

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

JUNIO 1998

Nº 16

\$ 2.500

DESTIEMPOS TEMPORALES,
FRAGMENTACIONES
LATINOAMERICANAS
Y RESIDUOS UTOPICOS

Jesús Martín-Barbero

DE ESAS PEQUEÑAS

FANTASIAS

EN PLENA TEMPESTAD

Sergio Rojas

REPENSAR EL 1898: RAZA,
NACIONALIDAD, FRONTERAS
CULTURALES E IMPERIO

Arcadio Díaz- Quiñones

TRABAJADORES DE

LA MUERTE

Diamela Eltit



Separata

PRIMER CONGRESO DE ENSAYISTAS CHILENOS

MARZO

BERNARDO OYARZUN

ABRIL

JULEN BIRKE

RODRIGO CANALA

ANDRES VIO

MAYO

NATALIA BABAROVIC

JUNIO

ELISA AGUIRRE

ISABEL DEL RIO

JOSEFINA FONTECILLA

JOSEFINA GUILISASTI

KIKA MAZRY

CLAUDIA MISSANA

JULIO

COLECTIVA DE

CINEASTAS JOVENES

AGOSTO

DIEGO FERNANDEZ

FELIPE MUJICA

JOSE VILLABLANCA

SEPTIEMBRE

MONICA BENGOA

GABRIELA PARRA

OCTUBRE

PABLO LANGLOIS

NOVIEMBRE

CLAUDIO CORREA

CATERINA PURDY

DICIEMBRE

ANDREA GOIC

MUESTRAS

GALERIA POSADA DEL CORREGIDORMUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
DEPARTAMENTO DE CULTURA
ESMERALDA 749 SANTIAGO CHILE TELEFONO 6335573**muro sur**

1998

marzo / abril

Eugenio Dittborn

10 Grabados

mayo / junio

Eduardo Vilches

Serigrafías (1974)

agosto / septiembre

Paz Errázuriz

Fotografía Reciente

octubre / noviembre

Gonzalo Díaz

Divertimentos

Representación permanente
de la obra gráfica de

Mónica Bengoa

Paul Beuchat

Sybil Brintrup

Diego Fernández

M^a Francisca García

Nury González

Ignacio Gumucio

Claudio Herrera

Voluspa Jarpa

Claudia Missana

Rodrigo Merino

Francisco J. Valdés

Carlos Navarrete

Mario Navarro

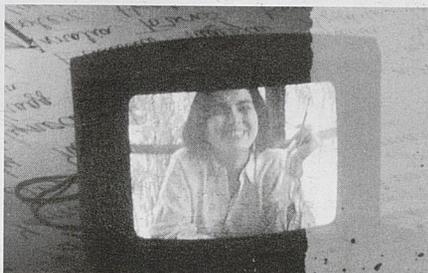
Pablo Rivera

Cristián Silva

Ximena Zomosa

Portada

Proyección de imagen familiar sobre piscina y telón, parte de la obra *Te devuelvo tu imagen*, de JUAN CASTILLO



10
DESTIEMPOS CULTURALES,
FRAGMENTACIONES LATINO-
AMERICANAS Y RESIDUOS
UTOPICOS. Entrevista a
JESUS MARTIN-BARBERO
CARLOS J. OSSA

22
REPENSAR EL 1898:
raza, nacionalidad,
fronteras culturales
e imperio
ARCADIO
DÍAZ-QUIÑONES



AMERICAN TROOPS LANDING AT ARROYO, PORTO RICO, AUGUST, 1898

30
LOS PRINCIPIES
DE LAS CALLES
DIAMELA ELTIT

36
DE ESAS
PEQUEÑAS
FANTASIAS
EN PLENA
TEMPESTAD
SERGIO ROJAS C.

41
I HISTORIA DEL ROSTRO
Intervención visual de
EUGENIO DITTBORN
Textos de
RONALD KAY

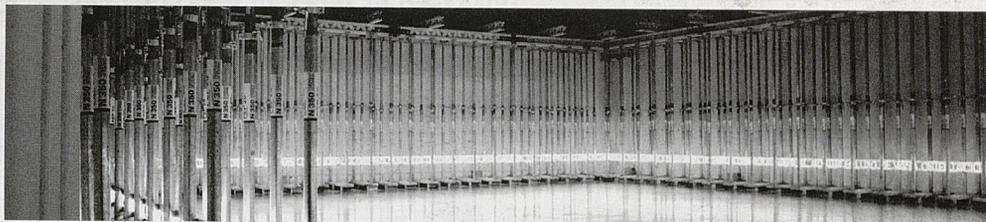


48
HOMENAJE A ADOLFO COUVE
GONZALO DIAZ

49 LECTURAS

• ¿DESPUES DEL
NIHILISMO?
SERGIO VILLALOBOS R.

