El Río" este cuerpo chileno subproletario, va a desplegarse en signos abigarrados en donde se intercambian la herida, la sangre, la cicatriz, y el goce que lo marcan y lo estructuran como sujeto pensante, como cuerpo político de resistencia. Los cuerpos de la novela, ubicados en la ilegalidad, han renunciado ya a los protocolos con los que se visten los cuerpos oficiales. Cuerpos desnudos de la ideología burguesa, atienden a sus propios códigos que no resultan menos rígidos que los que transitan por los sistemas oficiales. Sólo que en el mundo de "El Río" el único bien, el capital con el que se cuenta, es la materialidad del cuerpo que circula, se intercambia, se erige y se hace épico.

El protagonista elige el río Mapocho. Se trata de una elección conciente y gozosa, despejada de todo dramatismo. El río es el lugar de la identidad posible, donde confluyen cauces, flujos, cuerpos, depositos, naturaleza y cultura. Se escoge así la máxima otredad que es la del ilegalismo, pero un ilegalismo grupal, compartido y convulso. El relato se esfuerza en mostrar las estructuras en las que transcurre la microsociedad que se ampara en el río. Para pertenecer al río, el protagonista debe cambiar, en primer término, el lenguaje y recodificar enteramente su voz, puesto que el sujeto del río es el portador de la particularidad de un habla intervenida por los giros con que se trasgreden sus estructuras oficiales. El coa -la jerga delictual chilena- se abre paso en la novela. El coa aparece como la cifra rebelde y agresiva, una jerga que segmenta y reterritorializa la lengua, la hace estallar en partículas de sí misma y la vuelve creación, instrumento y significante del social excluido, que va a rearticular su ser en y desde la jerga.

El coa es el arma del subalterno ilegal, su re-creación e intervención crítica al lenguaje. Este sujeto habla desde un sublenguaje que sus claves de vida y las pulsiones de muerte han organizado. El coa se aprende desde la vida misma, es cuerpo oral que se disciplina en la torsión y que, en su práctica y proliferación, nombra y legitima al grupo ultramarginal en tanto cuerpo social. La novela cuando entra al río entra a la vez al coa y la jerga se oficializa en su gramaticidad otra a través de la representación de sus cuerpos coas. Esta lengua oral hecha desde y para la más crítica minoría, cuenta sólo con los cuerpos coas como memoria y activación de la lengua.



Abierta enteramente hacia el coa -como elección, identidad, goce y resistencia- la novela inicia su fundación del sujeto ilegal.

Pero, ¿quiénes son estos sujetos fundacionales?, son los niños del río que se han retirado ya de las convenciones y que han suplantado el tradicional sufrimiento y abandono por el placer de erigirse como los precoces administradores de su vida comunitaria. Pero, esta comunidad no está ajena a las jerarquías y a los binarismos porque, al revés, el coa-lumpen demanda, exije, taxonomiza a los cuerpos con un rigor implacable.

La forma de sobrevivencia es el robo, un conjunto de hurtos de poca monta donde se pone a prueba la habilidad del niño-hampón. El protagonista roba de una manera festiva, sólo guiado por el placer de despojar, el botín parece ser sólo el testimonio de un gesto riesgoso, plagado de detalles burlones, el robo se convierte en una anécdota porque, en realidad, el dinero tiene una función relativa, sólo cumple el protocolo de una estricta sobrevivencia y es la representación material de la realización exitosa de un código. Más importante parece ser el acto de robar que la calidad de lo robado. El dinero circula de otra manera en la oganización que plantea la novela. El dinero no se acumula, no se transforma en objeto, no prestigia. Lo que se acumula y prestigia es el robo como actividad. Una actividad que actúa como el puente que marca las distancias y las diferencias entre un mundo y otro. Los hurtos señalan aquello que es irreconciliable porque las estructuras de gasto en el mundo lumpen, son divergentes e incluso antagónicas al/los otros mundos.

Las etapas trazadas por las leyes del río, se deben cumplir con disciplina para acceder a las categorías con las que se construye el futuro delincuente. Los líderes adolescentes son los referentes para los niños aspirantes. La novela mitifica este organigrama, insiste obsesivamente en detallar los saberes y las órdenes del grupo, buscando así ritualizar y volver sagrado el contingente marginal que funciona según estrictas y particulares éticas. La novela lucha incesantemente para negarse a la categoría de asocialidad con la que tradicionalmente se nombra el espacio lumpen para intercambiarla por una utrasocialidad alternativa. Los propios habitantes del río están territorializados. En un espacio se establecen los futuros delincuentes, en otro sector aquellos niños que funcionan como cuerpos de servicios, como subalternos de los otros niños.

La forma más usada para la codificación de los cuerpos es la violación sexual por parte del sector -digamos- superior sobre el inferior. Los niños seleccionados para el río por los líderes adolescentes, cazan a los niños desestimados que habitan la orilla diversa y realizan violaciones colectivas. La práctica homosexual reaparece como síntoma de dominación y como escenario privilegiado donde se sopesan las capacidades de ejercer el poder en estructuras de máxima crueldad. Pero, el texto insiste en recodificar las prácticas sexuales y sistematizarlas en un sistema diverso. Aunque la sexualidad se ejerce entre hombres, sólo algunos de ellos van a ser catalogados como homosexuales. El homosexual, en la ley del río, es siempre el inferior, está impedido de alcanzar su plenitud como sujeto lumpen porque, más allá de sus habilidades, persiste su subalternidad sexual que lo hace víctima del menosprecio por parte de su grupo social.

Quizás uno de los aspectos más relevantes a nivel de sentidos que presenta la novela es la problemática de género. La división masculino-femenino no requiere, en este trazado, de mujeres. Está división transita por los hombres que se reparten entre sí las condicionantes de género. La sexualidad entre cuerpos pares surge como llamado imperativo y primordial, pero, a la vez, es susceptible de desestabilizar el lugar social de los sujetos coas, en la medida que se exponen a la ideologización que emana de las prácticas corporales y que los puede petrificar en el espacio femenino como "huecos" -que es la palabra que nombra en la novela al único sujeto homosexual- es decir, como vacío perpétuo a ser llenado.

El "hueco" pasa a convertirse así en la degradada otredad del otro. Pero el "hueco" es algo más que una práctica, es un comportamiento que atraviesa lo genital para enclavarse en un depósito de roles y emociones que siempre se van a establecer como un menos ante el grupo.

Toño, el protagonista, cae de su promisoria jerarquía cuando ejerce para un hampón la función de "hueco". Pierde su lugar, su prestigio, su futuro. Es expulsado del río, de su sector dominante por sus propios pares, después que se le somete a jucio debido a la normativa quebrantada. Toño acata la decisión recorrido por una humillación sin límites. Acata, porque sabe que más allá de los afectos, lo que rige ese espacio son los códigos y él se ha transformado en un cuerpo interdicto por la comunidad del río. Sin alternativa, evitando llegar hasta la otra orilla donde habitan los "huecos", el protagonista va al prostíbulo, se asila allí, volviendo así al cuerpo femenino, a la madre simbólica, en los momentos en que ha sido feminizado por su grupo.

La novela establece la reparación mediante la corta unión de Toño y una prostituta, reponiendo a su vez la problemática del lugar que ocupa la identidad sexual en el interior de la novela. Una identidad que flota y se disemina. Pero la prostituta es también un cuerpo legislado desde un coa femenino que no incluye los atributos tradicionales que le han sido asignados por la cultura a la mujer. La prostituta se parece a la madre del protagonista, funciona en el placer más que en el deber. Su ser se establece fuera de los sentimientos amorosos, más allá de las lealtades o la abnegación. Ella ve en Toño un subalterno, sabe de su catalogación como "hueco" y lo usa pero también lo desprecia. El escenario coa se sigue desplegando en su alteridad en incesantes bipolaridades. Los poderes lúmpenes emanan del cuerpo y de la codificación establecida desde los mismos cuerpos. La fama y el prestigio asaltan la narración, dislocan los cánones, desordenan las funciones.

La escala jerárquica lumpen tiene sus espacios privilegiados en los cuales la fama se consolida y se pone a prueba. Una prueba que comprende el reformatorio como escuela primera, hasta la cárcel como etapa superior. Toño, pasa por el reformatorio y la cárcel. El reformatorio cita las alteraciones que ya fueran abordadas por la estructura del internado. Los cuerpos como zona de disciplinamiento muestran sus partículas de rebeldía. Los guardianes son las figuras emblemáticas de un intento vano, de un enfrentamiento constante entre ley y deseo que se anudan en un movimiento circular donde la reclusión no hace sino profundizar la crisis por la que los signos sociales adversos transitan y se enfrentan.

Violencia, sexualidad y fama son los valores que atraviesan el espacio de reclusión. Quebrantando el discurso oficial, la cárcel es un premio, la posibilidad de consolidación de la fama. Es en el espacio cerrado de la cárcel donde se verifica el mito delictual. Como centro de reunión de energías ya probadas por el castigo, éste se revierte y se recodifica a la manera de curriculum. Los intercambios entre el afuera y el adentro de la cárcel son frecuentes. Toño, que se deja apresar para revertir su condición de "hueco" y así volver al río, ve truncadas sus esperanzas por las noticias que circulan febrilmente. Su antiguo error lo persigue y aunque, ya en libertad, vuelve al río, su lugar social está coartado por la limitación de ese femenino que el río le impuso.

Si el cuerpo lumpen representa el único bien, el capital, el arma y el depósito, va a ser el cuerpo lo que la novela exacerba. Como cuerpo diseñado desde el coa, con sus signos alterados e irreductibles a las lógicas oficiales, la narración le otorga al contrasentido un sentido. La cárcel que es la figura estigmatizada por el proyecto burgués, aquí es premio, las figuras débiles del hampa, más benignas para la estructura social dominante, son "mujercitas" en este espacio alternativo. La prostituta despojada de cánones femeninos es la que sobrevive y reina en el prostíbulo, en la medida que adquiere atributos masculinos, pero se trata de una figura que no alcanza resonancia en el espacio delictual, cuyos centros pasionales se establecen en el interior de ellos mismos.

Finalmente, la novela no plantea la posibilidad de redención social que aparece como una constante en la narrativa chilena perteneciente al canon cuando ha elaborado al sujeto marginal en situación de ilegalismo. En novelas como "Eloy" de Carlos Droguett, el bandido se redime con la muerte, "Coronación" de José Donoso, el personaje al borde de lo delictual se redime a través del amor, en "Hijo de Ladrón" de Manuel Rojas, su protagonista escoge el trabajo como vía alternativa al delito. En cambio en "El Río", Toño, su protagonista, emprende, al final de la novela, una carrera -digamos- internacional como delincuente. Se va del país con cartas de recomendaciones de delincuentes chilenos dirigidas a afamados delincuentes extranjeros. Parte hacia Perú a proseguir su carrera y la última imagen que el texto entrega es la abierta intención del protagonista de robarle la billetera a un compañero de viaje.

El coa -la jerga delictual chilena- aparece como la cifra rebelde y agresiva que segmenta y reterritorializa la lengua, la hace estallar en partículas de sí misma y la vuelve creación, instrumento y significante del social excluido.

"El Río" presenta orgullosamente, en un carnaval sin fin sus signos invertidos. La contracultura desaparece para transformarse en cultura alternativa. Sin embargo, es la narración misma la que transforma el caos en orden, la que historiza y norma la histeria de las reglas. Es la narración la que se encarga de convertir al flujo en depósito de sentidos estratificados, en la medida que el coa -o parte del coa- se hace escritura lineal, se descifra mediante su conversión a la otra gramática. El coa -cuerpo lumpen- se convierte así en utopía, en la voluntad de ordenación de lo más ingobernable que demarca a un social evadido de un proyecto hegemónico en torno al poder.

Pero, más allá de sus incoherencias conceptuales, la novela "El Río" pervive como uno de los escasos intentos de textualización de las zonas prófugas de la cultura. El relato hecho de retazos de escrituras, de raptos de imágenes, de morales deconstruidas y vueltas a organizar, permanece como una sucesión de saberes en donde cuerpo y sentido se estrechan para construir, desde las zonas sociales tradicionalmente descartadas, una invertida y apasionada épica cultural.

NOTA: este texto fue leído como ponencia en el Congreso LASA (Latin American Studies Association) de Guadalajara, 1997, y es parte de una investigación en curso sobre "La articulación literaria del sujeto subalterno: escribir sobre el margen, escribir desde el margen", auspiciada por Fondecyt.

SUJETO Y CULTURA URBANA
(OCTAVIO PAZ, ELENA PONIATOWSKA Y JOSE JOAQUIN BLANCO)

JUAN G. GELPI

Al crecimiento de los centros urbanos en Latinoamérica corresponden unos textos híbridos en que la voz autorial se funde con otras voces o desempeña la función de un editor o cronista de acontecimientos públicos o de la vida cotidiana.
A diferencia de lo que sucede en toda una línea del ensayo culturalista para el cual las multitudes representan un estorbo, la porosa escritura de una nueva literatura expositiva y documental les cede la palabra a las mezclas y a la diversidad de los integrantes de la multitud urbana.

En el proceso de transformación de las ciudades latinoamericanas, que se ha producido en los últimos cincuenta años, y que el historiador José Luis Romero ha llamado la "masificación", la Ciudad de México ha desempeñado un papel central.[1] *Laberinto o espacio fluido* cuya población no cesa de aumentar, ha sido también el lugar en y sobre el cual se ha escrito una rica literatura. De manera paralela a la transformación de la ciudad, se ha dado un cambio en los modos de representar la experiencia urbana. Si estalla y se incrementa el éxodo humano de los campos y pueblos de provincia hacia la capital, un estallido semejante se produce en la literatura, sobre todo en la que se encarga de inscribir y definir la cultura (y la identidad nacional o continental) en sus diferentes manifestaciones. Asistimos, a partir de los años sesenta, a un momento de crisis del ensayo culturalista: el género que se había encargado, desde fines del siglo XIX, de definir y debatir tanto la identidad como la cultura nacional, da paso a otras modalidades. Parto de la siguiente hipótesis: a medida que nos distanciamos del momento de auge del "milagro mexicano", creado y fomentado por el Estado desarrollista, nos apartamos de los modos de representación o géneros estables, y nos adentramos, en cambio, en el terreno de los géneros híbridos. Ese paso de un tipo de escritura a otra, su contexto histórico, así como su vínculo con la cultura urbana, constituyen el eje de estas palabras.

Si bien parto, en mis procedimientos de lectura, del terreno de los estudios literarios, debo señalar que —más que la crítica literaria que explora la imagen de la ciudad en la literatura— me ha resultado útil otro tipo de reflexión. Por un lado, la de cierta semiótica urbana, en la cual se estudia la ciudad como texto, como inscripción humana en el espacio, pero también como medio de interacción e integración de diferentes prácticas de sujetos.[2] Igualmente valiosos resultan los textos de los estudios urbanos recientes, en particular los que llevan a cabo Rob Shields y James S. Duncan, para quienes la ciudad no es meramente una forma u objeto de estudio, sino también una representación.[3] La mayor parte de los textos literarios que examino poseen un carácter expositivo o documental, y en ellos se produce una doble representación. A la representación inicial —la noción de "ciudad" es una representación que se logra abstrayendo a partir de una serie de elementos concretos— se añade el proceso de representación que elabora la propia literatura a partir de las reglas, convenciones y restricciones del género por el cual se opte. Tal vez porque no deseo reducir la complejidad de esa doble representación, no me ha interesado identificar y rastrear los elementos urbanos más explícitos de los textos. Más estimulante resulta ver cómo se articula en ellos la cultura urbana de manera oblicua: por ejemplo, a través de la mirada de los sujetos textuales, a través de sus prácticas cotidianas o mediante los juegos de voces que pueblan los textos.



NACHO LOPEZ

En México, la primera mitad de este siglo vio el desarrollo del ensayo cultural en textos como *El perfil del hombre y de la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. El sujeto que se articula en estos textos se caracteriza por echar una mirada muy peculiar sobre el espacio urbano. Mira desde el espacio de los intelectuales, y construye —en sus procesos de autofiguración— una serie de alteridades especulares (el pelado, el pachuco, la mujer, el obrero moderno, el técnico) destacando en ellas una esencial corporeidad. Ese cuerpo de los otros es también, en un avatar metonímico, la masa o multitud urbana. Con *El laberinto de la soledad* culmina en Latinoamérica un tipo de ensayo escrito en defensa de la alta cultura y a partir de una exclusión de otros sectores sociales, cuyo iniciador sería *Ariel* de José Enrique Rodó. La forma que toma esa exclusión es la conocida escisión entre mente (intelecto) y cuerpo que marca al pensamiento occidental moderno a partir de René Descartes.[4] El sujeto que enuncia y percibe en esta tradición es, ante todo, "intelecto": escasean o son nulas las marcas de su corporeidad. El otro, en cambio, es puro cuerpo; representación ésta que se asemeja a la de las masas sobre las cuales escribió todo un pensamiento elitista europeo desde Gustave Le Bon hasta José Ortega y Gasset: lecturas frecuentes de ciertos ensayistas latinoamericanos de la primera mitad de siglo.

Al espacio de la ciudad, en el clásico de Paz, se le superpone un espacio textual que resulta, para recordar el título, laberíntico. En el proceso de lectura se va reconstruyendo el exterior múltiple de la ciudad y se lo sustituye por un movimiento de afuera hacia adentro: se va de la ciudad de la emigración y la diáspora —de ese extremo de la Ciudad de México que es la ciudad de Los Angeles— hacia la ciudad letrada mexicana. Otra manera de ver este movimiento: de la otredad urbana de la diáspora —el pachuco— se pasa a la otredad nacional —la mujer— para desembocar en uno de los últimos capítulos en el espacio interior donde se sitúa el sujeto protagónico de este texto: la inteligencia mexicana, título éste del penúltimo capítulo del libro. Este sujeto se vuelve hacia adentro, y, en esa involución, marca y escribe su distancia de la ciudad. Es como si, ante la mutabilidad continua del espacio urbano en el cual el Estado construye y despliega de manera ostentosa su llamado milagro económico, el sujeto ensayístico diera un salto a la ciudad de la emigración, para luego entrar al espacio de la soledad del intelectual. Al igual que sucede en "Les Foules" de Charles Baudelaire, soledad y muchedumbre se tocan en este texto: la muchedumbre es la otra cara de la soledad urbana que encarna el sujeto intelectual.[5]

El elemento ausente —la muchedumbre— se sugiere en *El laberinto* precisamente en la frecuencia con que se alude a la mirada. Hay aquí otro ejemplo de lo que advierte el lector de Baudelaire que es Walter Benjamin: el hecho de que, en la experiencia que se genera en el espacio urbano, la mirada constituye un modo de relacionarse que no pasa por el acto comunicativo verbal. La mirada figura en el ensayo de Paz de tres maneras fundamentales: como introspección, como forma de marginar y crear alteridades, y como forma de percibir (y definir) a los mexicanos al captar su hermetismo y su pudor. Todo esto lo acompaña el sujeto de una crítica a la época moderna y tecnológica en la que se sitúa. Se ve en la obligación de justificar su labor como intelectual señalando en los técnicos una falta de conciencia, una carencia.[6] Se coloca obviamente por encima de los técnicos y los obreros de la sociedad moderna. La posición que asume el sujeto intelectual en *El laberinto de la soledad* se asemeja a la concepción del "hombre privado" de las sociedades masificadas sobre el cual teoriza Hannah Arendt en la misma década en que se publica el libro de Paz: aquél que se priva de *ver* y *oír* a los otros, así como de *ser visto* y *ser oído* por los otros.[7] Estos hombres "estrictamente" privados, añade Arendt, se encuentran encarcelados en la subjetividad de su propia experiencia. O, lo que es semejante en este caso, se hallan en su propio laberinto de la alta cultura.

A pesar de su elitismo, *El laberinto de la soledad* se presta a otro tipo de lectura, más orientada al estudio de la marginalidad en que se ubica a los intelectuales latinoamericanos y, en particular, a los mexicanos, a partir de los años cuarenta: momento en que los Estados modernos —prescindiendo en gran medida de esos mismos intelectuales— lanzan e implantan los distintos planes de desarrollo económico en Latinoamérica. Se produce entonces una escisión entre los intelectuales y el Estado que, en el caso de México, es tal vez más aguda, ya que, a lo largo de los años veinte, los intelectuales —piénsese en José Vasconcelos, entre otros— habían colaborado estrechamente con el Estado.[8] La defensa de la cultura de élite —acompañada de cierto desdén por la cultura

popular urbana—, que se produce en el texto de Paz, bien podría leerse como un gesto de legitimación de cierto tipo de intelectual que "se resguarda" en el laberinto de la "alta" cultura. Igualmente, la soledad, el silencio y el hermetismo que se elevan a componentes esenciales de la personalidad del mexicano en *El laberinto de la soledad* podrían verse como elementos que enturbian la ideología triunfalista del "milagro mexicano" mediante la cual el Estado celebró —a lo largo de casi tres décadas, de 1940 a 1965, aproximadamente— su obra modernizadora.

Entre 1965 y 1968 —año en que los estudiantes mexicanos se enfrentaron en las calles a los aparatos represores del Estado— comienza otro período al que alude el historiador Héctor Aguilar Camín en su libro *Después del milagro*. Se trata de una época que se caracteriza por una tensión entre las élites estatales y los "elementos sueltos" de la población.[9] Después de *El laberinto de la soledad*, el enfrentamiento entre intelectuales y el Estado ha cobrado otras dimensiones. El propio Paz escribe otro libro de ensayos, *Postdata*, de 1970, en el cual se distancia del sujeto elitista de su texto clásico, y elabora una concepción más clara del intelectual como crítico del Estado. La crítica fundamental de Paz en este caso consiste en plantear que el desarrollo económico del llamado "milagro mexicano" no ha ido a la par de un desarrollo social.[10]

Acaso para marcar esa nueva y mayor separación se han producido, en el poroso espacio de la literatura, nuevas escrituras, otros géneros. Varios escritores han optado por géneros en los que, a diferencia del ensayo culturalista, la voz autorial se funde con otras voces, o en los que desempeña más bien la función de un editor o cronista de acontecimientos públicos o de la vida cotidiana. Me refiero a los textos testimoniales y las novelas-testimonio que comienza a escribir Elena Poniatowska a partir de los años sesenta, así como a las crónicas urbanas de Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco y la propia Poniatowska. Al crecimiento de los centros urbanos en Latinoamérica corresponden, entonces, unos textos híbridos que pueden leerse y recuperarse tanto desde el ámbito de la literatura como desde la historia, sobre todo de la historia oral; tanto desde el ámbito del periodismo como el de los estudios literarios. (Habría que recordar, con la socióloga Diane E. Davis, que el tamaño de la Ciudad de México se duplicó entre la década del 40 y la del 60).[11] A diferencia de lo que sucede en toda una línea del ensayo para el cual las multitudes representan un estorbo, estos textos híbridos inscriben y, a veces, les ceden la palabra a los integrantes de la multitud urbana. De hecho, su propia hibridez es muy semejante a las mezclas y a la diversidad que exhibe esa multitud.

Elena Poniatowska cultiva el periodismo desde los primeros momentos de su carrera; actividad escritural ésta que la pone en un contacto estrecho con los sucesos de la vida cotidiana en la ciudad, que la aleja del "reino interior" desde el cual enunciaba el ensayismo de defensa de la alta cultura, y que la lleva a entrar en diálogo con otros sectores de la sociedad mexicana. Sus dos textos más conocidos —la novela testimonio *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y *La noche de Tlatelolco* (1971), (su testimonio acerca del movimiento estudiantil y la brutal represión estatal que lo silenció)— son claros ejemplos de esta transformación de la literatura urbana mexicana.

Sus textos parecerían matizar la aseveraciones de algunas historias de las ciudades latinoamericanas, entre las cuales se encuentra la de José Luis Romero. (Aquí habría que recordar que los textos testimoniales pretenden perturbar la historiografía tradicional; tienen como meta "darles voz" a los sectores que raras veces figuran en los libros de historia). Romero narra la historia de las ciudades masificadas estableciendo una tensión un tanto rígida entre la sociedad normalizada y la anómica. Los protagonistas de su historia desembocan eventualmente en la integración o inserción en el tejido social.

Algo muy distinto es lo que sucede en *Hasta no verte Jesús mío*. Jesusa Palancares, la protagonista de su novela-testimonio, es una figura nómada que se desplaza a lo largo de nuestro siglo por gran parte de la geografía mexicana, aunque muestra predilección por el espacio heterogéneo de la Ciudad de México. La historia de Jesusa es la de las "masas" o muchedumbres anónimas que "estorbaban" a los ensayistas; las "masas" cuyas vivencias suelen silenciarse o figurar de manera discutible en los libros de historia. El relato de esta mujer que participa en la Revolución Mexicana —y que luego desempeña varios oficios, entre los cuales se destacan el de obrera de fábrica, sirvienta, lavandera y planchadora de soldados, enfermera y administradora de prostíbulos— es la historia de un desafío.

Su historia, recogida en entrevistas y ficcionalizada por Elena Poniatowska, se asemeja a las que estudian Gilles Deleuze y Félix Guattari al señalarnos la existencia de nuevas sociedades tribales o nómadas dentro de las sociedades modernas.[12] (Se trata de grupos, bandas, minorías o márgenes que continúan afirmando los derechos de sociedades segmentarias contra los órganos de poder de Estado).[13] La historia de Jesusa es también un relato de resistencia urbana a la asimilación estatal. Se trata de un personaje en cuyo nomadismo continuo hay un intento de apartarse de la estabilidad y el asentamiento centralizadores del Estado. De cierto modo, el nomadismo de Jesusa está indisolublemente unido al espacio de la ciudad, a esa naturaleza contradictoria de la ciudad moderna en la cual coexisten en pleno dialogismo el Estado y el nomadismo. (El nomadismo de Jesusa, con todo, no es un desplazamiento fácil ni ideal; supone conflicto, tensión, y se asocia en varios episodios con la violencia. Todo lo cual equivale a plantear que su nomadismo urbano dista mucho de la armónica vitrina construida y exhibida por el Estado a propósito del llamado "milagro mexicano"). El domicilio, la casa, el asentamiento —incluso si se trata de uno transgresor, como un prostíbulo— resultan ajenos a este personaje inquieto y errante.

La mera lectura del nomadismo de Jesusa no nos da una idea cabal de la dimensión urbana de este texto. Más bien nos la ofrece la dualidad inherente en su dispositivo narrativo. Se nos advierte desde la contratapa del libro que narran esta novela dos voces, superpuestas, podríamos añadir. (Sobre la voz oída se espacializa la voz transcrita). Esta especie de superposición se asemeja a lo que sucede en el espiritismo al cual tanto alude Jesusa y del cual quiso, sin éxito, podar el texto la propia Poniatowska. De la experiencia urbana se rescata y se incorpora aquí como principio organizador su dialogismo. Se evita reproducir "fielmente" la palabra de Jesusa, al igual que se evita apartarse de esa palabra para crear un relato en tercera persona. En los enunciados del texto —al igual que en el espacio urbano moderno— coexisten voces contradictorias que no van a conciliarse en una síntesis o unidad superior. De hecho, el texto se abre con una "cita" de Jesusa en la cual se destaca la independencia de esa figura que vive rodeada de voces, pero que defiende y retiene la suya propia.

> Algún día que venga ya no me va a encontrar; se topará nomás con el puro viento. Llegará ese día y cuando llegue, no habrá ni quién le dé una razón. Y pensará que todo ha sido mentira. Es verdad, estamos aquí de a mentiras; lo que cuentan en el radio son mentiras, mentiras las que dicen los vecinos y mentira que me va a sentir. Si ya no le sirvo para nada, ¿qué carajos va a extrañar? Y en el taller tampoco. ¿Quién quiere usted que me extrañe si ni adioses voy a mandar?

El proyecto literario, periodístico y político de Poniatowska es, ante todo, la propuesta de un diálogo entre la cultura letrada y la cultura popular, entre la literatura y la historia. Ese mismo diálogo, como se sabe, es el que funda un género "literario" que ha tenido un auge considerable en América Latina en los últimos treinta años: el testimonio. En esta modalidad —tal y como la practica Poniatowska— subsiste y se intensifca el carácter dialógico urbano. Piénsese en *La noche de Tlatelolco* o en *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988). De sus textos se puede decir lo que ha planteado Ana María Amar Sánchez sobre el relato de no-ficción: el hecho de que se integran a una tradición que propone un vínculo con lo político, pero para ello privilegian la renovación formal como medio de desautomatizar la experiencia de los lectores.[14]

Históricamente le toca a Carlos Monsiváis el ser una de las primeras figuras que cultiva la nueva crónica urbana en México. La primera condición del sujeto de la crónica urbana parecería ser su ubicación en los espacios abiertos de la ciudad: es ése un desplazamiento —un *fluido de sujetos*— que funda esta modalidad. Por otro lado, el sujeto de los textos de Monsiváis se caracteriza por otros desplazamientos y transformaciones. Mezcla la voz propia con la palabra ajena, estableciendo así un claro contraste con la *relativa* unidad del sujeto de la ensayística culturalista. En *Amor perdido*, publicado originalmente en 1977, leemos gran parte de los gestos de su escritura. En ella la cultura se considera un ámbito amplio, no limitado a la llamada alta cultura o cultura letrada. De manera semejante a lo que se va a plantear en los estudios culturales, en ella alternan elementos de la alta cultura y de la cultura popular. En lugar de distanciarse de los procedimientos de la cultura popular, se los incorpora.

José Joaquín Blanco, cuya obra está en más de un sentido emparentada a la de Monsiváis, emplea otras estrategias para enfrentarse a la diversidad urbana. En un libro de crónicas que se acompañan de fotos de la Ciudad de México, se advierte la mirada diferente —solidaria— que vierte el sujeto textual sobre la multitud urbana.

> La muchedumbre de la Ciudad de México ha aprendido a tolerarse y en ocasiones hasta a disfrutarse como muchedumbre; decir solamente que se amontona es no quererla mirar más que amontonada: no, la muchedumbre es también fluida y enérgica en las múltiples y rápidas corrientes diferenciadas que pueblan el día urbano.[15]

Cronista, novelista, poeta, crítico literario, ensayista, autor de una biografía intelectual de José Vasconcelos, este escritor es una de las figuras más destacadas de la literatura mexicana de las últimas décadas.

Hacia 1980, Blanco colabora en un libro colectivo que se ha reeditado varias veces y en el cual participan escritores e historiadores. Me refiero a *Historia, ¿para qué?*, colección de ensayos de índole teórica en la cual se destacan, entre otros, Enrique Florescano, Carlos Monsiváis y Adolfo Gilly. Blanco titula su ensayo "El placer de la historia". Una característica fundamental de su ensayística es la presencia de un sujeto que perturba la presunta objetividad o el distanciamiento que se supone debe tener el ensayo histórico o historiográfico. Su reflexión acerca de la historia constituye una especie de autobiografía intelectual y como una poética de ese género fronterizo —entre el periodismo, la historia y la literatura— que practica: la crónica urbana. Según Blanco, la actividad intelectual, incluyendo la labor historiográfica, constituye una forma de placer corporal, y no debe divorciarse de otras actividades que se realizan en la vida cotidiana. Se perturba aquí la escisión mente/cuerpo que caracteriza al ensayo culturalista a lo largo de su historia.

A menudo se ha planteado que la literatura de nuestro siglo se asemeja, en su organización, a los espacios urbanos. Algunos aspectos de la vida y la experiencia urbanas parecerían tener contrapartidas literarias: la falta de conexiones causales, el fragmentarismo, la multiplicidad de significados.

PAOLO GASPARINI



NACHO LOPEZ

Las reflexiones sobre la historia acompañan, entonces, el proceso de escritura de su primera colección de crónicas urbanas y periodísticas, publicadas en *Unomásuno* entre 1978 y 1980. El periódico *Unomásuno* surge como un espacio periodístico alternativo luego de producirse un golpe "estatal" en *Excélsior* en 1976.[16] Según Carlos Monsiváis, *Unomásuno* es un periódico de vanguardia política y cultural que ha logrado tener un público que va más allá del sector estudiantil o intelectual. Parte de la labor periodística de los que colaboran en él consiste en difundir la cotidianidad y los cambios sutiles que se producen en la sociedad mexicana. Precisamente por ese carácter no oficial e innovador que posee *Unomásuno*, se presta, sin duda, para ser el espacio en el cual se dieron a conocer las crónicas urbanas de Blanco, en las cuales se construye gradualmente una mirada y un sujeto homoeróticos. La portada de *Función de medianoche*, en la que se presenta a una figura posiblemente femenina (¿o será tal vez un travesti?), muestra a "alguien" que está quitándose la ropa, llevando a cabo un posible acto de *strip tease* sobre un fondo de lunas menguantes que parecen focos teatrales. Desvestirse equivale aquí a destaparse, a mostrarse a través de una conducta específica, pero también podría pensarse que es el último acto con el que se cierra el día.

En el caso de México, existe una larga tradición de crónicas urbanas que se remonta al siglo XIX y que cuenta con figuras como Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Novo.[17] José Joaquín Blanco se une a esa larga tradición añadiéndole un sujeto y una mirada marcados por el homoerotismo. La organización de su libro de crónicas *Función de medianoche* está íntimamente ligada a esa presencia del elemento homoerótico. Se abre con un ensayo titulado "¡México! ¡México!", en el cual se destaca la existencia cotidiana como una estrategia de resistencia ante el poder uniformador del capitalismo protegido por el Estado mexicano. A continuación se encuentran tres secciones de crónicas periodísticas que constituyen la mayor parte de los textos incluidos. Por último, se cierra el libro con un ensayo, titulado "Ojos que da pánico soñar", que constituye una reflexión acerca de la homosexualidad en la Ciudad de México.

Inserto aquí un paréntesis. A menudo se ha planteado que la literatura de nuestro siglo se asemeja, en su organización, a los espacios urbanos. Algunos aspectos de la vida y la experiencia urbanas parecerían tener contrapartidas literarias: la falta de conexiones causales, el fragmentarismo, la multiplicidad de significados. Lo que también habría que destacar es el vínculo que, sin duda, existe entre la representación de la experiencia homoerótica y el lugar en el que se produce, en muchos casos, esa experiencia: la ciudad. Las crónicas de Blanco no se explican sin la existencia de la modernización de México, la ruptura de las estructuras familiares y patriarcales y el desarrollo vertiginoso de la Ciudad de México.

Fiel a la hibridez que hay en el libro, en el *ensayo* "Ojos que da pánico soñar" se advierte un gesto del género de la *crónica*: el referir el acontecimiento cotidiano; en este caso, un paseo por un parque.

> *¿Alguna vez el lector se ha topado con algún puto por la calle? ¿Ha sentido su mirada fija; lo ha visto aproximarse a pedirle un cigarro, hacerle conversación, sugerirle...?* Mientras me embrollo con las ideas que trataré de desarrollar en este artículo, paseo por el Parque México mirando a los muchachos que me gustan con esa peculiar "mirada de puto" cuya escandalizada descripción sería insuperable para escribir un artículo amarillista. No puedo saber cómo vean mis ojos esos muchachos, salvo alguno de ellos, con quien ya hice cita; pero recuerdo que en muchas de las novelas que he leído, cuando aparece algún personaje homosexual, el autor se demora nerviosamente, intrigado por sus miradas. (FDM, pág. 183)

Pasear, mirar, desear, pero también reflexionar son, para este sujeto, actividades complementarias que forman parte de su fluido cotidiano. En este gesto o "lectura" final, Blanco pone en práctica lo que plantea a lo largo del libro. La práctica cotidiana —en este caso, el pasear y el salir del *closet* que la sociedad homófoba nos impone a los homosexuales y las lesbianas— tiene un potencial liberador. En este momento, hay todavía un tono de manifiesto en la escritura de Blanco.

En otros textos del libro, hay una defensa de la *diferencia* ante las fuerzas niveladoras que tienden a suprimir o domesticarla. En ese sentido, el sujeto de estos textos está íntimamente ligado a la cultura urbana. En un texto publicado originalmente en 1903, Georg Simmel, uno de los precursores de la sociología urbana, plantea que abunda en las metrópolis modernas la resistencia que oponen los individuos ante el impulso uniformador del mecanismo social y tecnológico.[18] Esa resistencia, añade Simmel, explica la excentricidad de los habitantes de las grandes ciudades.

Volviendo a *Función de medianoche*, su organización textual —cuyo marco se compone de textos ensayísticos, y en cuyo cuerpo o centro se encuentran las crónicas— se presta a otras posibilidades de lectura. El aplazar el *coming out* o identificación como homosexual hasta el último texto no impide, sin embargo, el que, en una relectura de las crónicas, se puedan percibir marcas de un discurso homoerótico. De manera semejante, se puede rastrear la presencia oblicua de un sujeto homoerótico en varias crónicas de Blanco en las que no existe una afirmación abierta de la homosexualidad por parte del sujeto.

Más allá de las marcas un tanto obvias —citas o

paráfrasis de escritores homosexuales de México o del extranjero— la constitución del sujeto homoerótico se da en una *mirada* peculiar que, si bien a veces es indicio de deseo erótico, en otros pasajes puede remitir a la perspectiva del *outsider*, de quien se encuentra en los márgenes de la cultura dominante. "Plaza Satélite", crónica que presenta de manera satírica uno de los centros comerciales que han proliferado en las últimas décadas en los suburbios de la Ciudad de México, ejemplifica la inscripción de esa mirada diferente.[19]

El sujeto también inscribe el discurso homoerótico creando figuras cómplices o aliados que, al igual que él, rompen con la tendencia uniformadora de la cultura urbana. En cuatro crónicas aparecen figuras de trasnochados que llegan ebrios a un VIPS (una cadena de restaurantes de la Ciudad de México que permanecen abiertos las veinticuatro horas) a pedir algo de comer para poder recomponerse. Ese microcosmos urbano —el VIPS— obra en las crónicas como un espacio en el cual el sujeto observa (*mira*, una vez más) y, finalmente, se identifica con otros citadinos que han transgredido los hábitos de la sociedad responsable y trabajadora. El sujeto se va acercando gradualmente a otros ebrios citadinos al punto de que, en la última crónica, el sujeto y el ebrio se confunden. Se establece así una alianza implícita entre citadinos transgresores. Esta posición fluctuante del sujeto y su posible afinidad o cercanía a otros integrantes de la muchedumbre difiere notablemente del enfrentamiento a la otredad urbana que se advierte en el ensayo culturalista desde Rodó hasta Octavio Paz.

Afirma Rob Shields que la hibridez es una de las especificidades epistemológicas y ontológicas que se pierden a menudo en las representaciones del espacio urbano. Alude, por supuesto, a ciertas textualidades cuyo espesor semántico puede ser menor que el del texto literario: mapas, diagramas y tablas. La porosa escritura (literaria) parecería ir por otro rumbo, incluso la que hemos comentado: la literatura expositiva y documental mexicana de las últimas décadas.

Es como si, ante la mutabilidad continua del espacio urbano en el cual el Estado construye y despliega de manera ostentosa su llamado milagro económico, el sujeto ensayístico diera un salto a la ciudad de la emigración, para luego entrar al espacio de la soledad del intelectual.

NOTAS

1 Ver *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México: Siglo XXI, 1984, en particular capítulo "Las ciudades masificadas", pp. 319-389.

2 Ver el ensayo de Roland Barthes, "Semiology and the Urban", que figura en la antología de textos recopilados por M. Gottdiener y Alexandros Ph. Lagopoulos, *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*. Nueva York: Columbia University Press, 1986, pp. 87-98. En la misma colección, ver también el ensayo de Raymond Ledrut, "Speech and the Silence of the City", pp. 114-134.

3 Ver el ensayo de Shields titulado "A Guide to Urban Representation and What to Do About It: Alternative Traditions of Urban Theory" en Anthony D. King (recopilador), *Re-Presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the 21st Century Metropolis*, Nueva York: New York University Press, 1996, pp. 227-252. En la misma colección se encuentra el texto de James S. Duncan, "Me(trope)olis: Or Hayden White Among the Urbanists", pp. 253-268.

4 Para una muy buena discusión acerca del vínculo de la obra de Descartes y el pensamiento de la modernidad, ver "Modernidad y postmodernidad" en el libro de Luis Felipe Díaz, *Semiótica, psicoanálisis y postmodernidad*, que publicará próximamente la Editorial La Tertulia de Río Piedras, Puerto Rico.

5 En "Les Foules" de Baudelaire (*Le Spleen de Paris*) se lee lo siguiente: "Multitud, soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en una muchedumbre atareada".
Ver ensayo de George Hyde, "La poesía de la ciudad", Trad. Marina Fe, *Revista de la Universidad de México* 25.5-6 (1980-1981): 73-77.

6 "Vivimos en un mundo de técnicos, se dice. A pesar de las diferencias de salarios y de nivel de vida, la situación de estos técnicos no difiere esencialmente de la de los obreros: también son asalariados y tampoco tienen *conciencia* de la obra que realizan". Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 62, subrayado mío.

7 "The Public and the Private Realm" en *The Human Condition*, Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1958, pág. 58.

8 Sobre este proceso, ver el ensayo de César Graña, "La identidad cultural como invento intelectual. (Algunos ejemplos hispanoamericanos)" en Juan F. Marsal (recopilador), *El intelectual latinoamericano. Un simposio sobre sociología de los intelectuales*, Buenos Aires: Editorial del Instituto, 1970, pp. 55-71, así como el libro de Roderic A. Camp, *Intellectuals and the State in Twentieth-Century Mexico*, Austin: University of Texas Press, 1985; en particular, p. 57.

9 *Después del milagro*, México: Cal y Arena, 1991.

10 Camp, pág. 66, nos recuerda que por estos años, Paz renuncia a su puesto de embajador en la India luego de la masacre estudiantil de Tlatelolco acaecida en 1968.

11 Ver su libro *Urban Leviathan. Mexico City in the 20th Century*. Filadelfia: Temple University Press, 1994.

12 El proceso de ficcionalización que hay en esta novela se ha venido aclarando a partir de la muerte, en 1987, de Josefina Bórquez, mujer en quien se basa el personaje que crea Poniatowska. Sobre los procesos de ficcionalización ver el capítulo "Gender, Genre, and Authority: *Hasta no verte Jesus mío* (1969), by Elena Poniatowska" en el libro de Cynthia Steele, *Politics, Gender and the Mexican Novel*, Austin: University of Texas Press, 1992. Ver también "La muerte de Jesusa Palancares" de Poniatowska, en Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer (recopiladoras), *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Nueva York y Hanover: The City College y Ediciones del Norte, 1989, pp. 9-18.

13 Ver "Tratado de nomadología: la máquina de guerra" en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 1988.

14 Ver su libro *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1992, pág. 27.

15 José Joaquín Blanco, *Los mexicanos se pintan solos. Crónicas, paisajes, personajes de la Ciudad de México*, México: Ciudad de México Librería y Editora, 1990, p. 9.

16 Sobre estos datos, ver Carlos Monsiváis, "Prólogo", en *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Era, 1987, pp. 68-75. Según Jonathan Kandell, al intensificarse la crítica de la gestión del Presidente Luis Echeverría, el Estado organizó una revuelta interna en *Excélsior* que culminó en la expulsión de sus principales editores. Ver *La capital. The Biography of Mexico City*, Nueva York: Random House, 1988, pág. 532.

17 Carlos Monsiváis escribe un lúcido estudio en el que reivindica el género de la crónica en México, y señala la miopía de los historiadores literarios que la han ignorado. Ver "De la santa doctrina al espíritu público. (Sobre las funciones de la crónica en México)", *Nueva revista de filología hispánica* XXXV (1986): 753-771.

18 Ver "The Metropolis and Mental Life", en Philip Kasinitz (recopilador), *Metropolis. Center and Symbol of Our Times*. Nueva York: New York University Press, 1995, pp. 30-45.

19 "Lo particular eran las personas: se paseaban tan arrogantemente saludables, limpias, perfumadas; tan soberana y ajustadamente vestidas; los grupos familiares parecían tan hogareños, alegres y cariñosos; se veían tan lúcidos al escoger productos; los novios se querían tanto; los amigos se reían tan cálidamente; era tan espectacular el éxito de la monogamia en la intensa comunicación de ese padre y ese hijo al examinar un cuadrafónico. Ni pensar que alguien se echara un pedo, eructara, escupiera, se rascara el pito o el culo. Ninguna utopía se parangonaba con Plaza Satélite...". José Joaquín Blanco, *Función de medianoche*, México: Era, 1981, pág. 86.



LAS CIUDADES POETICAS Y LA CRITICA URBANA[1]

MARTA CONTRERAS

¿Qué hay en la línea de lenguaje de la crónica que se abre desde los principios mismos de la literatura aportando una vista menor y antiheroica a la representación de la realidad?
La escritura del cronista puede transformar la lectura de la polis y amenazar sus preconcepciones y fundamentos, poner en cuestión la naturaleza misma de la ordenación ciudadana cuyos componentes se mienten en la orilla del miedo para una constitución social que es una parodia.

«Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe»[2]

Las ciudades de Calvino existen y se pueden verificar si uno viaja al lugar indicado. En el lugar de los sueños o en la vigilia visitamos esas ciudades que nos sobrepasan en sus posibilidades y en las cuales dejamos inadvertida e involuntariamente las huellas de nuestros desplazamientos. Como en esa ciudad, Ersilia, cuyos habitantes abandonan, cuando los hilos que la cruzan indicando las relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación, son tantos que impiden toda circulación. Las ciudades atiborradas de basura, de risa, de lágrimas, de sangre, de miradas y palabras o sutiles hilos de araña que obligan a una reinstalación en un lugar sin historia, limpio de restos del pasado.

Cada ciudad de Calvino se implementa sobre la base de detalles precisos que la construyen. Así por ejemplo, El Gran Kan sueña una ciudad que conoce sólo partidas y no retornos. Otra ciudad, Irene, sólo puede ser vista de lejos, nunca se sabrá si se ha estado en su interior. «Los habitantes de Eutropía se sienten asaltados por el cansancio, y nadie soporta más su trabajo, sus padres, su casa y su calle, las deudas, la gente que hay que saludar o que saluda, entonces toda la ciudadanía decide trasladarse a la ciudad vecina que está allí esperándolos, vacía y como nueva, donde cada uno tomará otro trabajo, otra mujer, verá otro paisaje y al abrir las ventanas pasará las noches en otros pasatiempos, amistades, maledicencias.»[3]

Borges , Calvino

Entramos al laberinto de los textos y de las ciudades, con un plano provisorio y evanescente. Las figuras conceptuales y las sensoriales, las cifras simbólicas nos dan una ilusión momentánea de sentido. Cuando leemos a Italo Calvino y Jorge Luis Borges el plano de relaciones, señales y direcciones se amplifica en un gran universo que es el de la ciudad literaria y que queda disponible para sus recorridos posibles. Borges y Calvino son dos lugares literarios complejos cuyos planos de lectura pueden atravesar lugares comunes.

Entre la memoria y el deseo en el tejido de las calles van proliferando ciudades que hemos soñado o visitado. La literatura de Italo Calvino y de Jorge Luis Borges es 'literaria'. Remite a lecturas y a otros textos; se teje y desteje en el laberinto de las referencias y textos de los mismos autores o de otros. En texturas como las de estos autores se pone en relieve la capacidad de las representaciones de la fantasía, de las abstracciones del lenguaje para razonar o producir algún tipo de experiencia vital en relación con lo que somos, cómo vivimos y dónde vivimos.