• IMAGENES EXCENTRICAS
DE AMERICA LATINA Y
ESTADOS UNIDOS
NESTOR GARCIA CANCLINI



• LA EXPANSION DE LOS TROPPOS:
ARTE E INSTITUCIONALIDAD CULTURAL
ALBERTO MADRID

• DIVISION DEL TRABAJO,
SENTIDO Y AUTORIDAD
CARLOS PEREZ V.

SEPARATA La Vuelta de Tuerca PRIMER CONGRESO DE ENSAYISTAS CHILENOS

ALFONSO CALDERON, LEOPOLDO CASTEDO, MARTIN CERDA, SALVATORE CIRILLO, CARLA CORDUA, MARCEL CLAUDE, SOFIA CORREA, MARIA DEL SOLAR, JUAN MANUEL FIERRO, FEDERICO GALENDE, JUANITA GALLARDO, SERGIO GONZALEZ, OLGA GRAU, MARTIN HOPENHAYN, ROBERTO HOZVEN, ALFREDO JOCELYN-HOLT, FERNANDO LOLAS, SERGIO MARRAS, PATRICIO MELLER, CECILIA MONTERO, TOMAS MOULIAN, HERNAN NEIRA, NAIN NOMEZ, RAQUEL OLEA, EDISON ORTIZ, RAFAEL OTANO, JAVIER PINEDO, JULIO PIÑONES, GRINOR ROJO, EDUARDO SABROVSKY, GABRIEL SALAZAR, CECILIA SANCHEZ, GUADALUPE SANTA CRUZ, BERNARDO SUBERCASEAUX, VOLODIA TEITELBOIM, GILBERTO TRIVIÑOS, ADRIANA VALDES, JAIME VALDIVIESO, RODRIGO VERA

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

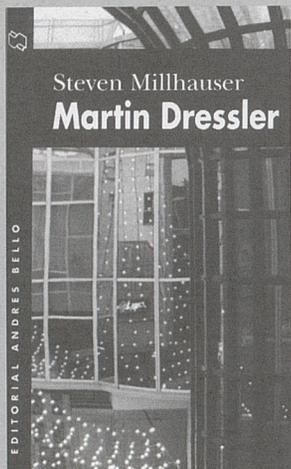
Diseño Gráfico
GUILLERMO
FEUERHAKE

Publicidad y Suscripciones
ANA MARIA SAAVEDRA
Fono/fax: 563 05 06

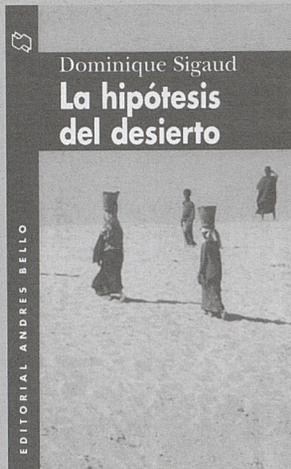
Distribución
LUIS ALARCON
Fono/fax: 563 05 06

Preimpresión Digital
e Impresión de esta
Revista, en:
IMPRENTA ANDROS
Santa Elena 1955,
Santiago

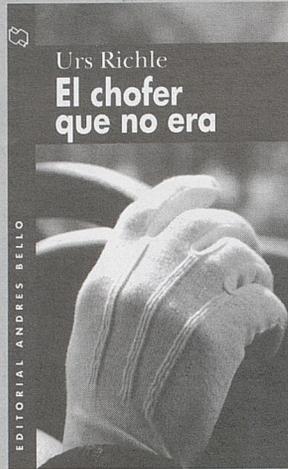
EDITORIAL ANDRÉS BELLO



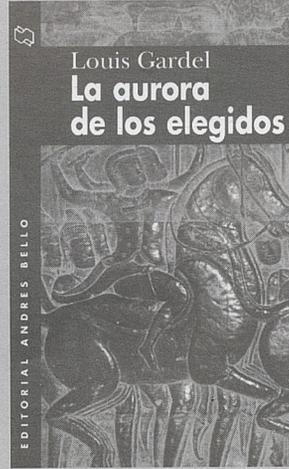
MARTIN DRESSLER
Steven Millhauser
Premio Pulitzer, 1997