Las ciudades de Calvino, las invisibles, son las ciudades que están dibujadas en el interior de nuestras ciudades que en un juego de desocultación de la mente analítico fantástica del escritor se descubren e implementan en sus detalles. Las ciudades son ciudades poéticas que brillan en su sentido desde las palabras que las hacen efectivas cifrando las amenazas, los temores, los deseos de los sujetos que transitamos.

Borges y Calvino completan un plano de la poesía contemporánea por medio de la cual podemos visualizar algunas relaciones y algunos problemas. La contaminación, el tiempo, el desgaste, la memoria, las huellas. La historia de los estilos de vida, la basura, los cuentos para el gran Khan. La poesía entretiene, divierte, ilumina zonas desconocidas que sin embargo son concebibles en la experiencia del receptor por medio del relato de otro ya que las ciudades son una invención de mi deseo y mi deseo bien puede ser 'el deseo del otro'. Por otra parte, existe la imposibilidad de abarcar la ciudad, de contenerla. El dolor y la sangre se juntan en algún lugar de la ciudad y hay ciudades sólo con esqueleto y otras con arterias pero no conozco la ciudad completa. La ciudad es el cuerpo colectivo.

Independiente de la circulación de las máquinas aerodinámicas, de los caballos, o del pastar de las vacas en los campos, las ciudades que se inventan o que se han inventado son nuestro espejo laberíntico que desde el lugar individual no podemos decodificar. El poeta sintetiza sus lugares, los comprime y los representa para un acto de percepción que en la síntesis global incluye algunos detalles críticos que hacen la diferencia marcando un énfasis aterrador o delicioso.

La poética explícita que recorre el laberinto de las ciudades se articula entre estos dos momentos que cito:

«es el momento desesperado en que se descubre que ese imperio que nos había parecido la suma de todas las maravillas *es una destrucción sin fin ni forma*»[4]

«Sólo en los informes de Marco Polo, Kublai Khan conseguía discernir, a través de las murallas y las torres destinadas a desmoronarse, *la filigrana de un diseño tan sutil que escapaba a la mordedura de las termitas.*»5

Estas citas ilustran una contradicción, preciosa muestra del pensar poético. La caducidad y la permanencia se entraman en una figura legible si bien sutil que hace posible la representación de lo que se contrapone y complementa en el modo de la permanencia y la caducidad.

El principio constructivo de las ciudades se expone a través de un diálogo entre Kublai Khan y Marco Polo. El primero afirma que existe un «modelo de ciudad, de la cual se pueden deducir todas las ciudades posibles-. Aquel encierra todo lo que responde a la norma. Como las ciudades que existen se alejan en diverso grado de la norma, me basta prever las excepciones a la norma y calcular sus combinaciones más probables.» Responde Marco Polo, «También yo he pensado en un modelo de ciudad hecha sólo de excepciones, impedimentos, contradicciones, incongruencias, contrasentidos. Si una ciudad así es cuanto hay de más improbable, disminuyendo el número de los elementos fuera de la norma aumentan las posibilidades de que la ciudad verdaderamente sea. Por lo tanto basta que yo sustraiga excepciones a mi modelo, y en cualquier orden que proceda llegaré a encontrarme delante de una de las ciudades que, si bien siempre a modo de excepción, existen. Pero no puedo llevar mi operación más allá de cierto límite: obtendría ciudades demasiado verosímiles para ser verdaderas.»[6]

Entramos al laberinto de los textos y de las ciudades, con un plano provisorio y evanescente. Las figuras conceptuales y las sensoriales, las cifras simbólicas nos dan una ilusión momentánea de sentido.

Una ciudad representativa de Borges, Tlön Uqbar, Orbis Tertius[7] es una ciudad poética. Un grupo de sabios se ha propuesto construir esta ciudad que se materializa en una enciclopedia de 40 volúmenes. El proyecto de la ciudad es semejante al de las ruinas circulares donde el propósito es soñar un hombre e imponerlo a la realidad. El éxito del proyecto se atestigua en la constatación de la naturaleza no ígnea del soñador lo que lo identifica como soñado también. Un propósito de esta naturaleza -el examen de la ciudad como unidad de sentido, que aglutina figuras, edificios y todo tipo de detalles-, se hace sobre la base de algunos parámetros que ponen en relieve la condición humana, la condición de la historia y las condiciones de las instalaciones humanas en la historia de lo cual van quedando algunas trazas. La evanescencia del transcurso histórico se deja adivinar o inventar en los vericuetos de la ciudad, en los detalles que pueden reconstruirse por la memoria, o por el deseo que los inventa.

Los lugares parecen no querer constituirse y su evanescencia en el tiempo les da la calidad de fantasmas que se salvan en una escritura que siempre es tentativa entre otras. Hay una matriz de la ciudad sin embargo, y esa matriz tenue que va quedando en los relatos de Marco Polo o de Borges se puede

Las crónicas son, como género literario, un lugar híbrido de constitución de sentido, de búsqueda arqueológica. Lo extraño, lo salvaje entran en un proceso de naturalización y culturización. Se trata de evitar el pánico o la compulsión de exterminio.

seguir y está disponible, cosa curiosa, más allá del tiempo y del espacio, en la poesía. La abstracción poética rescata la figura numerosa, intrincada, compleja de la ciudad y la conserva en la escritura superando la acción indetenible del tiempo.

En esta visita a las ciudades poéticas cerraremos la serie con un tercero que propone una ciudad a la que ingresamos a través de la ciudad Leonia de Calvino.

«La ciudad de Leonia se rehace a sí misma todos los días: cada mañana la población se despierta entre sábanas frescas, se lava con jabones apenas salidos de su envoltorio, se pone botas flamantes, extrae del refrigerador más perfeccionado latas aún sin abrir, escuchando las retahílas del último modelo de radio.

En los umbrales, envueltos en tersas bolsas de plástico, los restos de Leonia de ayer esperan el carro basurero. No sólo tubos de dentrífico aplastados, bombillas quemadas, periódicos, envases, materiales de embalaje, sino también calentadores, enciclopedias, pianos, juegos de porcelana: más que por las cosas que cada día se fabrican venden compran, la opulencia de Leonia se mide por las cosas que cada día se tiran para ceder lugar a las nuevas. Tanto que uno se pregunta si la verdadera pasión de Leonia es en realidad, como dicen, gozar de las cosas nuevas y diferentes o más bien expeler, alejar de sí, purgarse de una recurrente impureza.»[8]

La orilla del miedo de la ordenación ciudadana

Esta ciudad de Calvino se complementa o diversifica con la de Pedro Lemebel disponible en *La esquina es mi corazón*[9] con el subtítulo de Crónica Urbana. Para situar este texto ciudadano podemos tomar, en primer lugar, un asunto muy candente, el del género y abrir desde allí otros accesos al lugar propuesto en el universo imaginario de representaciones urbanas.

Las crónicas son como género literario un lugar híbrido de constitución de sentido, de búsqueda arqueológica. El sujeto que narra un universo con destinatario histórico específico. El rey, el padre. La destinación obliga, en el empeño de los méritos y los trabajos realizados o por realizar, al uso de los mejores lugares discursivos heredados con vistas a fundar la continuidad en la tierra lejana y extraña que la motiva.

Lo extraño, lo salvaje entra en un proceso de naturalización y culturización por el cual ingresa al sistema simbólico acuñado, el de lo posible. Se trata de evitar el pánico o la compulsión de exterminio. Como la que ocurre cuando rápidamente pisamos una araña hasta su desaparición, sin querer saber qué es realmente cuando sentimos su roce aterciopelado. El rey o el padre, en tanto que figura autorizada o que autoriza, no puede ser seducido sino a través del discurso del deber cumplido en su servicio y del sacrificio por la patria que caracteriza los signos verbales resultados del entrenamiento militar.

El texto de Lemebel es una crónica y como tal entra en el ámbito amplio del género de relato de lo contingente a partir de un sujeto que asume su identidad histórica y toma posición del universo representado de lo local. El sujeto de la crónica es contemporáneo de su objeto de narración y testifica el conocimiento que le da su mirada. La mirada del sujeto que atestigua se transforma en imágenes verbales que acusan la constitución de un organismo histórico, local cuya relación con el sentido de las cosas y del reino o del mundo se puede rescatar en las fórmulas de dedicatorias, interpelaciones y en el modo de cortar las imágenes y proponerlas para su consideración en la invención que implica presentar a otro una mirada ya de antemano corregida, aumentada, escorzada. Los énfasis de la representación dados por la adjetivación y por los procedimientos retóricos en general, arman el plano de la ciudad que se propone como una interpretación nueva de los datos de la realidad. O que agregan los lugares no mencionados, no dibujados en los planos ya existentes en ella.

Esta crónica juega a hacer visible, en una descripción que se inserta en antiguas tradiciones discursivas que luego comentaré, los lugares no tradicionalmente poéticos de una ciudad que se miente, que ha sido propuesta para su definición a través de imágenes restrictivas, incompletas, censuradas.

¿Qué ciudad es la que aparece en la escritura de Lemebel, y qué sujeto es el que propone e identifica? Volvamos al asunto del género. En la perspectiva de la tradición literaria, la crónica urbana de Lemebel tiene diversos parentescos. Los textos de Lemebel graban un sujeto en la ciudad, en ciertas áreas de la ciudad que es su función hacer visibles.

«Aún así, *los parques* de Santiago siguen fermentando como zonas de esparcimiento planificadas por la poda del deseo ciudadano. Los parques son lugares donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como acoplamiento de los sujetos, que sujetos a la mirada del ojo público, buscan el lamido de la oscuridad para re-generar el contacto humano.»

Los parques de Santiago se animan por el efecto de la química verbal de la crónica con un acontecer nocturno que es la palpitación respirante del deseo en cuya ocurrencia se precipitan los bordes persecutorios trazados de antemano en el guión social.

Se recuperan los lugares animados de una ciudad enorme que transcurre en el punto ciego del ojo del discurso exitoso de la economía del mercado. Se trata de lo que no se ve, no se puede ver, de lo que está negado.

«La esquina de la «pobla» es un corazón donde apoyar la oreja escuchando la música timbalera que convoca el viernes o sábado, da lo mismo; total, aquí el tiempo demarca la fatiga en las grietas y surcos mal parchados que dejó en su estremecimiento el terremoto.»

«Muchos cuerpos de estos benjamines poblacionales se van almacenando semana a semana en los nichos del cementerio. Y de la misma forma se repite más allá de la muerte la estantería cementaria más allá del hábitat de la pobreza».

Pareciera que dicho organismo de cajonera, fue planificado para acentuar por acumulación humana el desquicio de la vida, de por sí violenta, de los marginados en la repartición del espacio urbano.

«Por cierto, carne de cañón en el tráfico de las grandes políticas. Oscurecidos para violar, robar, colgar si ya no se tiene nada que perder y cualquier día lo encontrarán con el costillar al aire. ...Nublado futuro para estos chicos expuestos al crimen, como desecho sudamericano que no alcanzó a tener un pasar digno. Irremediablemente perdidos en el itinerario apocalíptico de los bloques... navegando calmos, por el deterioro de la utopía social.»[10]

Los lugares iluminados de la ciudad Lemebel se van acumulando en una serie que incluye el cine, Horcón, el estadio, las micros, la cárcel, el servicio militar, Cartagena, el circo, los baños turcos y proponiendo en cada una de sus instancias las interpretación relacional que delata algunos descuidos gruesos en la planificación social, urbana.

Las operaciones de representación se



insertan en la tradición del género crónica y de la sátira menipea, es decir los llamados géneros no serios. Luciano de Samosata nos acerca a la textura de una ciudad y al desplazamiento de unas figuras que se constituyen en la contrapartida del discurso sublime de la tragedia y la poesía épica. Los temas de Luciano son los eunucos, los baños, los mendigos, los tribunales, los amores, las leyes, las costumbres domésticas y privadas que se distanciadas por la ironía, la descripción detallista y el sólo hecho de su mención permiten una discusión razonada sobre las resoluciones que van ocurriendo en el devenir menor y sorprendente de las vidas diarias.

Rabelais, por otra parte, a través de hipérboles, enumeraciones y descripciones corporales ha abierto el camino de las letras a universos que grotescamente representados se hacen palpables a nuestros sentidos de hoy. Los Humanistas del Renacimiento, como los hermanos Valdés, se atreven a hacer un diálogo sobre las cosas ocurridas en Roma criticando la barbarie de la guerra, la matanza, el saqueo en nombre de las razones de estado. El romanticismo recupera el discurso razonante y crítico de la prosa crónica en Jovellanos y Mariano José de Larra.

¿Qué hay en esta línea de lenguaje que se abre desde los principios mismos de la literatura aportando una vista propia, menor y antiheroica a la representación de la realidad? Quizás un imperativo ético de índole racionalística que busca entender lo incomprensible de una historia humana de violencia y de sin razón pese a la cual la articulación conciente y lúcida puede sostenerse aún en los peores momentos.

En la escritura de Lemebel nos encontramos con un discurso rápido, ligero, rico, atractivo poético que nos está diciendo lugares no registrados de la topografía urbana y cuyo despliegue implica el reducir el campo de eficacia de los universales imaginarios activos, los que queden, y lo que es más peligroso poner en cuestión la naturaleza misma de la ordenación ciudadana cuyos componentes se mienten en la orilla del miedo para la constitución social que es una parodia. La escritura del cronista informa una realidad que puede transformar la lectura de la polis y amenazar sus preconcepciones y fundamentos.

El padre o el rey están ausentes, la casa en desorden, entre tanto los sirvientes y mayordomos, puras figuras secundarias, hacen como en el palacio de los duques el teatro de una burla a costa del delirio de un Quijote soñador y crédulo.

Las ciudades de Calvino, las de Borges, las de Lemebel, Santiago de Chile, Concepción, coexisten en el plano imaginario de un territorio abierto, de nuevo, recientemente para su duelo. ¿Qué ciudades podremos habitar en las que podamos circular sin cerrar los ojos a las diferencias monstruosas que siempre hemos vivido tan ciegamente? Una esplendorosa ciudad de todos. Una ciudad lucida y lúcida.

---

[1] Este trabajo surgió en enero de 1996 a partir de la presentación de la obra de Pedro Lemebel *La esquina es mi corazón*, en el marco de la Temporada de Verano de la Universidad de Concepción.

[2] Italo Calvino, *Ciudades Invisibles*. Barcelona, Ed. Minotauro, 1991, p. 73.

[3] p. 76.

[4] p.15.

[5] p. 17.

[6] p. 81.

[7] Jorge Luis Borges, Prosa Completa. Barcelona, Bruguera, 1980, vol. 1, p. 409.

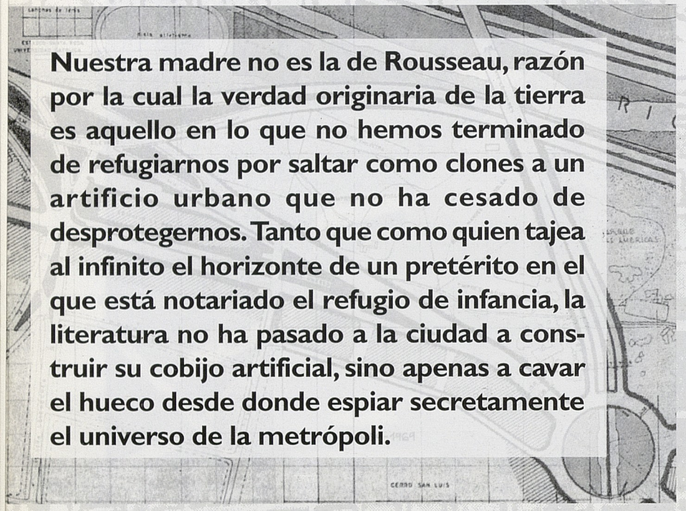
[8] Las ciudades continuas, en Italo Calvino *Ciudades Invisibles*. p. 125.

[9] Pedro Lemebel, *La esquina es mi corazón*. Santiago, Cuarto Propio, 1995.

[10] p. 18.

La Ciudad a la Intemperie

FEDERICO GALENDE



Nuestra madre no es la de Rousseau, razón por la cual la verdad originaria de la tierra es aquello en lo que no hemos terminado de refugiarnos por saltar como clones a un artificio urbano que no ha cesado de desprotegernos. Tanto que como quien tajea al infinito el horizonte de un pretérito en el que está notariado el refugio de infancia, la literatura no ha pasado a la ciudad a construir su cobijo artificial, sino apenas a cavar el hueco desde donde espiar secretamente el universo de la metrópoli.

"llueve en la ciudad
llueve en el poema"[1]

Llueve en la ciudad. No sabemos en qué punto, ni siquiera en qué ciudad, pero si nos atenemos a la literalidad de estos versos ya entendemos que el agua no cae nunca en un sólo lugar, en un lugar así: *literal.* Cae dos veces, y al menos a la vez: moja el poema, moja la ciudad, disuelve fronteras con una humedad perpetua y sin embargo detenida en esa fisura que se abre entre lo que cae en el "espacio" y lo que cae en el "habla". Gotea y cae: no importa cómo. Nosotros algo sabemos, pues ese descenso convertido en lluvia sucede ante un añoso testigo, y éste no es precisamente un poeta que trae de lo lejano a lo próximo un *caer de la lluvia*, sino un mero cronista para el que el agua fluye como dato radical. "Llueve / el anciano escribe", nos dice el autor. ¿Qué es lo que escribe? Obviamente esto: que llueve en la ciudad y en el poema.

Parece que llueve a la vez en lo que no es lo mismo. ¿Hay novedad? Limitémonos a decir que no, que siempre que llueve estamos ante lo idéntico cayendo en lo distinto. De ahí que esa lluvia se anuncie mojando lo que no es igual, poema, ciudad, no *por* sino *pese* a ella. Indiferencia del derivar del agua que no obstante nos permite saber del poema algo que aun no sabemos de la ciudad: por ejemplo que tiene una firma, un autor, un nombre que delega su voz en *otra voz*: la de un anciano que escribe. Desde ahora, entonces, llueve en un poema de Gonzalo Millán, pero ese poema dice de sí mismo no sólo que está mojado, sino que su autor vive lejos de ese lugar en el que el agua cae. No en vano es un anciano el que refiere los hechos. Así, un pase de lengua trama el destierro. "Llueve en mi ciudad / llueve en el poema", pero yo no soy el que está allí mientras el agua ocurre.

Digamos que quién eso escribe está afuera, compartiendo con aquello en lo que el agua se da nada menos que el afuera mismo. Ni siquiera su poema lo abriga: llueve en él, y si no fuera así, ya ha sido escrito y tramado en una voz lejana. No está allí. Pero nos queda saber en qué ciudad no está el autor que no está en lo llovido, cuáles son los rumores, los gestos, los bares, los tonos, las comunas del habla que estiran un señuelo acerca de ese sitio en el que no para de llover. No hay rumores; apenas un anuncio eficaz que identifica esa ciudad a través de lo que ella no es, de lo que está a su costado, antes y a la vez más allá de ella. "Un cerro domina la ciudad / y en la cumbre hay una virgen"*. Se trata de Santiago, identidad que curiosamente no descifra mos por la estructura de la ciudad, sino por todo lo que estando en ésta hace que ésta pueda no estar: el cerro Santa Lucía, por ejemplo, y el San Cristóbal. Ambos impresionaron a Le Corbusier, inflados como dos pechos imponentes contra los bucles utileros de la arquitectura: "con tal paisaje, esta ciudad está condenada a ser una nota a pie de esos *dos* cerros".

Nota a pie de ese paisaje escotado al que se agregará su natural hendidura, dado que "el río corta en dos / separa la ciudad"* en la que llueve tanto como en el poema. ¿Pero sólo corta? Si nos tomamos al *pie* de la letra ese agua que cae, concluiremos que el río se infla en su curso, pasa, se extiende incluso al punto de escindir *poema* de *ciudad* para alcanzar todas las ramificaciones a su espalda: del Valle de Mistral a los Andes de Zurita, y del Maule de Latorre a ese *ascenso de lobo marino* del que nos habla Hoefler. A esos dos cerros que revelan el nombre de la ciudad, se suma entonces este río, que, tras barrer con el agua que cae, devuelve lo urbano al paisaje que lo detenta. Por abajo.

Porque por arriba hace mucho frío. No aquí, en la ciudad en que llueve, sino allá, a la distancia exacta y reconfortante del "cottage" en que Thomas de Quincey se encierra a escribir después de fumar su opio, la cabeza metida en una bola de humo. No hay allí "pipas de espuma de mar" ni "pipas que no sean pipas" (aunque siempre las habrá después), pero sí una tarde de invierno "en que las campanas de la tarde resuenan largamente" para que "las cosas nos visiten con mundo", remembranza paródica acaso de aquel cuartel de Nuremberg en el que un miembro de las tropas de Maximiliano de Baviera se sentara comodamente junto a una chimenea a escribir sobre ciudades metódicas. Aquel hombre que escribe tampoco está en la ciudad: escribe sobre ella, *sin* ella, pero en este caso no inclinado por el dolor del destierro, sino auspiciado por el "recurso del método".

En fin: no es en la ciudad de la que hablo en dónde cae la nieve -pese a que siempre podrá nevar en París, y siempre podremos "morir allí con aguaceros"-, sino aquí donde escribo. ¡Y cae mucha! Porque estamos en Europa y corre el mes de noviembre. La naturaleza es hostil, después de todo tenemos que estar escribiendo mientras nieva, aunque luego noto que eso que nieva en *lo que nieva* me gotea con una semántica reconfortante: *cae* no en la intemperie del poema, sino en un afuera que me devuelve el segundo refugio, un trozo de madre, por ejemplo, que me ampara y me preserva sin importarle que mi escritura avance contra ella. Que haga frío nomás, que todo este frío moderno sea la verdad a la intemperie con la que no-puedo, pues lo que necesito es no pensar para dar con mi refugio, con esta casa desde la que pido al cielo "tanto granizo, nieve y heladas cuantas pueda contener". Un invierno canadiense, uno de esos que caen lejos, en *Québec*, porque en verdad "quiero verme resistiendo entre los tejidos de la nieve". Toda la casa se recorta en medio de un reposo blanco, y el humo del opio, que es mi propio poema excento del llover, corrobora el interior, se acumula, trepa sin salir, hace que el invierno evocado no sea la intemperie sufrida por *mi ciudad* y *mi poema*, sino, como anota Bachelard, "el refuerzo mismo de la felicidad de habitar".



¿Se equivoca? Quizá, porque un cierto eco del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau nos murmura que uno no habita en la madre sino hasta que la amenaza de su insuficiencia nos hace el mal y nos envía a vivir en la casa de la representación, en la morada artificial. Decimos así, *artificial*, porque sin el frío de una verdad tan inconclusa como escurridiza no procuraríamos habitar algo; por el contrario: desde el paisaje con nieve que nos alcanza, la casa o la ciudad son nuestro complemento imperfecto, lo que un poco nos salva de lo que ojalá no tuviéramos que haber invocado.

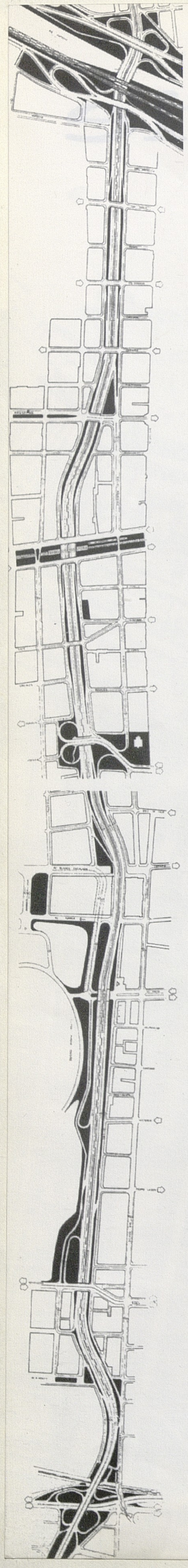
Porque pese a Baudelaire, no somos en ese afuera que se despliega hacia el horizonte inasible de la metrópoli; por algo le hemos hecho un refugio a la experiencia, refugio que no se ve, que se habita en lo que no exhibe, "habitable-imperceptible" que sólo se nos obsequia a costa de esa nieve de Heine, "que aplasta bajo su cuerpo la horizontalidad del universo". Así la intemperie se las arregla para "dar" a la casa el favor de ser nuestra madrastra: ella recibe, y nos recibe: delicadas hebras de intimidad, calor y somnoliencia nos enfundan con ese humo opiáceo, adormecedor, impalpable. Pero no a cambio de nada; antes debemos negar a esa "madre blanca", acogedora e insuficiente, insuficiente *en* su hospitalidad. Como el invierno, que es la estación más vieja, la madre blanca es tan provecta que se vuelve inhallable en el tiempo. Tal vez por eso dice Bachelard que "en aquellos inviernos, bajo la campana de la chimenea, las viejas leyendas eran aun mucho más viejas". Mientras caía la nieve eran más añosas las leyendas, más largas las campanadas de la tarde, más abultado el humo que De Quincey soltaba de los labios.

Porque no son el invierno y la casa, sino la casa (metida) en el invierno la que estructura esa visita *mística* o *georgiana* de lo "vivido" en lo indecible, y de lo "decible" en lo mudo.

Pero ¿Qué sería lo "vivido" para lo "indecible"? El humo *tiene* la palabra: acumulación momentánea en la que el "uso" se resiste a circular, y, por lo mismo, duración que se "gasta" antes de "excederse", bocanada que no dura más que ese puñado de lluvia que cae en un poema no casualmente desterrado de esa ciudad en la que ahora "circulan automóviles / circulan rumores de guerra / el dinero circula / la sangre circula"*. Contra el humo y la lluvia, todo circula, pero no en cualquier lado y para siempre, sino en ese punto irremisible en que la ciudad ha volcado su presente, ha tallado sus "economías de la verdad" y sus "políticas de olvido", su propia ley del circular, su reificación del espacio como circuito eficaz e inviolable, cartografía que, evadiendo el extravío, nos evita "perder el tiempo".

Economía y ciudad comparten esta misión: evitar que se "pierda el tiempo", sin importar de quién ese tiempo no perdido es, puesto que nadie creerá que éste se puede "tener" más allá de la relación con algún "otro", o con algún "rostro", como dice Levinas. De modo que conformémonos por ahora con pensar que ese "cottage" al que me retiro no me da el tiempo, sino apenas una resistencia a esa verdad que, como acepta Freud, se hace y rehace en la ley misma del circular. Se trata de una verdad hecha con el "otro", "histórica", cuya elisión amenaza con ponernos a un paso de esa acedia que entra a los claustros de los reclusos y a las trapas de los anacoretas. Nunca a sus casas. Pues esa pereza en la que el humo se suelta y coagula en el aire corre el riesgo de ser una forma de la tristeza cumplida a espaldas del tiempo, relato tendido cristianamente entre un génesis y un apocalipsis que cierta fenomenología se tomó modernamente en serio. Acedia, entonces, que se retrae, se recoge y comprime ante ese viejo contrato del espíritu con la línea del transcurrir.

Que haciendo con el objeto lo que ya antes ha hecho con el transcurrir, cultiva su primer problema: se acurruca contra el método como hilo metafísico y contra la hermenéutica como montaje bíblico, pero no porque como ellos no quiera llegar a una meta, sino porque no quiere circular. Habita allí donde el no-circular no soporta el no-llegar. ¿Quién allí habita está enfermo? No sabemos, pero lo vemos pegarse a la nieve a esperar eternamente el tiempo. Su vida es su estación. Y da pena verlo estirándose en vano hacia ese objeto



que está ahí, a unos centímetros de ese camino mínimo e imposible, tendido en una vecindad inalcanzable. De ahí que un tiempo con misiones, entre épico y dialéctico, pase a su lado con el mentón erguido, mientras él se limita a mantener su cabeza inclinada, torcida hacia el alma inane, suspendida ante la retracción fantasmática de esa madre originaria que es el invierno en la tierra. Y a su vez: el invierno, la tierra.

De manera que serán Saturno, por arriba, y el paisaje edénico, por abajo, los que cosan en él su "desvío taciturno" a una forma del "conocimiento contemplativo", pedazo de tristeza laica que pondrá por delante del deseo lo que el deseo siempre deseará atrás. Porque a diferencia de lo que el duelo ha hecho con lo perdido -presenciar el entierro para poder sustituir: ingresar al círculo de la economía-, la melancolía se ha impedido toda transacción: su no-economía identifica a alguien narcisísticamente con lo extraviado, ahí donde el duelo ha convertido ese extravío en obertura hacia el intercambio, "tome y daca" a través del cual la "verdad histórica" se condensa e inaugura una expulsión desde sus propias reglas.

Pero pongamos un poco a la economía entre los palos, y digamos que en la melancolía no sólo no está claro que es lo que se ha perdido, sino también si hay una pérdida de la que se pueda decir algo. Freud prefiere hablar sobre una "pérdida desconocida". Tomémoslo, entonces, al *pie* de la letra, pero para sospechar no sólo de ese receso ante lo extraviado, sino de la tristeza misma del melancólico, que así planteada pasaría a ser menos el dato de un extravío, que una mera intuición sobre la condena que aguarda a los hombres.

La líbido retraída no es aquí económica, pero hace una trampa, pues vuelve hacia la posesión algo que desde antes sabía que no podía poseerse. "Desde esta perspectiva -dirá Agamben-, la melancolía no sería tanto la reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, como la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable", de lo que deducimos que el objeto no es apropiado ni perdido, sino apropiado *en* lo perdido, perdido *en* lo apropiado. Cae la lluvia, decimos, que abre alguna visión sobre la ciudad y el poema, pero ellos ya no son lo que está ausente, sino aquello de lo que me apropio haciéndole hablar su lejanía. Agua de lo mismo en lo distinto que, en su caer, no estructura el signo de algo más que el de su ausencia; como el fetiche, esa ciudad deviene fantasma al ser "poseída" en la corroboración de lo remoto. Así lo "habitable" pero "imperceptible" de esa primer experiencia moderna de la que nos hablan Loos o Benjamin, se ha trastocado aquí, y por un poema en el que llueve, en lo "perceptible no habitable", ciudad espectral que no se deja rozar en todo lo que se anima a exhibir. "Llueve en ella / llueve en el poema", tanto que pareciera que bajo ese agua que nos roza la ciudad nos impide habitar, pero por vía de un poema que la ha impuesto nombrando su imposibilidad.

Ese fantasma que se muestra sin dejarse habitar, ha sido asociado por Freud a la "etapa oral de la líbido", canibalismo del *yo* que se lanza hacia el "otro" como si se tratase de una presa: el fantasma aplaza la metáfora de la circulación en esa otra metáfora que une la *apropiación* con la *destrucción*. No hay economía en la dieta del antropófago, pues si en la circulación lo apropiado busca preservar su "valor cambiario", en el canibalismo melancólico lo apropiado es siempre lo "usado" y lo "mutilado". Quien come, usa y destroza, aniquila lo cambiario llevando la cosa poseída hacia su desfiguración en el bolo. ¿Alguien pagaría algo por un bolo alimenticio (quizá lo rumiado hasta el cansancio por el filósofo nietzcheano)? Parece que no, y que con tal "no" lo que se clausura es la posibilidad de la transferencia para que en su lugar sobrevenga la mismidad, cúmulo autodevorante cuyas imágenes han sido entresacadas de aquel tiempo homofágico en el cual el Dios-Cronos se comía a sus hijos. No es otra cosa la que le ocurre a este poema que se ha retraído de la ciudad para resistir a lo que en ella circula, "autos", "rumores de guerra", "sangre" o "dinero", resistencia a ese *pasar del tiempo* en cuyo nudo se encuentran el *canibalismo* y la *tristeza*, lo "demoníaco-mágico" del devorar y lo "angélico-contemplativo" del mirar pasar. Por abajo.

Porque por arriba, lo dijimos, la ciudad europea reemplaza a la nieve en el "cottage" y a "esas cifras edénicas durenianas" en el viaje del flaneur. Nada queda afuera: la distancia misma entre ese "cottage" en el que el humo se agolpa y ese "flaneur" en cuya deriva el paisaje urbano se eleva como una visión, confecciona las mediciones imborrables de la metrópoli. Porque a través de ese interior que se recoge y se custodia, que cela su improductividad como diferencia tajante con ese exterior dado a las reglas de la circulación, la ciudad se postula como plexo de toda una modernidad tensada desde un principio entre la "experiencia interior de la precariedad" y la "avanzada exterior de la totalidad". Diferencia que ha expulsado la intemperie del origen perdido a un estrato que está fuera del tiempo.

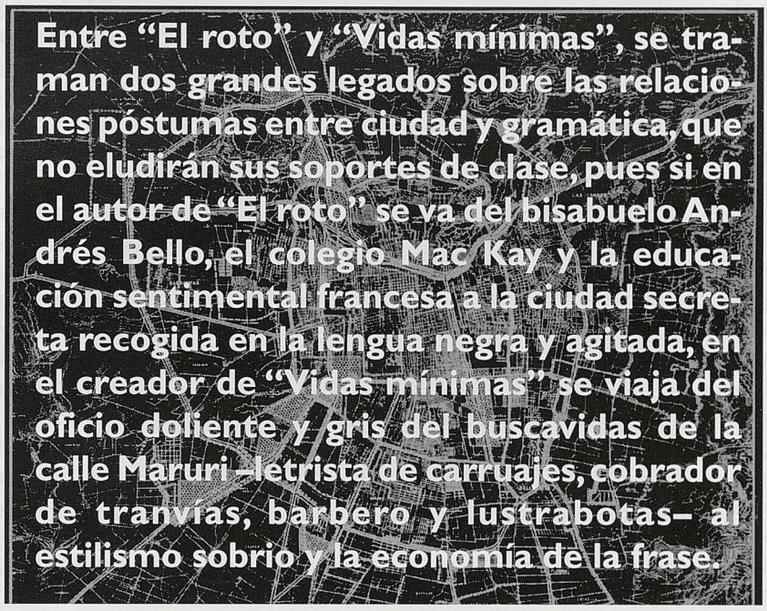
Diferencia que difiere a la vez de lo que aquí acontece, donde, como marca Soledad Bianchi, "la lejanía del país hace que la mirada añorante se dirija hacia el terruño, el pueblo, la calle". Sin embargo, el pueblo o el terruño no son la ciudad. No lo son en ninguna parte, pero mucho menos en un país en cuyo vientre metafísico *tierra* y *ciudad* se han disputado todas las tradiciones sociales, políticas y literarias. Dejemos entonces que la confusión murmure, pues sin su gemido no tendría sentido marcar que esta ciudad en la que llueve se anuncia ahora a través de lo que la precede: los cerros. "Un cerro la domina", nos dicen, y ese "decir" timbrado por la cifra edénica del paisaje es demasiado evidente como para que lo dejemos pasar.

Pasó por los escritos de Lastarria, por ejemplo, que veía en el chileno un clon de "esta geografía monótona", pero no alcanzó a hacerlo por Latorre, sombra insomne desde la cual parece pronunciarse el desconcierto de esta ciudad dándose a conocer por el Santa Lucía o el San Cristóbal. Si nos atenemos a *Chile, país de rincones*, es porque entre esas páginas ya encontramos un discurso sobre la ciudad, de un modo no muy diferente a como el poema de Millán podría ser una homilía sobre los cerros. Tal discurso postula lo urbano como aquello que toda literatura debe postergar en la geografía, tumbada sobre nosostros como un cálido edredón telúrico, o como un paraje que, al final, "ningún lenguaje urbano estará en condiciones de agotar". Y si con esto se nos viene encima un cierto paladeo arcaico, el del "amor a la tierra", digamos que tal arcaísmo goza de todos sus derechos, puesto que llueve, y no en Quito o Estambul, sino en una ciudad en la que "hay un cerro que la domina". No la expande ni la oculta, no la *desconoce*, la reduce a las reglas naturales de su dominación: precede a su historia, es su pedazo de no-historia acudiendo a identificarla.

De ahí que para Latorre el pasaje a la ciudad esté exento de dramatismos, pues no tendríamos cómo justificarlo desde

esta poética tectónica que nos acoge, en la que ríos andinos, ásperas lomas, valles sonoros y olas del pacífico parecen dispuestos a mecernos sobre sus brazos abisales. Después de todo nuestra madre no es ni tan blanca ni tan fría como para que saltemos al "cottage" urbano. Ni siquiera hay nieve en la intemperie; apenas una que otra visita anárquica en el corazón endeble de la geografía. De este modo Latorre corrobora y se protege; se protege en lo que corrobora y, de paso, adelanta su mordaza a esa didáctica sarmientina en la que el fantasma exiliado del "Facundo" buscaba rehacer la ciudad estatal sobre los escombros de la madre bárbara sepultada.

Aquí: no. Pues vista desde lo que realmente protege, la ciudad sería un desmemoriado artificio impulsado a aplastar o uniformar los relieves hablantes de la naturaleza, lisura metódico cartesiana que no despedazaría cualquier significante, sino el del relieve mismo entendido como *brazo, cuerpo, hundimiento, rincón.* Algo imperdonable para quien por su parte confiesa recordar a su madre "algunas tardes de lluvia / cuando la tierra entrega sus relieves", madre que se deja habitar, prendar, tocar, que no reclama sino desde los resaltos que se apilan como indicios sobre la tierra tendida.



No hay casa ni caminos; a ese retiro contemplativo no le *pasa* el tiempo, sino un río "que desciende de los andes encrespados", y entonces alguien se detiene allí a aguardar todas las visitas del paraíso para desmetaforizar el edén. O sea: se purifica haciendo retroceder la imagen a su propiedad pre-fetichista, pero no sin antes retrotraer toda la nación a esos rincones agrestes en los que la síntesis se hace trizas, se desborda y burla, por ejemplo, aquel intento de Blest Gana por escindir la historia falsa del chileno rastacueros en el París de "Los transplantados", de la historia verdadera del roto que conjuga épica y lumpenismo en "Durante la reconquista". Nada de síntesis, entonces; sí un país desparramado primero y después abreviado en sus siete rincones: la pampa salitrera, el norte chico, los bosques del sur, la cordillera de los andes, la playa costina, la isla de chiloé, la estepa magallánica. "Siete": el número habla *al final* del infinito que postula: madre babelizada que, inclinada a hospedarnos entre sus dobleces, lleva a que la tarea del escritor no consista en hacer el viaje balzaciano del espíritu romántico, sino en volver a la descripción tolstoyana de la aldea.

Pero cuidando siempre omitir el criollismo como "preparado clandestino" de una crítica entenada, expósita, abyecta, para recuperar la piel plácida del *criado* que recubre al cowboy, al certón, al gaucho, al montuvio, al huaso. Todos en la cabaña de tío Tom; no en la "plaza de la concordia", sino en ese boceto californiano en el que la armónica reposa al lado del fogón. Porque para Latorre es preferible morir en un folletín de Bret Harte, que hacer la crónica de los Orrego en el Boulevard Voltaire, desviando las aguas del Mapocho hacia el Sena o la Viña de los Cousiño hacia las cosechas de Carcassone. Ni París ni Gibraltar: tercerismo, torcer, tercear. Y, una vez allí, explorar como corresponde los fondos de la tierra (a ver si acaso aparece una quebradiza vacija diaguita), o hundirse aspirando a los salones del duque de Saint-Simon y los pianos meninos en casa de una chilenidad "trucada". Si no me entrego o entregan a tan oscura cofradía, ya no podrá llover donde no estoy, dado que *yo soy* la lluvia en el rincón, caigo en él para precipitarlo en lo "universal": *caigo* o *estoy*, *soy* el que se atesora en esos gestos que se desatan "sin tiempo".

No otra cosa cree encontrar en el "Don Segundo" de Guiraldes, pues ve allí a toda la literatura como un gesto que, escandiendo la masa del tiempo, traduce el dialecto del pueblo a "lengua estamental" y la mudeza de la tierra a "geografía hablante". Así, la pampa como misterio lacónico y el habla como faena serían el palo atravesado en los rayos del español castizo. Pero resulta que ese *palo* travieso se aleja del programa iluso en el que Latorre buscaba las condensaciones de la lengua llana. Porque distando de su ilusión, el argentino bebe por entonces de las aguas de un radicalismo pomposo e inclinado hacia la tierra como propiedad, "etapa Príncipe de Gales de la burguesía nacional". Cumbre: guiño y soltura Giro que Latorre no advierte, dado que Guiraldes lo confunde reponiendo el mito de la lengua sonora del romanticismo en el núcleo de la tierra, salvo que esta vez no como supresión del fetiche, sino como signo campante del estanciero autosuficiente. "¡El estanciero es madre de sí mismo!", vociferará después, haciendo coincidir el *don* natural con el *don* Segundo.

Coincidencia que adviene en la medida en que Guiraldes no encierra la epopeya en el rincón o el relieve, sino en una dialéctica de "amo y esclavo" llevada hacia atrás a la hora de demostrar que lo primero que aprende el criollo es la condescendencia con el "criadito". De "criado" a "criador": ese es el pasamanos que, contra Latorre, opera la literatura del autor de "Sombra", señuelo que David Viñas atrapa en el aire cuando escribe que en tal literatura no está sino resumido el momento "en que gaucho y cajetilla se dan la mano". Lo cual significa que con arsenales que agrupan un habla afilada, el Guiraldes que admira el "hombre del Maule" es el mismo que ha confeccionado el túnel que va de la tierra como depósito silente de lo materno-original a la tierra como estrategia posesiva. Motivo por el que si en el autor chileno los rincones abolen la síntesis para universalizar el refugio, en el argentino ésta se reserva en una dialéctica de "pluma y alambrado" que, no sorprendida a tiempo, devolverá michayes y ñires, tunducos y rabones al "m'hijito" persuasivo del estanciero paternalista.

Frente a ese paternalismo que no tiene intenciones de ver, Latorre insiste en enderezar el protagonismo pasivo y solícito del paisaje. Pasividad que, sin embargo, siempre podrá aplazar el momento urbano y su lenguaje circulante para que en su dorso aparezca esa voz que, pese a las revistas cómicas, los circos y sainetes del barrio, será la del pueblo satirizado, "el único filólogo que no se equivoca". Así entra en esas añejas etimologías deductivistas que van al "rauco", el "arrelingarse", al fonema mapuchizado. Primero. Y después le asombra que en los letreros del tránsito diga "virar", extraño fenómeno de nuestro ancestral vocabulario marítimo enclavado "en el cuerpo agónico de la gran ciudad".

Tiene la ilusión, tal vez, de que la ciudad misma se recoja en esa palabrita que atraviesa como una lanza hiriente el espíritu invencional de la circulación urbana, de que ese *virar* que los distraídos agentes de tránsito no supieron adaptar a los nuevos usos de la metrópoli, sea la última sentencia de un cógito natural que nos extraña. Nuestra madre no es la de Rousseau, razón por la cual la verdad originaria de la tierra es aquello en lo que no hemos terminado de refugiarnos por saltar como clones a un artificio urbano que no ha cesado de desprotegernos. Tanto que como quien tajea al infinito el horizonte de un pretérito en el que está notariado el refugio de infancia, la literatura no ha pasado a la ciudad a construir su cobijo artificial, sino apenas a cavar el hueco desde donde espiar secretamente el universo de la metrópoli. Podrían ser palabras de Mariano Latorre; si el agua que debemos soportar por el momento nos anima a aceptarlas, comprendemos entonces que la lluvia que cae nos moja en la intemperie, no en la ciudad o en la tierra, sino bajo esta lengua de aire extendida entre aquella morada abandonada en el paisaje y este "cottage" no construído en la ciudad.

Por eso resulta tan ardua la figura de nuestro flaneur, pues éste no realiza la proyección baudeleriana que marcha de la inanidad a la lejanía, sino su mera detención en la órbita del presente. Manuel Vega lo observa en un artículo del 65. Todo se presenta allí a contrapelo de lo que hubiera esperado el criollista Latorre, pues el texto comienza por fijar su atención en un escritor "que usa lentes a lo Harold Lloyd", Alberto Romero, autor con el que nuestro ensayista insinúa los primeros latidos del flaneur santaguino: "los hombres de paso lento -nos dice- son los más ágiles cazadores de ambiente". Se entiende: alguien escribe, cata el aroma de la noche como si se tratara de un vino capitoso, rejunta visiones para encerrar en el puño apretado un pedazo de imagen noctámbula. Husmear y absorver: *hacer-venir* la ciudad al erial de la palabra. Subir por Santo Domingo, cumplir tareas en el correo, cruzar la Plaza de Armas y perderse por un rato en alguna fuente de la calle Merced. ¿Qué significa? Que a diferencia de Latorre, el autor de "La viuda del conventillo" no hace habitar su lengua en el relieve maternal del paisaje, pero sin que eso implique que le haga un lugar en la ciudad: ha pasado más bien de los escombros del edén al escombro como corolario. ¡Posa!

"Oficio" y "sortilegio", "esfuerzo de las manos" y "astucia de los dedos", tejen una segunda red en la literatura de Manuel Rojas. Porque si por arriba alguien se conmueve con el cuidador de lanchas, la costurerita sombría o el reparador de vías, por abajo la aspereza de la vida lleva a la magia tierna del ratero. Esto es: arruinarse en el oficio urbano cuya reiteración nos humilla, o apelar al sortilegio que hace de la ciudad un "escenario de ocasión".

Su cuerpo y la ciudad se comunican ahora a la intemperie, sin casa y sin tierra, sin morada y sin madre, pero porque antes su escritura ha expulsado ese "tiempo interior" que navega desde un pasado construído en la memoria y ese "tiempo proyectado" que se precipita desde el ahora. Digamos: no lo resguardan ni el artificio de la casa como "vientre de utilería" ni la tierra como madre tendida, ni el porvenir como ilusión ni el ayer como resto de infancia; apenas el presente tajante de la toma, el ángulo y el claroscuro como retrato en el que intenta trascenderse. De modo que la ciudad acude allí a congelarse como fondo en el que un escritor que usa lentes "a lo Harold Lloyd" recorta cuidadosamente sus gestos, y los pegotea en el armado de un collage complaciente mientras bebe un "café muy negro".

Es nuestra obligación detenernos entonces en el color de ese habitual brebaje, puesto que ya algún distraído cronista le ha preguntado cómo le gusta el café. "Negro, muy negro", ha dicho, haciendo que esa infusión siembre con su negritud intensa un semblante tapado, artero como este haz que prepara entre carta y carta su mudo asalto gestual: "no duermo de noche porque estiro las crónicas de la ciudad visitada entre sorbo y sorbo". Pero también así, *entre sorbos y sorbos nacidos entre cartas y cartas*, nos recuerda que Balzac (¡oh casualidad!) se hacía el mismo café en los tiempos en que escribía en la bohardilla de la calle Lendisguieres.