LA HIPOTESIS DEL DESIERTO
Dominique Sigaud
Premio Marguerite Yourcenar, 1997



EL CHOFER QUE NO ERA
Urs Richte Premio
Schiller-Stiftung (Suiza), 1996



LA AURORA DE LOS ELEGIDOS
Louis Gardel

Una nueva colección de Editorial Andrés Bello, que pone a disposición de los lectores de habla castellana una selección de la mejor narrativa actual, de acuerdo con las más exigentes editoriales de Francia, Inglaterra, Alemania, Holanda, Estados Unidos y Canadá.

Otros títulos

CACERÍA DE MADRES Geneviève Brisac Premio Femina 1996
EL AÑO DEL SEÑOR George Steiner
LA CRIADA Isabelle Marie
PEQUEÑOS REINOS Steven Millhauser
HABLA EL PRINCIPE Jans Peter Bremer
UNA MISION DIFICIL Gilles Marcotte

RICARDO LYON 946, PROVIDENCIA . TELEFONO 204 99 00 . FAX (562) 225 3600
TELEX 240901 EDJUR CL . CASILLA 4256 . SANTIAGO DE CHILE . E-MAIL: juridica@ctc-mundo.net



“Las cosas no son
como fueron,
sino como se las
recuerda”

Andrei Tarkovski

ESCUELA DE
CINE
DE CHILE

Admisión 99
a partir de
Octubre 98

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

REPUBLICA DE CHILE

Programa 1998 Dirección de Asuntos Culturales

AMERICA

Mercosur y México	Exposición itinerante Neruda, Retratar la Ausencia
Canadá, EEUU y México	Exposición itinerante Oleos y Tapices de Violeta Parra
Canadá	Coloquio de escritoras chilenas
Panamá	Monolito en homenaje a Gabriela Mistral en Parque de los Poetas
Centroamérica	Exposición fotográfica sobre Pablo Neruda y Gabriela Mistral
El Salvador	Exposición itinerante Calcografías, el Arte en el Cobre
Honduras	Celebración de los 70 años en la Escuela República de Chile
Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú	Concurso de ensayo sobre Literatura y Etica de Gabriela Mistral
Colombia	Exposición itinerante Rapa Nui, Te Pito Te Henua
México	Participación del dramaturgo Ramón Griffero en Festival Internacional de Teatro de Bogotá
	Grupo de Teatro Equilibrio Precario en Festival de Manizales
	Exposición pintor Iván Godoy
	Retrospectiva José Balmes
	Exposición retrospectiva de Roberto Matta
Perú	Encuentro de poetas con Gonzalo Rojas
	Presentaciones y talleres con Héctor Noguera
	Exposición Chile, Artes Visuales Hoy
Venezuela	Exposición colectiva de pintores chilenos residentes
Argentina	Presentación de Alfonso Montecinos en Festival de Música de Cámara Latinoamericana
	Exposición del pintor Patricio Court
	Exposición Roberto Matta
	Exposición de Gracia Barrios, Patricia Israel y Voluspa Jarpa
Mercosur	Gira grupo Ensemble Bartok
Canadá	Escultor Enrique Villalobos en Concurso Internacional de escultura en nieve
EEUU	Marcelo Stuardo y Rodrigo Kanamori en Festival Internacional de Marimba
Costa Rica	Festival de las Artes: Teatro Circo Imaginario, Teatro La Mancha, Teatro La Mandrágora, Gonzalo Rojas y Osvaldo Peña
Bolivia	Syntagma Musicum en Festival Internacional de Música Renacentista
Nicaragua	Semana de Cine Chileno