Aquellos lentes y este café no pueden ser casuales en una literatura que precisamente está hecha de *lo visto* en el *desvelo*. "Ver" más "velar": allí estaría la originalidad de tales procedimientos, pero sucede que detrás de esos lentes que *ven* y este café que *desvela* aparecen Lloyd y Balzac. Y si aquí no está del todo el escritor gentelman, el hombre que hace de su presente una instantánea entresacada de los laudos manieristas de la alta sociedad, es porque a la hora de armar un párrafo a Romero ya le tiembla el pulso. Es tarde, y acaso se ha propasado un poco con el café, lo cual ayuda a que este temblor rebalse ese "corcet" biográfico para trocar, y de manera innegable, la novela del señorito que escribe sobre prostíbulos conocidos en noches de victorias hípicas, por una novela amarga, de tufo, golpeada, donde el pulso que tiembla es la ciudad misma terminando de bambolearse en los pulmones. Poco importa que esos pulmones, "cuyos ronquidos no dejan escuchar la descarga de los martilletes sobre el papel", sean a la vez los del escritor con problemas respiratorios, Kafka, Proust, Gombrowicz, salvo para proferir que por el momento tal flaneur, que en este caso junta "lentes", "café" y "pulmones" -esto es: "visión", "desvelo" y "debilidad"-, no está ni en la ciudad baudeleriana ni en el paisaje latorrista, sino más bien solo, en la intemperie dejada por la verónica de dos metáforas, como un pinocho cimarrón esculpido en una madera alsaciana. Así, la metrópoli no es todavía el refugio moderno, sino el fondo sobre el que se recorta la pose erguida, amarga, vertical.

Que González Vera revisa desde la trastienda, pues con su urbanismo quiere lograr la exacta economía de recursos de alguien que no hace de lo aristocrático un origen circular y perpetuo, sino una estación del oficio cultivado. Así el autor de Vidas mínimas es antes que nada el prodigador de una elegancia dulce y enfermiza, ahí donde ésta se mantiene y se distancia a la vez de la "fachada vulgar", la "pared pintarrajeada", el "pasadizo obstruído" y los "quiltros raquíticos" del conventillo. Se mantiene: porque la primera persona de la narración apenas si asoma su cabeza enunciativa entre medio de pasillos atorados con braseros, artesas, medias tiradas y cajas de cartones repletas de porquerias, mientras sus ojos convictos escrutan entre las puertas semiabiertas cocinitas a leña en las que se "calientan tarros con lavaza", "tiestos con puchero" y humos aceitosos que ascienden primero por el hollín de las paredes y enjambran después sobre los tejados su "inmensa nube gris". Se distancia: porque la voz de esa enunciación no chirria como el de las vecinas del conventillo, no berrea ni zumba. Ni se pega siquiera al quejido de esas viudas que conjugan el "murmullo" con la "escoba", la "camorra" con el "guiso", colando cotilleos entre los tajos del barrido.



No. Porque las palabras de González Vera están entresacadas de la monotonía del rumor fácil y puestas en el tono como prisma de una escritura glacial, exacta, distante. Pero al costo de que ese tono sea el vacío en torno al cual gira la vida centrífuga del tiempo oral cotidiano, pues el tiempo del conventillo se articula sobre el retorno de la mismidad, haciendo que lo mínimo de esas vidas sea el oficio ritualizado, el incidente sobrellevado en la labia apagada, el destino excento, el gemido no como pose ante el declive sino como formato al interior del cual se repite un contenido. Se trata de todo un tema: la "vida mínima" como declíneo no vivido en la reiteración como declíneo, círculo armado de un pervivir no conciente en el círculo. Modo a través del cual la ciudad abreviada en la trayectoria del flaneur ha dado paso a un fábulario disperso en estado de rotación, anécdotas que rehuyen a la venia de la historia para resistir involuntariamente el armazón epigonal de una modernidad wagneriana y monumentalista. De lo que se sigue que el vacío que habita el escritor deviene rincón, trastienda, recodo desde el que se espía a la ciudad como un carrousel en el que los hechos dan vueltas gracias a su eximición del "carácter destructivo". Esto es: la pluma de González Vera vive de hacerse un orificio en el tiempo. No posar, entonces, sino retroceder, dar el paso atrás para hacer la crónica de una ciudad detenida.

O darlo hacia adelante, como Edwards Bello, pero ya no para explorar desde la trastienda de una lengua íntima a la ciudad como "bazar de la mismidad", sino para convertir toda la ciudad en trastienda, lugar secreto que será indagado a espaldas de una burguesía que empieza a simular sus ruinas. Porque a diferencia del ancestro venezolano, para quien el trabajo del escritor se realiza en la confección de la gramática del estado, Edwards Bello quiere llegar a la ciudad como reserva de lo que las conciencias develan en sus ajustes estatales. Así, sus libros son la ciudad leída en el doblez de las solapas sociales. Por la época se consumen a escondidas, a espaldas de una crítica ecuménica que no reparará en conjurar el escenario prostibular, el psicologismo de la ramera y el héroe fugaz devenido "pataperro de la horda" Y todo porque si por un lado lo urbano es el condensado liso y regular en el que una clase en proceso de avería lava sus vidas destronadas -esconder el barrio tras el ornamento de la herencia fiorentina-, por otro es el alma expósita de un secreto que la literatura debe ayudar a liberar con procedimientos específicos, capaces de atar la descortesía del tratado prostibular a una gramática vulgar, pedestre, espontánea.

De modo que si González Vera preserva la gramática a fuerza de hacerle un orificio en el tiempo, Edwards Bello la hace descender al bullicio que la rompe y la ensucia, que la torna quebradiza a fin de que a ella se abalance la vida de una ciudad encubierta. Por eso entre "El roto" y "Vidas mínimas", que se publican en 1920 y 1923 respectivamente, se traman dos grandes legados sobre las relaciones póstumas entre ciudad y gramática. Relaciones que, por otra parte, no eludirán sus soportes de clase, pues si en el autor de "El roto" se va del bisabuelo Andrés Bello, el colegio Mac Kay y la educación sentimental francesa a la ciudad secreta recogida en la lengua negra y agitada, en el creador de "Vidas mínimas" se viaja del oficio doliente y gris del buscavidas de la calle Maruri -letrista de carruajes, cobrador de tranvías, barbero y lustrabotas- al estilismo sobrio y la economía de la frase.

Pese a lo cual lo que comparten parece más sólido que lo que los distancia, pues contra ese escritor liberal que había hecho de la literatura un "apostolado de las letras", ambos autores realzan lo urbano como un estante en el que se superponen "vida" y "escritura". De ahí a Manuel Rojas hay un paso. Y pasa. Porque en éste la ciudad anarquista no es sino el mero vivir en busca de "la obra", remoción de un eco kierkergaardiano en el que "La alternativa" empieza por adquirir el nombre de "Imágenes de Buenos Aires", con todo el Boedo de Discépolo en la punta del subtítulo. Nada casual, sobretodo si se considera que el Hegel que Kierkergaard conoce tardíamente en Jena, tiene su corolario en el que Boedo maltrata a la hora de anteponer a la "Fenomenología" el mundo disipado de la "biblia y el calefón", y que del modo en que Discépolo se retira del "espíritu objetivo" para habitar el "cambalache", partirán algunos de los motivos centrales que después veremos desplegarse en "Hijo de ladrón": modestas piezas sin ventana en Caballito, tardes de domingo en Flores, afligidas caminatas en Rosario, "Pichincha de estibadores", "Chicago trasandina". Textura y remilgo, acaso, en el que inician su hervor las ocupaciones terrestres que se van amontonando: de pintor a electricista, de artista circense a obrero del ferrocarril. Parecido a lo que ocupaba a González Vera, pero con la diferencia de que aquí el oficio no se "traba" por detrás de la lengua, sino que se acuesta en el corazón del texto: las manos "gruesas", los párpados "abultados", la cara "cortajeada por el tiempo", las palabras "abarrotadas", las piezas "hacinadas", la comida "densa", el estó-

mago "ahíto". Todo se inclina hacia lo "espeso" como ilusión fugaz en la que trozos de solidez flotan en el ámbar de la cazuela. De ahí que uno tenga a veces la impresión de que Rojas escribe con un jurel entre los dientes.

O al menos de que come y escribe con la boca abierta, dejando ver los "cachos" de vida que se pegan y despegan entre los molares puros de la empresa narrativa. Toda ruina es un bocado que se obstina ante el uso complasciente del tiempo. Nace para idiotizar el esfuerzo, y entonces seduce con esa abolición impertinente. Así, la ruina y la magia comparten el truco macabro de esconder el método extendiéndose por fuera de la "ética del oficio". ¿Arruinarse? ¿Convencer? O tal vez: arruinarse *para* convencer, dado que estos parecen ser los topes que tensan la vida de los personajes sobre la soga de la ciudad anarquista. Caer, darse un envión hacia abajo: el cuerpo se me arrincona contra la última callejuela del cerro, en la bisagra que se endereza entre el paredón y los "perros armados", mientras las palabras gimen, resoplan, titubean, hacen la pausa desde la que hablan los órganos dolientes. O asomar, trepar como un buzo hacia el alboroto de las plazas para que mi cuerpo se recupere al calor de la gente, de un vino generoso: y entonces me adueño de él, piso firme, vocifero, palpo, toco, aprieto. Pero tanto cuando caigo, como cuando asomo, mi lugar es extraño a la "fisonomía de la masa". Si no me emancipo del bullicio, borroneo mi cuerpo, lo deshago como blanco, lo escondo como árbol en el bosque para que el poder no me vea, pero a la vez me reservo un habla, una distancia, una palabra. Porque la masa no es mi anhelo, sino mi guarida. Ser un sabuezo con hambre en la soledad del camino, o adosarme como una hoja muda al ardor de los motines: esa es la cuestión. O hacerme un rincón que, en medio de las agitaciones, las corridas, los tropiezos, me permita reconstruir la psicología del pobre fastidiado que tumba tranvías bajo la voz latigosa de algún improvisado caudillo. Por eso a través de Manuel Rojas se hacen un lugar esos retablos anarquistas del 900, en los que sobreviven las palabras "cojo", "hambruna", "cauceo", "picada" o "desalojo".

Y si bien la inspiración discepoliana desparrama la síntesis, siempre hay descenso en lo paralelo, pues mientras el "arruinarse" va cayendo como la lluvia en el hartazgo del oficio honrado, el "convencer" agrieta la uniformidad a través del sortilegio. "Oficio" y "sortilegio", "esfuerzo de las manos" y "astucia de los dedos", tejen una segunda red en la literatura de Manuel Rojas. Porque si por arriba alguien se conmueve con el cuidador de lanchas, la costurerita sombría o el reparador de vías, por abajo la aspereza de la vida lleva a la magia tierna del ratero. Esto es: arruinarse en el oficio urbano cuya reiteración nos humilla, o apelar al sortilegio que hace de la ciudad un "escenario de ocasión". Sortilegio que, a la vez, marca su envío de escritura: transporta del "trabajo" al "encantamiento", de la "circulación" a la "deriva", de la "producción" al "heurismo". Pero habiendo antes armado el pasaje del "hombre" al "fantasma" como resultado del pase de las "manos callosas" a los "dedos ligeros". Tal pase anuda "escritura" y "robo" no a la metáfora burguesa del esfuerzo, sino a la seducción como destreza: se *escribe* como se *vive*, recorriendo las calles nocturnas con la delicadeza de un fantasma. Por eso al padre de Hevia le ocurre lo que a todos los personajes de Rojas: que no son táctiles a la hora de hacerse presentes en una escena. Quiero decir: no entran y salen, sino que, como los espectros, aparecen y desaparecen, algo que el mismo "hijo de ladrón" nos recuerda cuando nos dice: "las cerraduras de las casas en que vivíamos funcionaban siempre como instrumentos de alta precisión: no rechinaban, ni oponían resistencia a las llaves y casi parecían abrirse con la sola aproximación de las manos de mi padre, como si entre el frío metal y los ligeros dedos existiera alguna oculta atracción".

Así es como la caída deviene sortilegio, cuerpo escurrido de la producción que prefiere alojar la ciudad como un subterfugio ocasional de espectros, que darse a la oda burguesa de aquellos que insisten en engrasarse con las grúas del puerto. Al igual que la narrativa que los sugiere, los fantasmas no se detienen en la ciudad; pasan por ella como un rumor desatado de las arcas anónimas de la noche. Si a esto sumamos que con el dinero que ellos juntan no alcanzamos a pagar un sólo libro de Rojas, tenemos que el sortilegio se da también en la escritura: no me autorizan ni mi ascendencia ni mis manos gastadas, sino la levedad de esta magia, de estas palabras-ganzúas con las que irrumpo en los estamentos legales de la lengua de un modo similar a como mis personajes lo hacen en las piezas de los burdeles y en los salones del barrio alto. Irrumpe: mide, roza, burla. Pero jamás fuerza, como si en la yema de los dedos se hubiera alojado para siempre el uso de una literatura que hace saltar cerrojos. Después "escritor" y "ladrón" habitan bajo una misma sábana, fantasma clandestino en el que se unen el robo como exacción a la conciencia arruinada del oficio y la escritura como magia célebre del espíritu furtivo.

Llegados a este punto estaríamos en condiciones de sugerir que los personajes de Manuel Rojas pasan de largo por esa ciudad a la que, según Latorre, no había siquiera que llegar; entre medio de esos espectros que la atraviesan como "estación ocasional" y esos paisajes que la postergan como "artificio innecesario", ésta se rehace en una lengua que la habita como fondo, secreto o trastienda. Y todo porque nuestra literatura urbana no ha construído jamás su cottage; apenas si ha aprendido a hablar desde un "trozo de bruma" caído entre ese *rincón de la tierra* al que acudía la maternidad del paisaje y esta *economía general* en la que ahora sólo "circulan los autos" y los "rumores de guerra".

Pero si además alguien que se adelanta a declarar su destierro, su paso atrás, o al costado, ve que ahora llueve en ella tanto como en el poema, que garúa una vez en dos partes al menos, no es sino porque esa bruma -fondo, secreto o trastienda- desde la que la literatura urbana soltaba sus palabras, también ha sido devastada. "Llueve en la ciudad" / "llueve en el poema": el agua rocía nuestro espacio y nuestro habla, pero si giramos no vemos la nieve reposando en la intemperie, sino una tormenta que ha avanzado hasta volar ese frágil cobijo de la lengua, hecho como de un resoplo de niebla.

Sólo así podemos entender que entre lo que *cae* y lo que *circula*, entre el *agua* y los *autos*, se haya forjado esta armonía tenebrosa en la que ahora todo desciende o transita enraizando el habla urbana en una "ausencia de lugar". Pero no basta con decir que esa ausencia nos hace advenir en aquel "tiempo homofágico" de la melancolía o en este "tiempo lineal" del progreso. Por el contrario: nuestro actual desarraigo precipita una llovizna que no es ni cíclica, como la naturaleza de Latorre, ni progresiva, sino espantosa y siniestra, porque cae entre dos imágenes del tiempo que ya no podemos detentar. Tal vez porque esta modernidad no está hecha de esa nieve sin fondo ni horizonte que un humo crecido en la morada postergará entre anillos azulinos y embriagantes, sino de la tormenta como recurso que devasta la bruma para hacernos saltar a la intemperie.

De modo que mientras allá, ante la nieve, "la casa se estrecha contra el cuerpo de la experiencia como una loba, descendiendo por momentos maternalmente hacia el corazón", aquí la tormenta no sólo destroza el panal de cuyas ruinas huímos con un vuelo desesperado, sino que además prepara en la intemperie acaecida su doble transposición, consistente en asociar el tiempo lineal o progresivo al tiempo funcional de la producción y el tiempo homofágico o fantasmático al tiempo circular del terror. Así lo que circula no es el espectro entre cuyas apariciones puede revenir el origen de un extravío, sino la estación final de un tránsito, no el rondar en torno a un *llegar* que no se toca, sino el llegar mismo a circular, a caer como un peñasco entre esa lluvia que se precipita e indiferencia en esta ciudad donde rumores, guerra, autos, sangre o dinero han llegado a trocar el "cambio de" por el "intercambio en" lo real. No deja de ser cierto, sin embargo, que tanto esos autos como nosotros vivimos por el momento en un indeci-dible atesorado en el concepto mismo de circulación, puesto que ante la orden de un policía que nos obligue a "circular", nunca sabremos si proseguir nuestro camino o dar vueltas interminables a su alrededor.



Pero si en medio de este confuso ciclón se da algo tan insólito como que aquello que *transita* avanza hacia el *circular*, no es sino porque lo que circula condiciona el transitar, ya que "autos" o "rumores" no rotan solos bajo la lluvia, sino por y a partir de algo que, sin terminar de estar, organiza desde algún sitio esa rotación. Se trata muy probablemente de eso que circula *más allá* y *más acá* de este presente ciego de circulación, de la violación alguna vez, pero no sólo y para siempre en *esa vez*, del espacio social, pues tal violación es lo que nunca coincide en sí, eso que por vía de un imaginario colectivo, o una representación, no puede durar sino por encima de su empírica duración. Tal incoincidencia o asincronía no es un accidente del terror, sino la regla que rige toda su economía, a la manera en que Kafka, Kraus o Freud marcarán que lo olvidado es lo presente en virtud del olvido, lo no dejado de vivir a través de la imposibilidad de recordar. Algo, entonces, por ejemplo esa transición que se adelanta, que hace llover y circular en la ciudad y en el poema, no nos deja recordar ni pensar; se adelanta y nos adelanta al susurro de nuestros muertos, nos niega el duelo porque se restringe a eso que expande sus amenazas en la marca misma de su disolución: el terror. Pues la aparente caída de éste fuera del espacio transicional, significa menos su desaparición que su reaseguro en el círculo de una economía y en una economía del círculo a la vez. Todos lo sabemos, dado que a nadie se le ocurriría pensar que es la prodigalidad de esta democracia la que ha hecho acallar las voces de los pobres y los explotados. ¿O acaso quienes administran esta transición serían capaces de ignorar que es el siempre-poder-volver de lo siniestro-vivido, el único soporte con que cuentan a la hora de justificar esta política descomprometida con aquellos que siguen padeciendo, y quizá como nunca, la perversión del mercado?

Digamos al menos que el saber, tal como hoy se nos brinda en los escalafones oficiales del conocimiento, lo *sabe*, y que el modo en que la ciudad transicional lo dispone le permite a ésta esculpir un presente incontestable a través del uso de un imaginario social traumatizado: el presente transicional se "toma el tiempo", lo precipita, lo lanza y lo detiene, lo hace jugar al interior de lo merodeado, de lo "ido" y el "revenir" de ese fantasma de espanto que es signo de la ausencia y la presencia a la vez, que se bambolea en la cresta de todas las orillas del tiempo para erizarnos e incrustar su economía de olvido al interior de lo actual. Por eso si Derrida acierta cuando afirma "que para que haya acontecimiento se tiene que poder llamar a un espectro", no lo hace cuando nos dice que "quizá haya algo de un reaparecido y de un vuelve en el origen o en el final de todo ven", pues para quien llueve, ya no importa si en el poema o en la ciudad, es difícil algún acontecer que no sea el de un reaparecido ya abierto, situado, vaciado de su indeterminación y rellenado con el indicio espectral del terror.

Tal espectro no se erige como acontecimiento por la identidad que rehusa develar, sino, y más precisamente, por la incertidumbre en que coloca su poder-llegar. Nuestro acontecimiento, si es que pudiéramos pensar más allá de esta lluvia que cae, no sería sino la identidad develada sustrayéndonos la verdad de su arribo. No sabemos cuándo ni cómo podría retornar, pero sí la necesidad de aplazar su llegada haciendo uso de lo único que se tiene para postergar aquello cuyo inconfirmado arribo no se puede anticipar: el aplazamiento absoluto, de todo, incluso el de la justicia o la revolución. Así el aplazamiento deja vivir un "real-hostil" que padece sin animarse a transformar, apoyando de este modo el tiempo retenido por el presente clausurante de lo falsamente transicional.

El problema está en que dejando intacto ese presente que el terror no le deja interrogar, tal aplazamiento hace con la muerte todo lo que no hace con el porvenir, pues no podemos renunciar a acoger una diferencia con lo vivido, una otredad de lo actual, sin a la vez precipitar el acontecimiento de la muerte al interior del vivir. La muerte del acontecimiento es el acontecimiento de la muerte, el revés de esa lluvia que ya no baja de lo mismo hacia lo distinto, sino que recoge lo distinto para hacerlo caer en la mismidad. Morir es regresar a la libertad como irresponsabilidad, y hay en este país "un cementerio marino más hermoso que esa ciudad y ese poema en el que no para de llover", y hay allí una tumba en cuya lápida este presente busca grabar todos los nombres de nuestro ser. Bien cierto es que luego, "en alguna tarde repugnante de frío y lluvia, iremos a ocuparla con quién sabe qué vecinos. Ni siquiera esa losa nos protegerá totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre".

[1] La frase pertenece al poema-libro de Gonzalo Millán *La Ciudad*, Les editions Maison Culturelle Québec-Amerique Latine, 1979. En este trabajo nos regimos por extractos publicados por la Revista de Literatura Chilena, Creación y Crítica, Los Angeles, California, 1983. De aquí en más, todas las frases señaladas con asterisco pertenecen al mismo poema.

CHILE, UN PAIS MODERNO

Alfredo Jocelyn-Holt

Comentario a :
"Chile ¿Un país moderno?" de Bernardo Subercaseaux
Ediciones B
Santiago de Chile, 1996

Parafraseando al Freud de 1929-30, el del *Malestar de la Cultura*, bien podría decirse, que sí, que nos sentimos incómodos con nuestra modernización actual. Cunde la sensación de que estamos siendo avasallados por una cultura massmediática, excesivamente simuladora, que lo invade todo: cultura, política, el diario que uno apenas lee, el tipo de relaciones efímeras que uno entabla, las banalidades que uno dice y, las más de las veces, que uno escucha, día a día.

Nos sentimos cada vez más ahogados por el exitismo consumista que arrasa. El vivir en medio de un país que se ha transformado de repente en una marca comercial, y lo que es peor, en una marca aparentemente eficaz, no nos deja contentos a pesar de que supuestamente somos más ricos y más espléndidos. A lo cúal habría que añadir el hecho de que somos incapaces de sentirnos parte de un todo plural; que los símbolos que alguna vez nos daban un sentido de comunidad nos producen sospecha; que por muy massmediatizados que estemos –igual– amplios sectores no están representados, no se están expresando y por lo mismo no están aportando su diversidad en condiciones y proporciones equiparables. Más aún, el derrumbe de nuestros sueños y certidumbres de sólo ayer, nos han llevado a algo así como a una esquina donde no nos queda otra alternativa que lamer nuestras heridas y alimentar nuestro desencanto triste y cruel. Y, para qué decir de la oferta sucedánea con que se nos engatusa: fundamentalismos mesiánicos de diversos orígenes: el neoliberalismo ortodoxo y su versión más pedestre de un empresariado autista a todo, salvo ganancias y capitalización; el tradicionalismo medroso, culposo, moralizante, que coarta todas nuestras tentaciones (la última, la penúltima y –por cierto– la siempre próxima), en fin, los neopopulismos nostálgicos que buscan rescatar una inocencia pretérita impoluta para beneficio de una marginalidad étnica, social, de género, sexualidad... en suma, una marginalidad igualmente "esquinada".

Y cómo si esto no fuera ya suficiente, tenemos que soportar la marea contaminante con buena parte de la institucionalidad cultural tradicional de éste país –que costó mucho, muchisímo construir, (o si no que lo digan todos estos señores retratados que nos miran)[1]– una institucionalidad cultural tradicional deslegitimada socialmente, transformada en museo, presionada desde dentro y desde afuera para que sus "productos" se cotizen en el mercado... ¿Qué duda cabe?; el malestar se siente, se anuncia, se oye.

Este es el contexto y referente que ha inspirado el conjunto de ensayos que en los últimos años Bernardo Subercaseaux ha ido publicando en Chile y en el exterior, recopilados en el libro que hoy día estamos presentando.

Tiene el enorme mérito este libro de recoger este malestar, exponerlo y desafiarnos con su diagnóstico. En ese sentido, Subercaseaux –él, mejor que nadie, lo sabe muy bien– se entronca con una ya vieja tradición ensayística chilena que se plantea críticamente frente al momento que se vive, en buena medida porque no se condice, no calza, con las expectativas de progreso, desarrollo –hoy diríamos, modernización– que se tienen y que el momento histórico en potencia bien podría satisfacer. La tradición de los Tancredo Pinochet, Francisco Antonio Encina, el Huidobro de la revista *Acción*, Alberto Cabero –éste último, por lo demás, quien proporciona el epígrafe del libro que estamos comentando. Tradición, y esto es un punto en la que habría que reparar más a fondo, tradición que si bien resultó políticamente ineficaz de inmediato, a la larga, condicionó las grandes propuestas de renovación política y social que emergen en los años 30 y que fructiferaron en la segunda mitad de nuestro siglo.

Intuyo que Subercaseaux eligió, por tanto, este ángulo, este género histórico crítico, desde donde discutir a fin de paliar las dificultades implícitas a la hora de optar por un discurso que a muchos pudiera parecer negativo, pesimista o apocalíptico. El Subercaseaux historiador –yo siempre lo he leído como tal–[2] orienta, en este caso, al ensayista que desciende en el plano actual y contingente, y le proporciona un medio que a la larga –repito– ha terminado por dar frutos.

Con todo, haría una pequeña salvedad que tiende a distinguirlo con sus inspiradores. Encina, Huidobro, Cabero y Tancredo Pinochet –me temo que respecto a este último, hay que hacer la distinción– estaban auscultando y se hacían portavoces de un sentir, de un malestar, con base social amplia, y que comenzaba a asociarse orgánicamente. No me queda claro, en cambio, si Subercaseaux tiene este apoyo silencioso detrás, que en última instancia habría de respaldar su discurso y diagnóstico, permitiéndo con ello anticipar un auténtico despertar de renovación crítica. En una de éstas, el tema de la modernización es un tema puramente cupular, de elite académica –no es accidental que estemos presentando este libro en esta sala y ante este público–, en fin, un tema que nos obsesiona a nosotros, al mundo intelectual, y por ende quizás a nadie más.

En cuyo caso, uno se pregunta hasta qué punto el malestar al que alude Subercaseaux, no es más que el malestar cultural de un núcleo intelectual que ha visto mermado su protagonismo y que habla desde su herida, desde su propia incomodidad con un mundo que no se mueve al ritmo o dentro de las lógicas ilustradas que le son propias. Hago la advertencia, no con un afán de crítica, sino porque siento –yo comparto plenamente el malestar que inspira este libro– que nuestra reciente impotencia radica precisamente no tanto en el diagnóstico que somos cada vez más capaces de hacer y exponer –y Subercaseaux lo hace muy bien– sino en nuestra incapacidad de hacernos parte de un mundo que está cambiando vertiginosamente, que nos excluye y nos desprecia como intelectuales, pero que al no poder insertarnos en él –de hecho, nosotros mismos nos auto-excluímos por lo mismo que lo criticamos despiadadamente sin a veces entender *plenamente* qué está ocurriendo allá afuera– nos impide hablar desde dentro de ese mundo y por consiguiente producir el cambio de rumbo que queremos.

No quiero ser injusto, en todo caso. Subercaseaux pareciera intuir este problema. De ahí, que en estos ensayos no se quede solo en el plano crítico. A la par con el diagnóstico, Subercaseux plantea salidas; ofrece una propuesta. Desde luego, sostiene, que hay que reenfocar el tipo de modernización que tenemos. Debemos ser sujeto y no objeto de esa modernización. Debemos también, reconocer que la modernización no es una cosa reciente –nuevamente, el Subercaseaux historiador acierta a mi juicio– sino que hay una larga trayectoria que él remonta a fines del siglo pasado. Que tenemos que enriquecer nuestro "espesor cultural", el cúal es más bien deficitario –y él aporta varias razones sugerentes al respecto. Que hay que diversificar la oferta cultural, volverla más multifacética; no contentarnos con ser un mero "país ganador" que oculta sus deficiencias palpables. Que debemos incorporar por la vía de una auténtica democratización cultural, aún pendiente, a todos los habitantes de Chile, ya sea a los beneficios de educación, salud, expresión artística, etc etc. Que debemos resemantizar, resignificar el discurso optimista. Congeniar con el mundo empresarial; hacerle ver los beneficios comerciales que les podría significar invertir en cultura. Que debemos posibilitar "que los sectores sociales y culturales se conviertan en actores con voz propia, y con presencia en todos los ámbitos de la sociedad".

A fin de llevar a cabo esta ambiciosa, utópica propuesta –una post-utopía, una utopía después de todas las otras utopías que fracasaron–, Subercaseaux postula la necesidad de repartir el capital y la acumulación cultural, formular y crear una verdadera democracia comunicacional, fomentar la industria cultural, en fin –en palabras del autor– "el desafío consiste, por lo tanto, en construir una sociedad civil más heterógenea y polifónica, una sociedad más tolerante y culta, una sociedad con diversas voces e instituciones, que escucha tanto al intelecto como la pantalla, a la pelota de futból como al libro, a lo serio como a lo frívolo, a la imaginación como a la realidad, al alma como al cuerpo".

Hasta aquí, estoy plenamente de acuerdo. Pero sucede que Subercaseaux precisa aún más su propuesta. Subercaseaux enfatiza también la imperiosa necesidad de que el agente principal que ha de hacer posible este florecimiento cultural debe ser el Estado a la par con un "proyecto" que aseguraría que la modernización impulsada obedeciera a un desarrollo orgánico y no se volviera un mero "destino" –el término corresponde a Octavio Paz–, un efecto inevitable o, para ponerle otro rótulo, fáctico. En variadas ocasiones, Subercaseaux se refiere a propuestas tendientes a fortalecer la acción del Estado en el ámbito cultural, que surgieron en el primer gobierno de la Concertación y que según nuestro autor quedaron a medio camino o no han sido debidamente fortalecidos con posterioridad. Se refiere especificamente a la Ley de Pueblos Indígenas, FONDART, la Ley Valdés, la Ley de Fomento del Libro y de la Cultura, aún cuando omite

lamentablemente a FONDECYT y a todo lo que dice relación con las universidades estatales.

Tengo fuertes reservas sobre este punto crucial, tema –que como nos hemos enterado en las últimas semanas– ha recobrado interés público. No me queda claro del texto de Subercaseaux cuál es el grado de inducción activa estatal que él está sugiriendo. A mayor abundamiento, Subercaseaux, en un apartado muy interesante de orden ya histórico, da a entender que desde un comienzo ha habido discusión al interior de la Concertación sobre el asunto. Que habrían habido dos posturas, dos "sensibilidades": una cuyo centro no se explicita, pero que supongo corresponde al Ministerio de Educación bajo Ricardo Lagos, y otra –que sí se identifica– en la Secretaría de Comunicaciones y Cultura del gobierno de Aylwin, ésta última más cercana al PPD y auspiciadora de "un liberalismo suspicaz frente a la acción del Estado", y por ende, opuesta a instancias de coordinación que pudieran redundar en dirigismo cultural. Subercaseaux, una vez más, puntualiza que fue ésta última postura la que predominó, con lo cual se favoreció una política de "gestión pública liviana (¿light?) y descentralizada, respetuosa de la iniciativa privada y sustentada en la creación de espacios más que en la oferta de servicios culturales. En definitiva, la idea que ese grupo sustentó y logró imponer fue que el mercado es la única instancia confiable en términos de planificación de la cultura". Subercaseaux no parece haber compartido esta posición. Con todo, expresamente subraya que no por oponerse a una "gestión liviana" habría que haberse auspiciado una gestión "pesada", más activamente estatal, sino que se trataba de "coordinar, racionalizar y priorizar los distintos esfuerzos del sector público en el campo de la cultura". Lamentablemente, el autor no entra en más detalles.

Tengo reservas con lo anterior por múltiples motivos. En términos generales, pienso que es altamente cuestionable que un papel activo del Estado necesariamente habría de acarrear los resultados que Subercaseaux auspicia. Podríamos traer a colación numerosos casos actuales e históricos que dan cuenta de un extraordinario renacer cultural sin Estado, o bien con un Estado débil, o –por último– con un Estado que si bien fomenta y financia iniciativas culturales, en ningún caso lo hace a través de mecanismos e instituciones equivalentes a las que se crearon y/o ampliaron durante o con posterioridad al gobierno militar. Porque ocurre, que en nuestra historia todavía reciente –vuelvo a hacer hincapié en la sala en que estamos y en los retratados que nos acompañan y, ojo, nos miran– tenemos el caso de una activa participación del Estado pero con lógicas enteramente distintas a las que se han ido imponiendo de un tiempo a esta parte.

Ahora bien, sucede que estas otras, nuevas lógicas obedecen a una suerte de area rara y confusa, en que se mezclan criterios estatistas a la par con propósitos privatizantes. Por un lado, una todavía fuerte presencia estatal institucional en el plano cultural con, cada vez más, criterios propios de "gestión" cultural privada: fondos "concursables", formulación de proyectos, instancias de evaluación inquisitoriales, contrapartidas de autofinanciamiento proveniente de la empresa privada, etc etc. Yo me pregunto, qué habrían dicho muchos de los señores colgados de estos muros, al respecto. De ahí que, me parece, que el panorama al que hace alusión Subercaseaux es infinitamente más complejo que el tener más, o bien, menos Estado.

Con o sin Estado, lo que tenemos es un sistema que privilegia una cultura –al menos la científica, que es la que más conozco– a punta de formularios y formularios, corto plazista, de "eventos", de escaso valor perdurable, altamente neurotizante, mal pagada, fuertemente supervisada, en fin, enervante. Privatista en el sentido estrictamente gerencial, pero en ningún caso, en el sentido que Adam Smith le dió a lo que él llamó, "la mano invisible", es decir espontánea, creativa, no constructivista o ingenieril. A su vez, estatista en el sentido estrictamente contable –es el Estado el que sigue poniendo la plata–, aunque no en el sentido de una instancia por sobre los grupos de interés político del país. Y les recuerdo, en el momento que estamos, "consenso" de por medio.

Creo en todo caso, que la postura de Subercaseaux tiene al menos dos puntos a su favor. El Estado sigue dando más garantias para el fomento de la cultura que el mundo privado. Desde luego, invierte más, y tiene detrás suyo toda una tradición que lo sigue avalando. Es un hecho indesmentible que los empresarios han sido renuentes a invertir porque desconfían de la cultura y del pluralismo. De modo, que eso sigue apoyando una presencia más activa del Estado; pero ello, únicamente de continuar la coyuntura en que estamos. A nivel de principios, no veo porque tendría que necesariamente ser así. El otro punto a favor de Subercaseaux, es que los que sostuvieron la postura inicial en el gobierno de Aylwin desde la Secretaría General de Gobierno, sabemos muy bien donde están. Optaron definitivamente por el mundo privado, renunciaron al mundo cultural y se insertaron en esa otra área rara política-privada: el del tráfico de influencias, marketeo, imagen corporativa, etc etc.

Lo último me lleva a otro punto. Pienso que el libro de Subercaseaux puede leerse en distintos planos. El más evidente es el de una discusión, como él dice, acerca del tipo de modernización que queremos. Es decir, una discusión sociocultural que se entronca con políticas públicas, y con la discusión teórica e histórica sobre modernidad que cada año que pasa crece y crece (escuela de Frankfurt, Habermas, García Canclini, Beatriz Sarlo, y en Chile: Brunner, Morandé, Hopenhayn, Bengoa, Moulián, Garretón, Salazar) y que Subercaseaux maneja bien. Pero pienso que hay otro ángulo menos académico, más histórico, que pareciera soslayarse en el texto de Subercaseaux, aunque él no termina por aterrizar si bien proporciona algunos derroteros cartográficos.

Soy de la opinión que el mundo de las ideas nunca es tan abstracto o filosófico –soy historiador–; que detrás de posturas teóricas hay individuos de carne y hueso, historias personales, opciones éticas, vaivenes biografiables individuales y colectivos. Algo de eso hay en el libro de Subercaseaux, aunque en verdad, me quedé con gusto a poco. Ya hice mención del asunto respecto a la Secretaría de Comunicaciones y Cultura en la época de Aylwin, pero hay al menos un par de otras referencias. Desde luego, cuando Subercaseaux alude tangencialmente al MAPU como "arribismo marxista", cuando en los dos ensayos finales –"Pascua" en la Facultad" y "(Sin) Utopías"– los que más me impresionaron– Subercaseaux se refiere a un contexto más personal: el mundo marginal estudiantil que es crucial en nuestras universidades estatales de hoy, y su personal historia, la de Subercaseaux mismo, que lo llevó desde la playa de Zapallar a la Cuba de los años 70 hasta terminar en el desencanto predominante de los 90. Por último, todas las alusiones –las más, favorables, otras más críticas– respecto a la Concertación; cabe señalar, que los ensayos fueron escritos en distintos momentos, y –bueno– las cosas han cambiado, o han resultado distintas a lo que se pensaba.

A lo que voy es que detrás de este debate altisonante sobre modernidad y modernización hay matices y diferencias sustantivas, aun cuando no se explicitan, y –lo que es quizá más interesante desde un punto de vista histórico– diferencias quizás atendibles a este trasfondo biográfico aún por pesquizar o testimoniar.

Mirado, a vuelo de pájaro, el debate actual sobre la modernización en Chile involucra –como dice Subercaseaux– a toda una pléyade: "apocalípticos e integrados, espiritualistas y hedonistas, ecologistas y libremercadistas, nacionalistas y cosmopolitas, integristas y liberales." Con todo, el panorama –con cada publicación o intervención, o paso por La Moneda o los arzobispados, o los prorrectorados, o las embajadas, comisiones (cómo olvidarlas)– se vuelve cada vez más complejo. Igual, hay que analizarlo minuciosamente. De igual modo que el polo tradicionalista o integrista no es unívoco (Monseñor Medina, Jaime Antúnez, Fernando Moreno son una cosa, Pedro Morandé, Carlos Cousiño y Jorge Peña Vial, son otra), tampoco lo es el polo progresista o modernizante. El Centro de Estudios Públicos no es lo mismo que el Instituto Libertad y Desarrollo; Hopenhayn, Garretón, Bengoa, Salazar, Nelly Richard, el mismo Subercaseaux son a la vez que muy distintos entre ellos, muy diferentes también de Brunner, Tironi, Fernando Flores y otras luminarias menores. Si incluso Subercaseaux, en un momento –supongo que por descuido– cita a Viera Gallo, aunque no me queda claro por qué.

Pienso que estas diferencias en el plano personal –explicables por historias personales ricas, complejas e iluminadoras– son significativas al punto que habría que ir explicitándolas a fin de entender lo que en el plano estricto de las ideas se postula. Mientras ello no se haga, no vamos a entender plenamente que se está diciendo y por qué.

Subercaseaux, en este sentido, ha hecho un paso tímido, pero quizá a la larga definitivamente un primer gran paso, muy valioso. Se ha atrevido a reconocer este trasfondo personal, adelantar críticas a lo que él llama "transición pactada" (Moulián, por ejemplo, ha llegado incluso a hablar de "victoria traicionada"), y contribuir a un debate apasionante y que a todos nos involucra a pesar del "malestar" que produce.

1 Esta presentación se llevó a cabo en la Sala Ignacio Domeyko en la Casa Central de la Universidad de Chile donde se exhiben los retratos de los principales rectores de la Universidad.

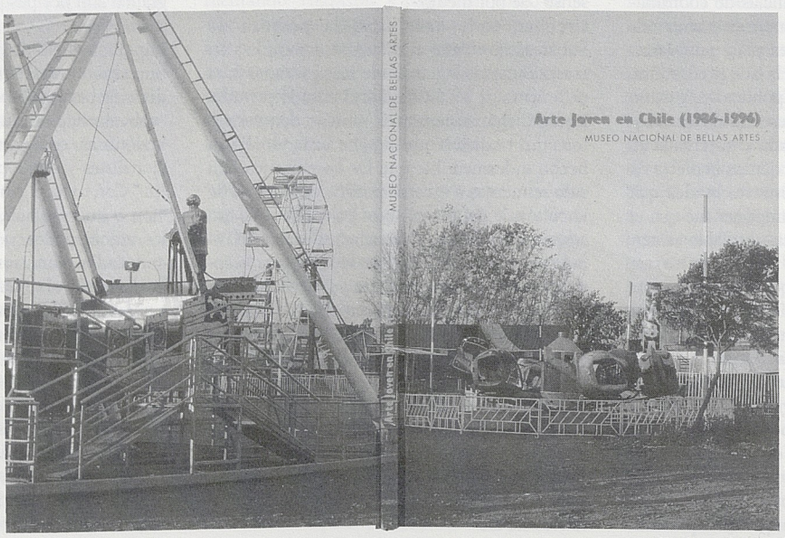
2 Bernardo Subercaseaux ha hecho importantes contribuciones a la historiografía reciente. Ver *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX* y *Fin de Siglo: la época de Balmaceda*.

CAMPOS DE HIELO

Gonzalo Díaz

Comentario a :
"Arte Joven en Chile (1986-1996)"
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Diciembre 1996

Iniciaré este comentario observando una pequeña marca que figura en el catálogo de la muestra, la que si se amplifica, podría permitir una clasificación del evento y un cierto ordenamiento modal de obras y autores participantes.



Un primer signo da cuenta de una dubitación entre dos intereses paradigmáticos, intereses que se suponen antagónicos, o que mas bien, son deseados como irreconciliables. Para decirlo en una fórmula, esta supuesta polaridad quedaría constituída por aquellas prácticas interesadas meramente en experimentos formalistas y por aquellas que suponen una determinación política. Y así sucesivamente, las primeras corresponderían a los voluntariosos parricidas, en tanto que las segundas, a los reverentes de la historia, etc.

Uno de esos intereses es aquél que queda atrapado en la fotografía usada en la portada del catálogo. Su poética corresponde enteramente a una especie de "espíritu de la época", que consistiría en la familiaridad, en la práctica corriente –casi lexicalizada ya– de trasladar metafórica o literalmente, modelos de lenguaje o nombres o conceptos establecidos y acreditados como propios en diferentes campos del saber.

En este caso, y no tanto porque la fotografía mencionada corresponda a un parque de entretenciones melancólicamente connotado por la falta absoluta de público, sino más bién por la rozagante puesta de sol que reflejan en ella los objetos, esa luz crepuscular intercambia la fase de la fotografía, de su potencial sentido político a uno meramente sociológico. (Digo no tanto, pues el título "parque de entretenciones sin público", sería un metaforón demasiado corto de trecho para tan aviesos operadores).

Este efecto de deflación considerado en este caso como una mala pasada de la "natura rerum", sería producto a su vez, del prestigio incuestionado que adquirieron en muchos artistas jóvenes chilenos, aquellos modos más irrelevantes del programa transvanguardista, que en Chile, no ha pasado de ser la expresión de varios posvanguardismos de diversa índole, que no hacen sino eufemizar una divertida ambición por la carrera o el carrerismo.

El otro interés –deseado como irreconciliable con el anterior– queda significado en el diseño cromático de las contraportadas: Rojo y Negro. (Si fuera escritor profesional, algún partido analítico podría sacar aquí de Stendhal y su novela homónima).

Rojo y negro son los colores de la bandera del MIR, y es así porque desde siempre ésos colores han sido usados por los movimientos de lucha dura. Tal vez, porque desde cierto punto de vista en relación con la Teoría de los Colores, el rojo y el negro se ubican en los dos extremos más distantes del esquema, habiendo extremos que. siendo igualmente extremos, son sin embargo, mas cercanos, como lo son el negro y el blanco, por ejemplo. Otra bandera de lucha dura que usa la otra versión del mismo esquema, es la bandera de guerra del Emperador del Japón: rojo y blanco, entendiendo que el blanco en oriente tiene la misma connotación que el negro en occidente: la vida por el dictado del Emperador; Patria o Muerte.

Sea o no un hiperforzamiento –no creo que lo sea– se podría decir: si la fotografía de la portada y lo que su naturaleza acarrea, corresponde al lugar común de la muestra, entonces el rojo y el negro de las contraportadas sería la impostura cromatizada del grupo –o de la "pandilla"– como tan púdicamente lo denomina Machuca en su excelente texto.

Si al contrario, el emblema ultrapolítico de las contratapas acoge toda la diversidad combatiente del grupo, entonces la figuración cinematográfica de la portada sería el dogma temático y programático de la muestra.

Pero, ¿cuál sería el lugar común de la muestra? Porque es a esto a lo que quería llegar por intermedio de amplificar esa sutil contradicción de diseño, que actuaría aquí como un lapsus del grupo. Dubitación, palabra que empleé al comienzo, y que daría cuerpo a este lapsus, la considero en su acepción de figura, por medio de la cual el que emite, propone o habla, vacila sobre lo que va a hacer.

El lugar geométrico del evento no está inmediatamente puesto de manifiesto, siendo además, de muy difícil determinación.

Machuca lo define, en el catálogo, como uno de los sectores más interesantes surgidos en el arte chileno contemporáneo.

Mellado dice, en el mismo catálogo, que los artistas participantes son los más significativos de la escena plástica emergente, agregando que aunque sean todos los que están, no están todos los que son.

Al menos, agregaría de inmediato, a Rosa Velasco, a Ximena Zomosa y a mi compañero de "mesa redonda" Carlos Navarrete.

W. Sommer afirma, en El Mercurio de ayer domingo, que estos 11 artistas, a diferencia de otros 11 artistas de Las Condes, sí dejan vislumbrar inquietudes grupales, agregando que estos son mucho más reflexivos, además de comprometidos oficialmente (sic) con una causa (cualquiera que sea, dice) pero transfigurada en arte (sic).

El jueves recién pasado, en el noticiero nocturno del canal juvenil Rock & Pop, la Del Piano recomendó dogmáticamente la muestra, diciendo que todos eran supercríticos.

Mellado agrega algo importante a este respecto. Dice que frente a una época de euforia neoliberal, estas obras se han vuelto refractarias a las operaciones especulativas y banalizadoras que realiza la alianza entre El Mercurio y demás prensa y las galerías de Vitacura y similares, las que no logran ocultar su sordidez epistemológica. Agregaría que tampoco logran convencer ni de su idoneidad comercial ni de su pertinencia arquitectónica y de gestión profesional. Digo que es importante esta caracterización que hace Mellado, pues más que un hecho constatado que aglutine a estas obras y autores, es la expresión de deseo de una posición, que pocos estarán dispuestos a mantener. Habría mucho que hablar a este respecto. Diría más: es en verdad, de lo único que habría que hablar.

En cuanto al lugar geométrico de la muestra, hay otro signo no tan minúsculo como aquél del diseño que amplificadamente acabo de mencionar, y que se refiere a la falta de nombre del evento. O mejor dicho, a la falta de nombre que tuvo al momento de su inauguración. Estimo que este vacío en el proceso curatorial no es un hecho menor o inocuo. Tiene el efecto muy negativo de dejarle el campo libre a la ideología de aquél nombre genérico de "Arte Joven en Chile (1986-1996)", propuesto e impuesto por el

Museo Nacional. Este "título" acomodaticio proviene del espíritu de consenso que impera en la Nación y que tiene podridos todos los espacios de producción política, universitaria y de gestión cultural. Acomodaticio no significa que sea un título flojo o sin imaginación. A juzgar por el discurso de apertura, es igualmente programático. Milan Ivelic dijo que el Museo acogía esta muestra como podía acoger otra enteramente distinta, dejando la transmisión de su propio juicio en diferido para el día del juicio, y no sería de extrañar que en dos años más –ya que este es un programa bienal– estén aquí en este Museo los 11 artistas de Las Condes que menciona Sommer y ustedes no estén en ninguna parte, o algunos en Vitacura y otros en la mar océano internacional, como náufragos alucinados con la fama.