EUROPA

Países Bajos, Italia, Noruega, Francia, España	Exposición itinerante Neruda, Retratar la Ausencia
Suecia, Países Bajos	Exposición itinerante Oleos y Tapices de Violeta Parra
Rumania, Rusia, Hungría, Fed. Yugoslava	Exposición itinerante Tapices Bordadoras Isla Negra
Países Bajos, Austria, Francia, Suecia	Exposición itinerante Rapa Nui, Te Pito Te Henua
España, Francia, Suiza, Alemania, Italia	Exposición itinerante Escultura en Pequeño Formato
Polonia	Andrea Fischer en Trienal Internacional de Arte Textil
Grecia	Exposición de pintoras María Luisa Vidaurre y Manuela Antúnez
	Exposición de Ignacio Valdés
	Retrospectiva del cineasta Miguel Littin
Reino Unido	Encuentro Escritores en torno a la influencia del pensamiento de Andrés Bello en la literatura inglesa
	Encuentro sobre Pablo Neruda
España	Tuna Mayor de La Serena en Certamen Internacional de Tunas Mayores
	Nissim Sharim en semana de Teatro Iberoamericano
	Participación de guitarristas chilenos en Concurso Francisco Tárrega
Alemania	Edición de Antología del Teatro Chileno en alemán
	Concierto de Alfredo Perl
Fed. Rusa	Conciertos de Jaime Kachele
Francia	30 artistas plásticos chilenos en Genio de la Bastilla
Austria	Semana de Cine Chileno
Países Bajos	Chile en la Celebración de los 750 años de La Haya
Suecia	Exposición El Chamanismo de Hugo María
Turquía	Colocación placa Plaza de Chile en Ankara
Italia, Francia, Rumania, Túnez, España, R. Unido	Gira de conciertos pianista Felipe Browne
Francia, Italia, España, Suiza, Holanda, Bélgica, Alemania, Noruega, Suecia	Gira Ballet Folklórico de Chile BAFOCHI
Bélgica, España	Gira Coro Universidad de La Serena
Francia	Participación Coro de Niños Cantores de Viña
Portugal	Programa Cultural de Chile en Expo Lisboa 98: encuentro de escritores, de poetas, muestra de cine chileno, recitales de música popular y clásica, teatro, folklore

AFRICA - MEDIO ORIENTE

Israel	Exposición itinerante Rapa Nui, Te Pito Te Henua
El Líbano	Concurso literario sobre Chile
Israel	Concierto Francisco Rettig
Israel	Conferencias sobre Chile y su cultura
Siria	Comemoración Centenario inicio migración siria a Chile
Túnez	Díamela Eltit en encuentro de escritores
Israel, El Líbano, Siria Jordania, El Líbano, Turquía, Túnez	Gira Ballet Folklórico de Chile BAFOCHI

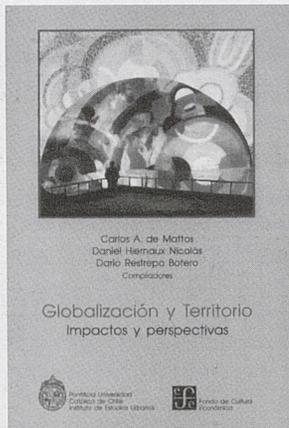
ASIA - PACIFICO

China, Corea, Tailandia, Indonesia, N. Zelandia, Australia	Exposición itinerante Chile Indígena
Nueva Zelandia	Exposición itinerante Rapa Nui, Te Pito Te Henua
Australia	Exposición itinerante Chile, Artes Visuales Hoy
Nueva Zelandia	Concurso literario sobre Chile
Tailandia	Conciertos Premio Juan Matteuci
Japón, China	Encuentro Literario
	Conferencias de Raúl Zurita



FONDO DE
CULTURA
ECONÓMICA

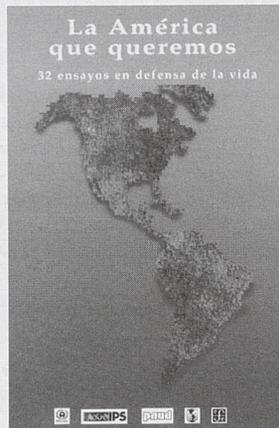
ÚLTIMAS OBRAS PUBLICADAS POR EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



GLOBALIZACIÓN Y TERRITORIO. Impactos y perspectivas.

Compiladores: Carlos A. de Mattos, Daniel Hiernaux y Darío Restrepo.

El libro –coeditado por el Fondo de Cultura Económica y la Universidad Católica– recoge una selección de las ponencias que se presentaron al Seminario Internacional sobre Impactos Territoriales de los Procesos de Reestructuración, celebrado recientemente en Santiago.