Es decir, la falta de nombre significa en primer lugar promover una disolución del propio partido de la muestra, un borroneo del supuesto recorte crítico y ético que practican estas obras.

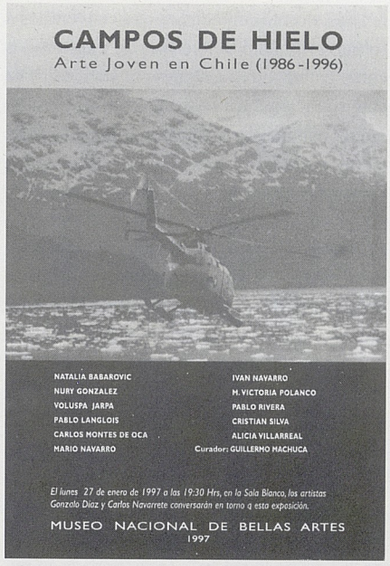
También significa esta carencia, una dubitación de parte de la curaduría, un desmayo curatorial que colabora con esta dificultad de encontrar un lugar geométrico para el evento. Aunque este vacío corre mayormente por cuenta del curador culturalmente responsable, los demás expositores tampoco reclamaron y cuidaron del bautismo de inscripción. Sin nombre no hay objeto.

Para estos efectos, los nombres pueden ser descriptivos, analíticos, teóricos o literarios; descriptivo-literarios, teórico-descriptivos, descriptivo-analíticos, analítico-teóricos, literario-analíticos, o teórico-literarios. A su vez, los descriptivos pueden tener carácter notarial o ilustrativo; los analíticos pueden considerar traslaciones del campo médico, de la política, de la estrategia o del sicoanálisis; los teóricos pueden ser de tradición francesa o anglosajona, esta última con primacía norteamericana o europea; en tanto los literarios, pueden ser poéticos, de ficción o fantasía.

A este respecto, un pequeño grupo de artistas participantes promovieron reuniones y acuerdos para superar esta situación de innominación. De esos acuerdos surgieron esta reunión a la que estamos convocados y una tarjeta postal que consagra el nombre de la muestra, nombre por medio del cual deberemos, de hoy en adelante, referirnos a ella: *Campos de Hielo*.

Si aceptamos –siempre Nietzsche de por medio– que todo el lenguaje es catacrésico, y que si fuera posible hacer una reducción etimológica absoluta del diccionario no quedarían más palabras propias que el número de dedos de una mano o de días de la semana, convendremos que cualquiera de las operaciones de lenguaje o pensamiento descritas es aceptable para dar con el nombre.

No se qué consideraciones se habrán tenido a la vista para dar con el título *Campos de Hielo*. Hace resonar –al menos hoy día– las palabras: zona fronteriza, disputa, arbitraje, Corte Internacional de La Haya, guerra fratricida.



Se podría decir que son las mismas palabras que hace resonar la muestra a que asistimos (habría que modificar levemente "Corte Internacional de La Haya" por Documenta de Kassel o Bienal de Venecia). Es de esperar que en el día de mañana, sólo resuene de *Campos de Hielo*, su inquietancia poética. En todo caso, es esta una reparación hecha por los artistas.

Como cuenta final, creo que el esfuerzo tedioso necesario para que esta reunión se llevara a efecto, deja un resultado al haber.

La muestra propiamente tal, si tomamos las palabras de Machuca, es interesante, porque sea como sea, hace que por una razón u otra, se tome partido por ella, a pesar de todo.

Sea como sea, y por una razón u otra, este conjunto de obras están aquí, en el "principal centro de arte chileno" según la jerarquización hecha por Sommer.

Sea como sea, y por una razón u otra, asisten a este evento de bautismo, personas importantes de la cultura nacional.

Interés es una catacrésis formada por "estar y entre". Por lo tanto, no peco ni venial si digo que la muestra es entretenida.

Porque exhibe una producción atomizada cuyas partes a veces se atraen y chocan entre sí, y otras, se repelen.

Porque contempla en su espectro obras positivas y negativas.

Porque muestra un mapa y un itinerario de pequeños préstamos y rapiñas.

Porque hay obras que descubren América en el mismo mapa.

Porque define un gráfico en el cual se puede uno enterar sobre cuáles obras van a la baja y cuáles, al alza, en relación sobre todo, con la historia más extensa o estrecha de sí mismas. Obras que están en su promedio, otras, sobre su promedio, y otras, bajo su promedio.

Porque contiene obras Apoyadas, de programación dogmático conceptuales; Duras y Feas, de programación crítico-militantes; Sensibles y Bellas, de programación erudito-literarias. (Esta sería otra manera de llenar el Triángulo Culinario).

Mis preferencias personales, esto es, mis inclinaciones o declinaciones, van por el lado de las obras de Pablo Langlois, Alicia Villarreal, Nury González y Natalia Babarovic, quien se equivocó –a causa de sus dubitaciones ideológicas– gravemente en el montaje, para una adecuada percepción de sus aureáticos refriegues.

Para dar cuenta de otro sector de mis inclinaciones –actualmente leo, y recomiendo su lectura a todos los conceptuales de izquierda, a Herodiano: su Historia del Imperio desde la muerte de Marco Aurelio: una imagen de utilidad pública, la descripción en su Libro III, del doble funeral del emperador Septimio Severo, puesto que tenía dos cuerpos, uno humano y otro divino– hablo de lecturas, y después de leer el texto de Mellado en el catálogo, veo con interés la obra de Pablo Rivera. Le preguntaría, ¿cuál es la estructura exacta de un dispositivo caza insectos?

Sin embargo, y haciendo un ejercicio puramente cultural, le daré el primer premio de la muestra a Mario Navarro y a su obra titulada "Sicoanálisis Inca". En este caso, no me parece relevante que esta obra cumpla, más o menos al pie de la letra, con las normas estéticas de los eventos internacionales. Me parece más decisivo que sea la obra que más se opone y resiste a ser reducida. Es curiosamente más tierna que fea.

Ella, llamada Chavina de Huántar, por haber sido esa la aldea de los Andes que la vio nacer, una homeless que se las trae, no usa las cajas de cartón corrugado para el simple efecto moderno, doméstico y urbano de cubrirse del frío. No, hace con ellas un monumento ciclópeo inaccesible, y se sube arriba para eternizarse escuchando y aprendiendo del chiflón del diablo, que le da directamente en la oreja izquierda.

Después de presenciar por años y años la construcción del acueducto de Ascope, en el valle de Chicama, habiéndose trasladado allí con su frazada, ahora no quiere más guerra con la vida. No tiene piojos en su cabellera, porque a esa altura, no hay liendre que resista.

Como demostración de su victoria sobre el superyo, ahí está el perro de palo con el hacha en la nuca, aparte de su cuerpo, fuera de su frazada.

"The new ideal line" es un enigma usado por Mario Navarro, porque lo ideal en ella, una Mochica del Valle del Elqui, es mantener la línea de su opción sacrificial. Y así sucesivamente.

Espero no haber satisfecho las espectativas de nadie.

* Este texto fue leído en el Museo Nacional de Bellas Artes con motivo de la mesa redonda organizada el día 27 de Enero de 1997 por los artistas participantes en la exposición.

LA MUJER, UN TEMA SOCIAL DE MERCADO

Raquel Olea

Comentario a :
"Salidas de Madre"
Planeta, Biblioteca del Sur,
Santiago, 1996

La transición democrática, en sus múltiples desplazamientos hacia el mercado, ha operado una reconversión de problemas, temas y espacios que durante la dictadura pertenecían al registro de la acción política, de las disputas ideológicas, de la discusión social. Hoy, productos y consumidores han relegado el gesto interrogante y reflexivo, en la complacida y satisfecha co-incidencia de un mismo deseo de consumir y ser objeto consumible, propiciando en el marco del neo-liberalismo, la construcción de un sociedad que simula contener sus diferencias.

La invasión progresiva del mercado consolidada en este periodo, no perdona patrimonios, identidades, ritos ni símbolos, en sus avances. El mercado aún más ciego que la justicia disuelve toda histórica sacralización, absuelve toda comercialización.

La institucionalización de las marginalidades,la pérdida de las batallas sociales, reconfiguran un espacio donde la presencia y visibilidad social condicionan su existencia a las negociaciones –más o menos exitosas– con las leyes del mercado. Temas tabú, identidades minoritarias, signos antes reprimidos, vuelven a reverberar con el brillo, que ahora otorga el producto -material o simbólico- de consumo masivo.
Espacios de micropolíticas, prácticas alteradoras, imaginarios alternativos a lo dominante son absorbidos por ese lugar desde donde la industrialización opera la transformación que hace de un objeto social refractario un tema consumible. Entusiasmos, curiosidades y posibles dèsbordes filtran sus pulsiones en la simulación que rodea los verdaderos sentidos de las cosas. Como señala N.G.Canclini, el consumo y su efecto generador de identidades fundadas en el uso de bienes específicos-materiales o simbólicos- debe ser pensado en la actuales formas de articular ciudadanías.

En alianza con el mercado, colabora una amplia producción de imagenes y discursos oficiales –políticos, sociales, religiosos–, conferencias, eventos mundiales, que convertidos a formatos comunicacionales son transmitidos como grandes producciones por los medios de comunicación. La transformación en objeto de interés público, por tanto consumible en su más amplia y variada gama de productos alimenta la cadena que desde el llavero, la chapa para la solapa, la polera con la imagen adecuada, el casette con la canción que hace reir o llorar, hasta el libro, el poster, la película, o el "informe especial" para cadenas televisivas transnacionales, lo dispone para inseminación del deseo masivo.

Ejemplo de un mito rendido a esta dinamización de su simbólica, ha sido la figura "sagrada" de la madre. Su consagración mercadista la levanta re-canonizada en el santoral paganizado del comercio y la institución de "El día de la madre". Transformada en reina del "Mall", se la agasaja con flores y bombones para gloria de empresarios grandes, medianos y pequeños. La transición ha incrementado la resignificación del rendimiento comercial con discursos oficiales que, al declarar en estado catastrofal la institución familiar, más la adulan, más la enzalsan, más la significan en el paquete que envuelve su signo con cintas y colores, retribuyéndole en ello, mínimamente, el don de su útero fecundo, marca de la naturaleza que la señala ineludible en el espacio de la "ley del padre".

En esta escenografía de la feminidad maximizada convergen discursos políticos, educativos, religiosos y mercadistas. Ese día las propias mujeres olvidan violencias, violaciones y malos tratos.
Las demandas de género por derechos de educación, de participación en los espacios de poder; las aspiraciones a una convivencia democrática en lo privado y lo público retroceden ante la presencia poderosa del símbolo resacralizado, ahora por el poder del mercado. El comercio se sale de madre para celebrarla.

La IV Conferencia Internacional de la Mujer realizada en Beijing en 1995, convocada por N.U., representó para el mundo organizado de las mujeres un espacio político globalizado de exposiciónes reivindicativas y culminación de avances logrados en el desarrollo de pensamientos y prácticas sociales propias. Convocó el interés de gobiernos, iglesias junto a millones de mujeres en el mundo.
La conferencia otorgó carta de legitimidad institucional a los movimientos feministas. Uno de sus efectos fue el ingreso al debate público de sus propuestas y demandas; de las reconceptualizacones del cuerpo, de la sexualidad y los derechos reproductivos; de roles sociales, de opciones sexuales.
Simbolizadas en la categoría de género las ideas feministas dejaron en evidencia su puesta en crisis de significaciones y convenciones aparentemente inamovibles de lo femenino y sus lugares de implicación en el orden social y familiar. La tensión entre nuevas concepciones de lo femenino y los intereses valóricos de las actuales democracias neo-liberales señalizan el campo de disputa para los posicionamientos de las mujeres, en los próximos tiempos.

La escenificacion de posiciones controvertidas produjo polémica publica en nuestro país, provocó declaraciones de intenciones en torno a valores, prácticas y realización de políticas y acciones tendientes a interrogar las condiciones de vida de las mujeres, pero también operó el ingreso de la mujer a espacios de producción comunicacional y cultural,-como un producto-"tema" que garantiza consumidoras en el cine, el arte, la literatura; en los espacios académicos (postítulos, programas de estudios de género, seminarios); en la producción de eventos ("Expo mujer"(1996), programas culturales estatales (Seminario "Mujer y Creatividad"(1995); cuyos efectos, no siempre deseados, responden antes a los intereses neo-liberales y sus necesidades políticas hacia la mujer que a interrogantes abiertas desde la teoría y las prácticas feministas.

En este contexto que conjuga lo local y lo global, "somos mujeres quienes constituimos un 80% del mercado editorial. Vale decir, que somos nosotras las que validamos con nuestra aceptación el criterio crítico oficial, las que elevamos a tal o cual autor a la categoría de estrella, las que dictamos indirectamente los géneros que mañana veremos publicados" (Prólogo a *Salidas de Madre*), es posible constatar una política editorial de instalación de un producto literario por una operación mercadista que desestima la crítica literaria y la lectura reflexiva como espacios de legitimación cultural.

La cita mencionada permite leer los criterios con que Editorial Planeta ha producido el encargo de un cuento a 20 autoras chilenas, para ser publicado en la antología *Salidas de Madre*. Su tema obligado, la relación madre/hija, "único fenómeno que nos es propio en forma indisputable". (Prólogo)

Es desde las coordenadas arriba señaladas, que el producto editorial *Salidas de Madre* explora el mercado chileno, iniciando con ello una modalidad antológica coherente con un programa de rendimiento económico.

El tema elegido, la relación madre/hija, responde a una instalación pública previa. La producción del texto, bajo rótulo temático, confirma una política editorial de sancionar un producto cultural desde intereses ajenos a su especifici-

dad. En este caso desde el cálculo previo de una respuesta mercadista, que destituye y relega lo literario a un plano de minoridad no rentable. Me pregunto, no sin un grado de preocupación, si para quienes trabajan lo literario en los espacios de recepción masiva ésta política no se transformará en una modalidad que ya se ha legitimado desde el programa televisivo "Show de los libros" -literatura y baile, literatura y gatos, literatura y fútbol, etc- donde para (entre)tenerse con lo literario haya que subordinarlo a un tema de moda que garantice su éxito de ventas.

Las antologías, tradicionalmente pensadas como forma de **selección** que ordena criterios de recepción de lo literario en torno a un género, a una generación, a una época o corriente literaria, se relega en esta forma antológica, frente a una elección indiscriminada que troca lo propiamente literario de las formas de escritura por la subordinación a un tema comercializable. Quizás sería bueno volver a recordarle a los editores de Planeta lo que por sabido parece desdeñarse: "los temas no hacen literatura", aunque nada indica que no pueda organizarse temáticamente una antología, la pregunta se orienta a los intereses que movilizan su elección, forma y selección. La literatura sabemos, es arduo trabajo en la producción de lenguaje y estructura que, en sus tensiones internas como en aquellas que crea con el contexto y la historia, produce sentidos y significaciones capaces de conmocionar estéticamente. La lectura reflexiva libera otros y nuevos sentidos que no se agotan, que siempre permanecen parciales, perpetuando la ilusión de la lectura.

En estas condiciones de producción, los editores -lo señala un prólogo no firmado- ejercen una elección de autoras de una sospechosa amplitud, "una muestra de la narrativa de las escritoras chilenas". Como criterio de selección masivo para público masivo que propicia la construcción de un corpus literario acrítico, ausente de concepciones acerca de especificidades textuales; sin establecer diferencias literarias y de relaciones con lo literario, entre producciones contemporaneas.

La elección de antologadas incluye indiscriminadamente autoras inéditas junto a autoras de trayectoria crítica, o autoras de éxito comercial. Autoras de diversas generaciones, autoras con o sin proyectos narrativos, que ofrecen distintos modos y perspectivas de escritura elaborando un producto fragilizado en sus significaciones literarias.
La lectora, el lector no puede sino sentirse confundido frente a las diferencias no diferenciadas de estos textos que en su mayoría aburren por la carencia de poder virtual en la constitución de sentidos y significaciones.

Me atrevo a sugerir que hubieran bastado no más de ocho cuentos para realzar una producción literaria de mujeres, que efectivamente hubiera sido "muestra antológica de la narrativa chilena" al distinguir proposiciones de lenguaje y estructura narrativa, reflexividad en torno al tema, producción de imaginario y de sistemas innovadores de representar y construir signos de lo femenino materno. Literatura que nos confirme que el arte es necesario porque las construcciones simbólicas son espacios de proposición y pensamiento estimulante para la reflexión y la construcción de proyectos sociales.

Desde esta perspectiva de lectura, tres son los cuentos que mayoritariamente me han sorprendido, tanto por sus registros de lenguaje como por la escenificación de una interrogante a la figura de la madre, por la puesta en crisis del signo instituido por la cultura dominante.

Me refiero a la ya probada escritura de Diamela Eltit en su cuento "Consagradas" y los cuentos "Juego de Cuatro Estaciones" y "Función Triple" de las jovenes autoras Lilian Elphik y Lina Meruane respectivamente.

En estos cuentos se pone en juego el símbolo materno que debe cumplirse en el disfraz del amor como renuncia y sacrificio, que se rinde al mandato de una relación jerarquizada y castradora hacia la hija. Relación que, ampliamente escenificada en esta antología, se ha cargado de una odiosa y odiada huella experiencial.
Diamela Eltit trabaja en el significante ritualizado de la "consagración", el canibalismo amoroso del orden familiar, legitimado por oficio cristiano, los signos de una maternidad que engulle y mutila a la hija, cercándola en la función reproductiva que reprime y suprime su productividad simbólica. Desplegando sentidos de lectura por el juego simbiótico de las consanguinidades devorantes, "yo toda mi soy sangre de tu sangre" Eltit dice del ritmo persistente de la autoridad generacional materna, en la permanencia temporal de una relación no resuelta entre dos mujeres en pugna, madre e hija. Su salida de madre es la salida a la escritura.

Por su parte los cuentos "Juego de Cuatro Estaciones" y "Función Triple" en registros de lenguaje y técnicas narrativas trabajadas con propiedad y rigor, coinciden en proponer un imaginario de mujeres sin madre que, en los juegos de las corporalidades, sus disfraces, sus cosméticas alternan y alteran el orden de lo materno, para lúdicamente inaugurar un mundo sin jerarquías familiares, donde la figura pluralizada de la hermana-madre ejerce, en múltiples sustituciónes, la salida de escena de la figura materna. La fraternidad, en su alteradora alternancia, proponen una salida a la jerarquía familiar, en un orden sin madre: "Cada pensamiento se torna promiscuo, incluso aunamos las imágenes repetitivas del sueño donde nuestra madre se acerca vestida en su traje a lunares, apretando en su puño derecho el extremo plegado de una bolsa plástica llena de agua con tres huevos blanco dentro" (pp 125)
Desde los posibles sentidos que operan algunos cuentos de esta antología, *Salidas de Madre* es, por lo menos un nombre sorprendente para convocar a un grupo disimil de escritoras a ficcionalizar la relación madre/hija. Aunque no es particularidad de las mujeres ser nacidas de madre -uno de las posibles sentidos de esta frase-, podría proponer una identificación de la hija con el rol de la escritura, como desplazamiento, como lugar posible de quiebre al ritmo de lo reproductivo; lugar que posibilita el desmadre, al salirse de madre.
En la figura metafórica del lecho del río-madre que contiene y conduce el ordenado fluir de las aguas hacia su destino final, salirse de madre, refiere al lugar de la hija como deseo de fuga, como pérdida del cauce que la fija filiándola a un destino espejeante y reproductor.

La declarada crisis de la institución familiar que esta antología dice recoger y a la cual quiere servir, es significada por un doble desmadre. Hija y madre se han salido de cauce. En su (in)diferente diferencia el vínculo se disloca, la figura de la madre se produce como un estallido que astilla el símbolo materno en partículas irreconciliables con el signo que el título busca preservar: "la relación madre-hija". Ambas se han salido de cauce. No hay lecho, ni nicho, que contenga los significados de esta relación. La lectura estructura la pregunta por la madre, ¿dónde esta la madre?, dónde se ha metido esa figura sagrada, mito que preserva la institución familiar. La hija escribe su evidencia de "mala madre", distancia que se vuelve diálogo en el espacio sin escucha de la muerte -para salvarla o condenarla-.
Desde este signo *Salidas de Madre*, "puede aportar elementos de reflexión inesperados al debate recurrente, no siempre amable ni esclarecedor sobre el papel contemporaneo de la familia", ("tema" que orientó la constitución de esta antología). La política editorial que la movilizó es también indicadora del lugar del mercado como espacio donde se ejercen nuevas negociaciones simbólicas; sin embargo, su aporte literario se restringe por su indiscriminación, por su indiferencia en la selección de las escrituras que lo constituyen.
La no discriminación como valor social positivo no puede compadecerse con la necesaria construcción de diferencias que ameritan los lenguajes estéticos en la estructuración de todo trabajo que aspira al rango de lo literario. La pregunta insiste por su lugar en el mercado.

Respuesta de John Beverley a Federico Galende

en referencia al artículo "Un desmemoriado espíritu de época : tribulaciones y desdichas en torno a los Estudios Culturales" publicado en el N° 13 (Noviembre 96) de la Revista de Crítica Cultural.

Creo que el ensayo de Federico Galende –"Un desmemoriado espíritu de época"– emplea mis observaciones sobre los estudios culturales ("Estudios culturales y vocación política", Revista de Crítica Cultural N° 12) más como un pretexto para lanzar su propio argumento que para hacer una discusión seria de ellas. No me molesta servir como trampolín para la escritura de otro, particularmente cuando creo que compartimos muchas preocupaciones y esperanzas –we get by with a little help from our friends (Beatles)– pero exijo por lo menos que se me lea con respeto y cuidado.

Galende comenta realmente una sola frase de mi texto, en la cual digo que, tanto como yo, García Canclini y los practicantes de los estudios culturales "forman parte de esa generación que participó en América Latina del sueño de la revolución y que, tras fracasar, vuelve ahora con un programa ajustado a las condiciones actuales". A base de un comentario detenido de esa frase y de lo que entiende como sus implicaciones, Galende me hace partidario de un "espíritu de época" conformista y de "pobre realismo" representado en (y por) los estudios culturales, pasando por alto el hecho de que mi artículo era una *crítica* de la vigencia de los estudios culturales.

Mi conclusión era precisamente que los estudios culturales representan "una reforma dentro de la lógica del sistema, no una (manera) de crear un espacio alternativo o de alentar las contradicciones del sistema. Todo lo opuesto en cierto sentido: el gran problema con el proyecto de los estudios culturales en su etapa actual es que desaparece, o tiende a desaparecer de él, la fuerza de contradicciones y luchas sociales concretas aparte de la contradicción mayor estado/sociedad civil".

Quizás Galende, fascinado por lo de la actualidad y, como Baudelaire, "lector hipócrita" (es decir, perezoso e impaciente), no llegó a esta parte de mi texto. Pero si esta manera de leer al otro es lo que él entiende por "pensar creativamente" (que, en sus propias palabras, "tiende siempre a desgarrarse ante lo actual con el fin de devolver lo real al espacio de la contingencia"), entonces uno debe tener poca confianza en los resultados de esa "creatividad" y quizás atender más a la "actualidad" (en este caso, lo que de hecho dice el texto).

Por lo demás, me extraña ver en un pensador del futuro latinoamericano la proliferación de nombres como Leclaire, Bataille, Derrida, Heidegger, Gretel Adorno, Benjamin, Legendre, Kleist, Blake, Musil, etc. sin una mención de "los nuestros". Buena gente, por supuesto, pero: ¿no podemos detectar aqui –*sintomáticamente* (para recordar una acusación que Galende lanza contra mí)– la sobrevivencia de cierto dependentismo intelectual? Galende parece olvidar algo que Benjamin si entendió: la lucha de clases no es entre el intelecto y el capital, sino entre las clases populares y el capital.