LA AMÉRICA QUE QUEREMOS. 32 ensayos en defensa de la vida

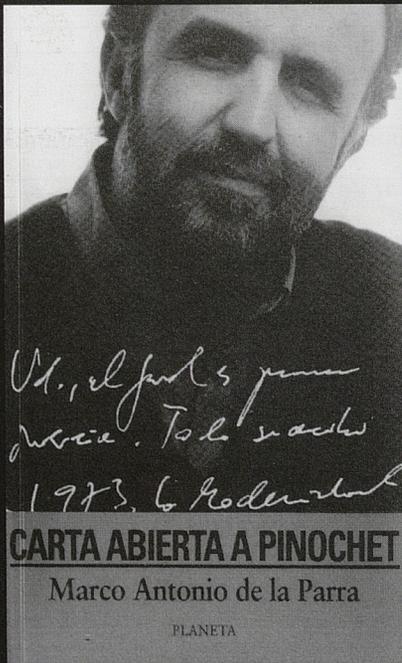
32 líderes de opinión –entre los cuales se cuentan escritores como Eduardo Galeano, Alvaro Mutis y Marcela Serrano, y políticos como Al Gore, Fernando Belaúnde y Patricio Aylwin– analizan los grandes retos de nuestro continente frente al desarrollo sostenido, reflejando el “estado de ánimo” finisecular de los americanos, la variedad de sus propuestas y las formas que toman sus utopías.



DIRÁN QUE ESTÁ EN LA GLORIA
Grínor Rojo

Los estereotipos de la lectura canónica de la poesía mistraliana son sometidos en este libro a una lúcida e implacable crítica, cuyo propósito es permitir a los lectores un acercamiento sin prejuicios empequeñecedores a la obra de Gabriela Mistral.

Paseo Bulnes 152
Fonos:
6990189-6954843
Fax:
6962329



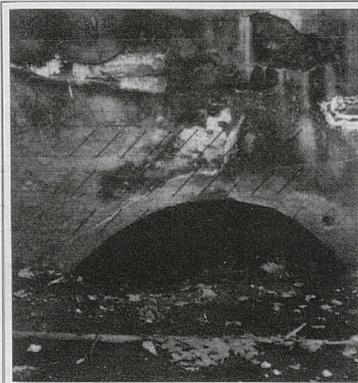
“¿Y si Dios no está de acuerdo con lo que usted ha hecho? ¿Lo ha pensado? ¿O es de aquellos que creen que si algo le resulta es que Dios lo quiso? ¿Será tan simple de leer el anhelo de Dios? Usted, lo más probable, es un mero accidente. Ni es un estadista ni un político ni un militar. Es un Maestro del Miedo. Un Señor de la Guerra. La guerra sin guerra. Un artista de la amenaza.”

PLANETA

Editorial Planeta Chilena S.A.
Fono 696 23 74 - Fax 695 72 60
Santa Lucía 360, Piso 7 - Santiago, Chile

Diamela Eltit Lumpérica

Novela



Seix Barral Biblioteca Breve

Usando múltiples recursos lingüísticos y narrativos, Diamela Eltit construye una estructura novelesca que rompe con todos los moldes tradicionales, ofreciendo desde una insólita perspectiva la oportunidad de explorar las zonas más inquietantes y profundas de la condición humana desde la entraña desnuda de la palabra.

PLANETA

Editorial Planeta Chilena S.A.
Fono 696 23 74 - Fax 695 72 60
Santa Lucía 360, Piso 7 - Santiago, Chile

CULTURA
AGOSTO 1997

LOS NUEVOS CAMINOS DEL ARTE Cine: Más allá de la taquilla - Música: Creadores buscan público - Plástica: Exploración sin límites - Teatro: Cartelera abultada - Literatura: La palabra se expande

AMERICA EN LA ENCRUCIJADA CULTURAL

ANA MARIA FOXLEY + PABLO HALPERN
editores

NUMERO ESPECIAL REVISTA "CULTURA" PARA EL CUMBRE DE LAS AMERICAS
SECRETARIA DE COMUNICACION Y CULTURA
MINISTERIO SECRETARIA GENERAL DE GOBIERNO

Santiago de Chile, Abril de 1998

CULTURA
DICIEMBRE 1997

20

NUEVOS LUGARES, NUEVOS HABITOS:
¿Dónde se difunde la Cultura en Chile? - ¿Han aumentado los espacios? - ¿Existe inversión en infraestructura cultural? - ¿Han cambiado las costumbres y gustos de la población?