Como comentario de mi posición sobre los estudios culturales me pareció más justa la observación de Bernardo Subercaseaux –en su reseña del nuevo libro de Canclini "Consumidores y Ciudadanos", en el mismo número de la Revista de Crítica Cultural en que apareció "Estudios culturales y vocación política"– de que mi crítica de Canclini involucra de una manera anacrónica, el punto de vista de la militancia de los sesenta sobre un pensamiento desarrollado en una coyuntura muy distinta, al advertir, tras su libro, "un proyecto que ha desechado la posibilidad de un sistema alternativo al capitalismo tardío".

Si se entiende por esta visión de los sesenta la creencia en la posibilidad de una sociedad más democrática, justa e igualitaria, que reconoce plenamente los derechos de la mujer y de las minorías étnicas y sexuales, y la creencia que para conseguirlos (o caminar hacia), hacen falta nuevas formas de organización política y cultural –una *nueva* izquierda– me declaro culpable (y, por lo tanto, compañero de ruta de Galende). Pero quizás hemos llegado a una coyuntura donde valdría la pena revisar más seriamente el legado de los sesenta y publicar de nuevo algunos de sus documentos claves, como (por ejemplo) la Declaración de Port Huron de Students for a Democratic Society (SDS) en Estados Unidos, que me parece de una "actualidad" extraordinaria. Sea imposible: demande lo real.

REVISTA LATINOAMERICANA DE ECOFEMINISMO, ESPIRITUALIDAD Y TEOLOGIA

CON-SPIRANDO

❖ SUSCRIBETE ❖

VALOR SUSCRIPCION
(4 números)

CHILE ..... $ 4.000
AMERICA LATINA ..... US$ 20.00
RESTO DEL MUNDO ..... US$ 28.00

ENVIA TU CHEQUE O GIRO A:

CON-SPIRANDO
Casilla 371-11
Ñuñoa, Santiago
E-mail: Conspira@mail.bellsouth.cl
Fono/fax: 2223001

NESTOR GARCIA CANCLINI

dictará un **Seminario** en la **Universidad Arcis** los días Lunes 18, Miércoles 20 y Jueves 21 de Agosto, de 18 a 21 hrs.

EL DIALOGO NORTE-SUR EN LOS ESTUDIOS CULTURALES

Lunes 18
El malestar por la hibridación: estéticas fundamentalistas y globalizadoras

Miércoles 20
Ciudades multiculturales y contradicciones de la modernidad

Jueves 21
Viajes e imaginarios urbanos: una investigación visual sobre la cultura prepolítica de los ciudadanos

INFORMACIONES Y MATRICULAS:
6882161 - 6873152 - 5630506

Organizan: UNIVERSIDAD ARCIS / LA MORADA REVISTA DE CRITICA CULTURAL
Patrocinan: FUNDACION ROCKEFELLER - MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DE MEXICO - CASA DE LA CULTURA DE MEXICO

FERIA del DISCO

TODA LA MUSICA DEL MUNDO
A LOS PRECIOS MAS BAJOS DE CHILE

ENVIOS CONTRAREEMBOLSO A TODO EL MUNDO

FERIA del DISCO
40 AÑOS DE PASION POR LA MUSICA

Ciencias Sociales
Ciencias Jurídicas
Ciencias Ambientales
Administración Pública
Comunicación Audiovisual
Diccionarios Especializados

• la máxima información en un solo lugar

Librería Especializada Olejnik

✓ Solicite Catálogo General



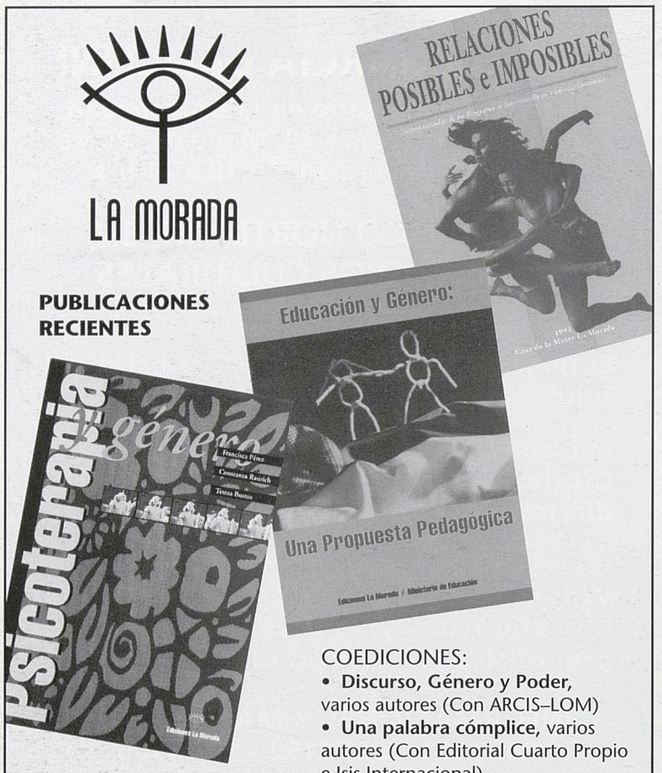
Merced 820, Local 18
Fonos: (02) 638.7363 - (02) 638.7364
Fax: (02) 632.0981 - Santiago

Baquedano 482, Local 24
Fono (55) 28.31.57 - Fax: (55) 28.31.73
Antofagasta

1 Oriente 1069, Local 5
Fono-Fax: (71) 23.76.45
Talca

LA MORADA

PUBLICACIONES RECIENTES



COEDICIONES:
- **Discurso, Género y Poder,** varios autores (Con ARCIS–LOM)
- **Una palabra cómplice,** varios autores (Con Editorial Cuarto Propio e Isis Internacional)

Purísima 251, Bellavista
Fonos/Fax 735.34.65-737.74.19
e-mail: lamorada@mailnet.rdc.cl • Santiago



Virginia Woolf ya no podrá venir a tomar su taza de té Twinings en la Plaza Mulato Gil

Café de la Plaza, un lugar que ya es un clásico.
J. V. Lastarria 321 / 639 36 04

INSTITUTO CHILENO FRANCES DE CULTURA

SERVICIO CULTURAL DE LA EMBAJADA DE FRANCIA

ACTIVIDADES CULTURALES 1997



MARZO
QUE - CIR - QUE
Entre teatro y perfomance, la nueva generación del circo francés

ABRIL
ANDREE PUTMAN
Exposición - Retrospectiva de la Gran Dama del Diseño Francés



JUNIO
QUINTETO DE JAZZ ANTOINE ILLOUZ
El trompetista más original de su generación, símbolo del renacimiento del jazz francés



AGOSTO
ENCUENTRO DE DRAMATURGOS CONTEMPORANEOS FRANCESES
Lecturas, puestas en escena y debates, que darán a conocer las nuevas tendencias de la creación teatral francesa

OCTUBRE
OCTUOR A VENT PARIS-BASTILLE
Solistas de la orquesta de la Opera de París, 1er Premio del concurso internacional de Música de Cámara de la ciudad de París

NOVIEMBRE
MEUBLES D'EN FRANCE
40 sillas y objetos del siglo XVIII hasta nuestros días – el sello francés en la creación y fabricación de muebles

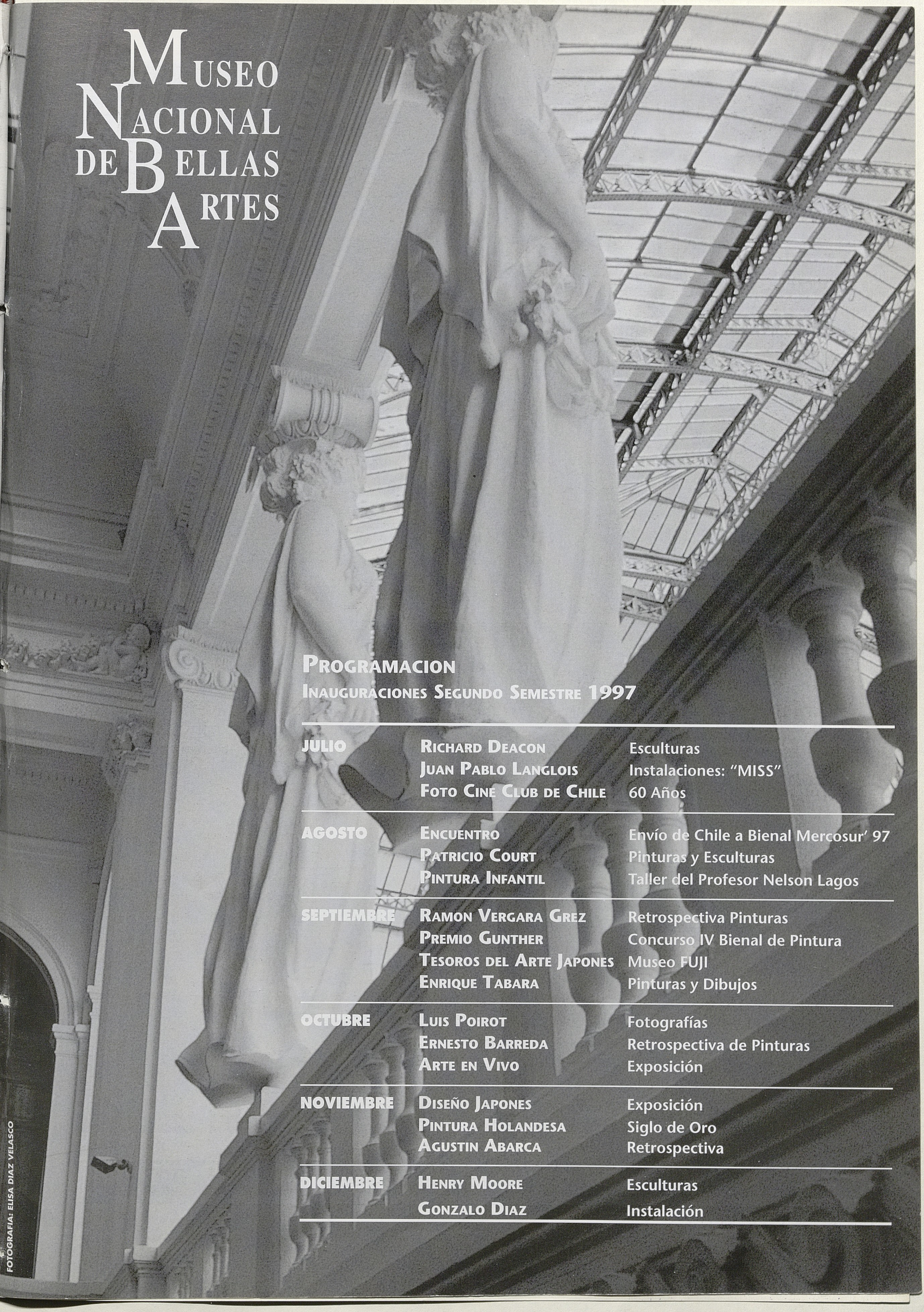


NOVIEMBRE
ICARE de Benjamin LAMARCHE y Claude BRUMACHON. Solo de danza escueto y poético, creado para el 50° Festival de Aviñon, unánimemente celebrado por la prensa europea



NOVIEMBRE
LES ARTS SAUTS (trapecistas)
Estos acróbatas, egresados de las más importantes escuelas francesas de circo, nos hacen partícipes de su pasión por la altura, el vuelo y el vacío

Museo Nacional de Bellas Artes

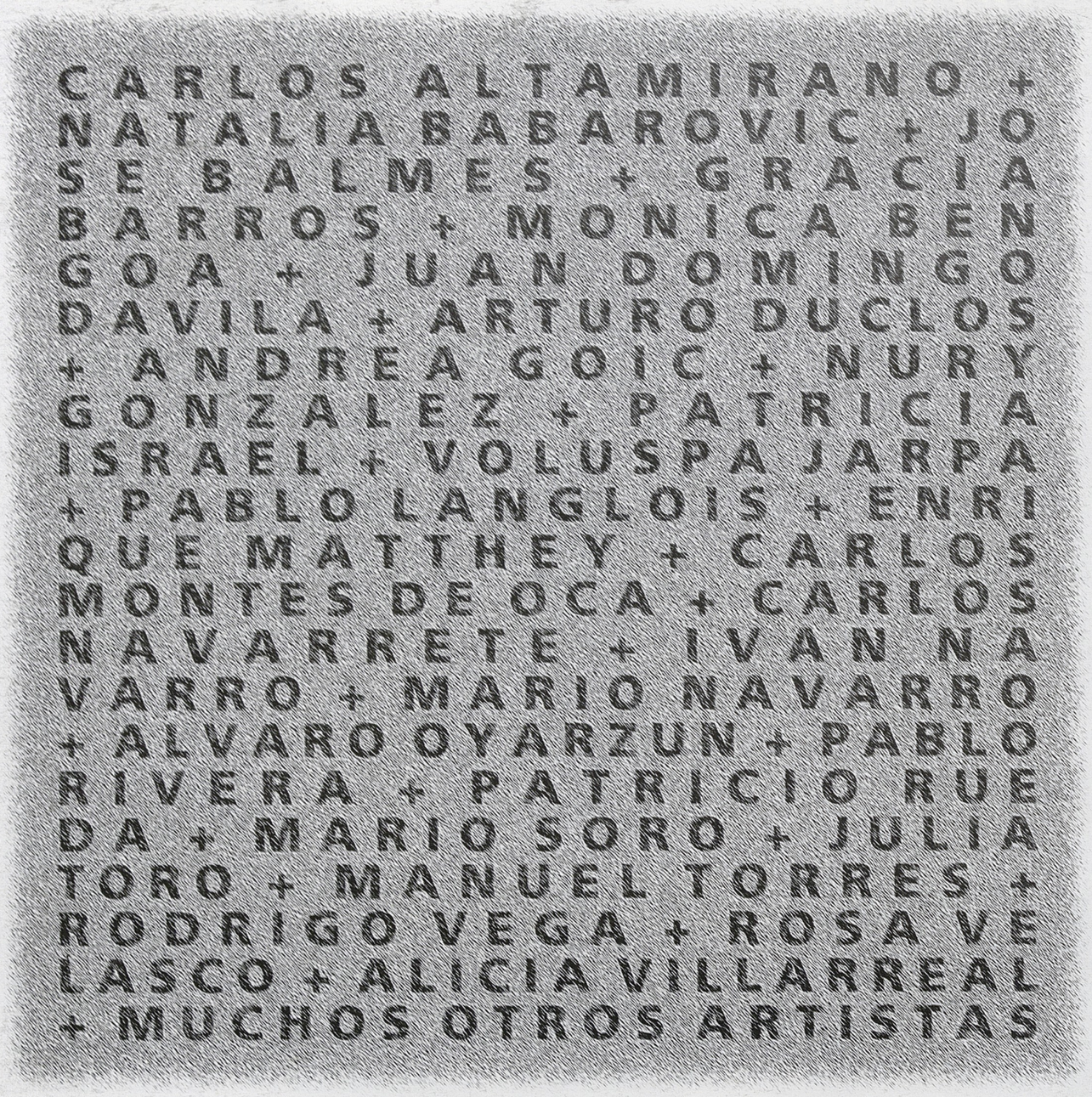


Programacion

Inauguraciones Segundo Semestre 1997

JULIO	Richard Deacon	Esculturas
	Juan Pablo Langlois	Instalaciones: "MISS"
	Foto Ciné Club de Chile	60 Años
AGOSTO	Encuentro	Envío de Chile a Bienal Mercosur' 97
	Patricio Court	Pinturas y Esculturas
	Pintura Infantil	Taller del Profesor Nelson Lagos
SEPTIEMBRE	Ramon Vergara Grez	Retrospectiva Pinturas
	Premio Gunther	Concurso IV Bienal de Pintura
	Tesoros del Arte Japones	Museo FUJI
	Enrique Tabara	Pinturas y Dibujos
OCTUBRE	Luis Poirot	Fotografías
	Ernesto Barreda	Retrospectiva de Pinturas
	Arte en Vivo	Exposición
NOVIEMBRE	Diseño Japones	Exposición
	Pintura Holandesa	Siglo de Oro
	Agustin Abarca	Retrospectiva
DICIEMBRE	Henry Moore	Esculturas
	Gonzalo Diaz	Instalación

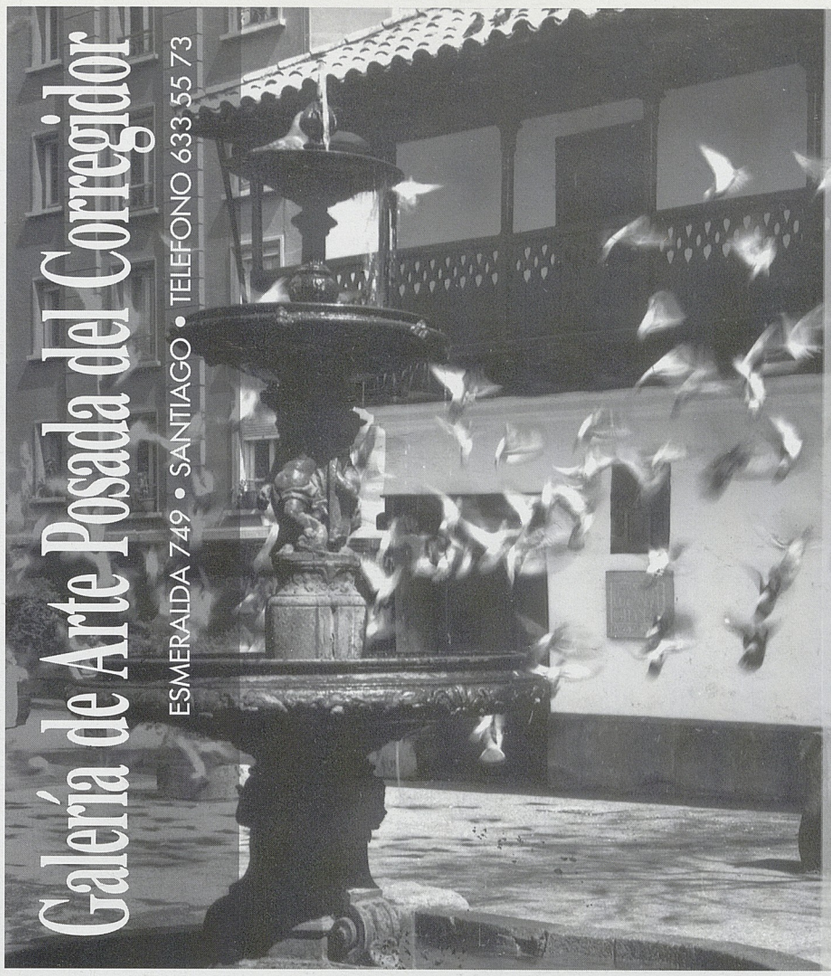
FOTOGRAFIA: ELISA DIAZ VELASCO



Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES • DIVISION DE CULTURA • MINISTERIO DE EDUCACION
ALAMEDA 1381 • METRO ESTACION MONEDA • FONO 222 50 38, Anexo 302 • FAX 665 07 95

BIB
SECC
31 JUL 1997
DEPOSITO LEGAL



Galería de Arte Posada del Corregidor

ESMERALDA 749 • SANTIAGO • TELEFONO 633 55 73

1 9 9 7

07-30 enero	CONSUELO LEWIN
	MARIA PAZ GARCIA
04-27 febrero	CARLOS NAVARRETE
04-27 marzo	OSCAR CONCHA
	LUIS CUELLO
	RUBEN FERNANDEZ
	JORGE GUERRERO
	CARLOS VALLE
01-24 abril	CLAUDIO HERRERA
	BORORO
	OMAR GATICA
	SAMMY BENMAYOR
29 abril/22 de mayo	GREGORIA LARRAIN
27 mayo/19 junio	Colectivo "Los Portugueses"
	PATRICIO BRUNA
	ROBERTO CARDENAS
	ANTONIO GUZMAN
	MARIO IBARRA
	ARIEL PEREIRA
24 junio/17 julio	FRANCISCO RAMIREZ
	CRISTIAN SILVA
22 julio/14 agosto	ISABEL DEL RIO
	JOSEFINA GUILLISASTI
	CLAUDIA MISSANA
19 agosto/11 septiembre	MARIA FRANCISCA GARCIA
16 septiembre/09 octubre	VICTOR HUGO BRAVO
	PAUL BEUCHAT
	FELIX LAZO
	PABLO RIVERA
14 octubre/06 noviembre	IGNACIO GUMUCIO
	RODRIGO MERINO
11 noviembre/04 diciembre	VOLUSPA JARPA
9 diciembre/01 enero 1998	XIMENA ZOMOSA



R I A L T O

PRODUCCIONES CULTURALES

espaciocal

C. Goyenechea 3820. Vitacura.

Cine Arte ALAMEDA

Alameda 139. Fono 6391749, Santiago.

Palacio Rioja

I. Municipalidad de Viña del Mar

Quillota 214. Fono 883322, Viña del Mar.

A Donoso le parecía que Santiago era una ciudad que nunca llegó a ser. Que era la pura esperanza de ser algo, la pulsión que rápidamente se desvanece sometida por una moda, por una estrategia comercial o por una catástrofe.

CARLOS FLORES DEL PINO

Ganarse la calle había sido siempre el símbolo de un tejido político existente.
Los mitines, las marchas, eran la forma privilegiada de la expresión de lo político, sustituída hoy por la escena mediática del consenso.
¿ Dónde determinar, ahora, los gestos colectivos de la voluntad política, física y corporal, los intercambios de efluvios, olores, voces, miradas?

OLGA GRAU

Por medio de la comunicación la política "atrofia" la experiencia al reducir el espacio público a farándula tecnológica y eros telefónico. Comenta las ciudades desde la conformidad arquitectónica del aluminio y el cristal. Disciplina la mirada en la censura y levanta mercados donde ejercer el voyeurismo sin culpa. Abruma la calle con la soberbia comercial de la multi-todo. Encarcela las plazas y los árboles para reafirmar la presencia del orden y tratar de contener el sexo a oscuras y lluvioso que intenta burlar la seguridad ciudadana.

CARLOS JOAQUIN OSSA

Las crónicas policiales permiten descifrar motivos pesadillescos de temores ocultos, las huellas mórbidas de sangre e impureza que sirven para dramatizar la rutina del cotidiano con la excitación de lo raro y de lo siniestro.
La metáfora transgresiva que practican los infractores de la ley condensa –en la primera plana de la noticia– virulentos ataques de disconformidad, heridas síquicas, represiones y censuras sexuales, sordas beligerancias y crudas ansiedades, transfiguraciones sadomasoquistas de culpabilidades difusas, vagancias perversas fuera de las reglas de la moral pública, alegorías malsanas de tejidos sociales en brusca descomposición.

NELLY RICHARD

La novela "El Río" de Gómez Morel (1963) pervive como uno de los escasos intentos de textualización de las zonas prófugas de la cultura chilena.
El río Mapocho, antiguo refugio de niños delincuentes, que divide la ciudad de Santiago en norte y sur jerarquizándola, es el escenario central de un texto hecho de retazos de escrituras, de raptos de imágenes, de morales desconstruidas y vueltas a organizar, que permanece como una sucesión de saberes en donde cuerpo y sentido se estrechan para construir, desde las zonas sociales tradicionalmente desechadas, una invertida y apasionada épica cultural.

DIAMELA ELTIT

¿Qué hay en la línea de lenguaje de la crónica que se abre desde los principios mismos de la literatura aportando una vista menor y antiheroica a la representación de la realidad?
La escritura del cronista puede transformar la lectura de la polis y amenazar sus preconcepciones y fundamentos, poner en cuestión la naturaleza misma de la ordenación ciudadana cuyos componentes se mienten en la orilla del miedo para una constitución social que es una parodia.

MARTA CONTRERAS

REVISTA
DE CRITICA
CULTURAL
14