Noticias de
CHILE
17 de febrero 17 de marzo de 1998

Educación: permiso para innovar
Santiago, anfitrión de las Américas

PLAN ESTRATEGICO DE MODERNIZACION DE LA GESTION PUBLICA

El Estado al Servicio de la Gente

Presupuesto 1998: las prioridades públicas
Políticas y programas de educación parvularia
Cartografía productiva: Región de la Araucanía
Tránsito legislativo: copropiedad inmobiliaria
Fondos concursables
Índice temático

25 AÑOS DE FUELLA

MINISTERIO DE JUSTICIA

LA GRAN REFORMA DE LA JUSTICIA

JUSTICIA

CHILE

CHILE

SECRETARIA DE
COMUNICACION
Y CULTURA
S E C C

MINISTERIO SECRETARIA
GENERAL DE GOBIERNO

CUMBRE DE SANTIAGO 12/88

Chile recibe a las Américas

CHILE

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

se vende en
las siguientes
librerías :



Fondo de
Cultura
Económica

Una Editorial Mexicana con vocación
Latinoamericana

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

Paseo Bulnes 152

Fax: 6962329

Teléfono: 6990189 • 6954843

Santiago de Chile



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

Providencia 1652, local 3
Fono - Fax 2361725

LIBRE
RIA
DE LA
COMU
NICACION

Palmaria

PERIODISMO
DISEÑO
ARTE
AUDIOVISUAL
CINE
EDUCACION
SOCIOLOGIA
PSICOLOGIA
FOTOGRAFIA
PUBLICIDAD
RELACIONES PUBLICAS
TELEVISION
REVISTAS ESPECIALIZADAS



Manuel Montt 50, Local 12
Providencia
Santiago - Chile
Teléfono (56-2) 236 22 87
e-mail : palmaria@chilesat.net



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

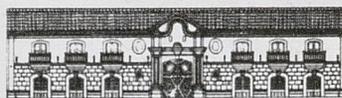


ESCAPARATE
Librería

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



La Tienda del Museo

Casa Colorada - LOM Ediciones

Ubicada en el Museo Casa Colorada, esta tienda ofrece reproducciones de piezas de museo, como cerámicas, joyería mapuche, sombreros y bolsos coloniales e instrumentos musicales en piedra, elaborados cuidadosamente por artesanos de tradición.

Variadas obras en Ciencias Sociales, Literatura, Antropología, Fotografía, Arte, Postales, Afiches y reproducciones de *La Lira Popular*. Precios especiales para todos los libros editados por LOM Ediciones

Merced 860 - Santiago
Fonos 633 07 23 - 632 24 10, anexo 24

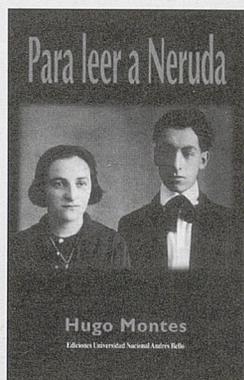


LA ORQUESTA DE CRISTAL
Poesía Cuento Novela Arte
Crítica Ensayo Filosofía

HORARIOS

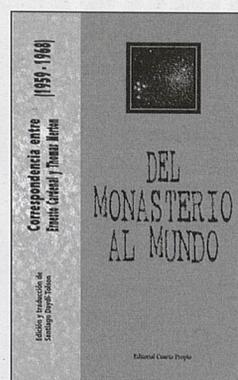
Lunes a Jueves : 12 a 24⁰⁰
Viernes : 12 a 02⁰⁰
Sábado : 20 a 02⁰⁰

Santa Filomena 17
Barrio Bellavista
Fono-Fax 735 33 86



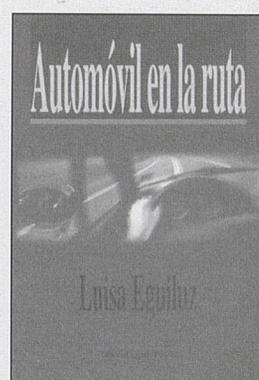
Para leer a Neruda
Ensayo / Hugo Montes
Coedición Universidad Nacional Andrés Bello / Editorial Cuarto Propio

Este ensayo facilita el encuentro entre el lector de poesía y la obra siempre dinámica y a veces hermética de Pablo Neruda.



Del monasterio al mundo: correspondencia entre E. Cardenal y T. Merton (1959-1968)
Edición y traducción de Santiago Daydi-Tolson

Este volumen recoge las cartas que intercambiaron durante casi una década, de profundas transformaciones religiosas, el poeta nicaragüense y el monje escritor norteamericano. Se constituye en un documento imprescindible para entender un momento político espiritual de nuestra historia más reciente.

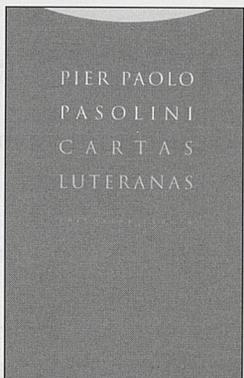


Automóvil en la ruta
Poesía / Luisa Eguiluz

Al ir conduciendo el automóvil, la mujer se apropia de las sugerencias de la ruta y construye la memoria de su propio trayecto personal en un entramado de imágenes, emociones e intertextualidades.

Lengua víbora
Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas
Ensayo / Raquel Olea

El texto aborda la producción literaria de mujeres de la década de los '80 y principio de los '90. Este corpus de escritoras configura un conjunto de propuestas, que desde la diferencia sexual en la producción de textos, amplían lo literario e interrogan las formas de su institucionalización.



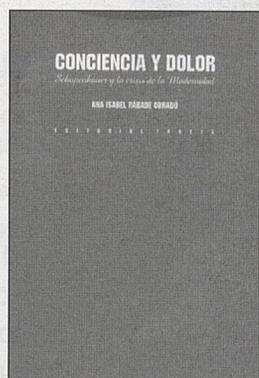
Cartas luteranas
Pier Paolo Pasolini / Ed. Trotta, 1977

Escritos durante su último año de vida, estos trabajos críticos abordan las mutaciones culturales provocadas por la producción masiva y las nuevas tecnologías de la comunicación, que desembocan en la degradación de la sociedad y la cultura, develando la insuficiencia de la "razón progresista".



Echar raíces
Simone Weil / Ed. Trotta, 1996

La envergadura de la filosofía política de Weil se mide considerando el elemento que ella recupera, temática casi perdida por el pensamiento político moderno: el problema de dar inspiración a un pueblo, la noción de finalidad colectiva, la necesidad de educación en las idealidades políticas.



Conciencia y dolor
Schopenhauer y la crisis de la Modernidad.
Ana Rabadé / Ed. Trotta, 1995

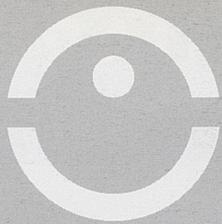
El desconcierto es lo dominante del pensamiento contemporáneo, el que no ha sabido salir de la "crisis de la modernidad". Schopenhauer lo refleja lúcidamente, cimentando una filosofía de marcado tono existencial, que rompe con el optimismo moderno y descarna la realidad, para convertirse en el motor de una reforma ética de hombre y mundo.

Títulos de próxima aparición

- Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición) / Nelly Richard
- Revista Nomadías Nº 3 (Número dedicado a Gabriela Mistral)
- Escritoras chilenas: críticas literarias (Estudios, antología y bibliografía) Patricia Pinto y Benjamín Rojas / Ensayo
- Sentido y sin sentido de la rebeldía Julia Kristeva / Ensayo
- Para leer a Gabriela Mistral Ana María Cuneo / Ensayo

FONDOS DE DISTRIBUCIÓN

Trotta (España), Pre-Textos (España), Hiperión (España), Icaria (España), Sirmio (España), Montesinos (España), Aldus (México), El cielo por asalto (Argentina), Manantial (Argentina), La marca (Argentina), Biblos (Argentina), Ediciones cubanas (Cuba).



UNIVERSIDAD **ARCIS**

2° DIPLOMADO EN
CRITICA CULTURAL

Agosto 1998 – Diciembre 1999

POSTDICTADURA Y
transición democrática;
identidades sociales,
prácticas culturales,
lenguajes estéticos.

CURRICULUM, METODOLOGIA Y FORMATO

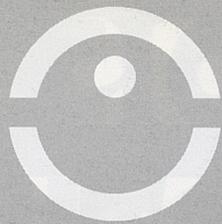
El Diplomado en Crítica Cultural está concebido como un espacio de diálogo académico y de interlocución crítica que se propone:

- estimular, en el análisis de las prácticas sociales, artísticas y culturales, cruces disciplinarios entre diferentes saberes que proceden de la filosofía contemporánea, la teoría de la cultura, los estudios literarios, las ciencias sociales, la reflexión estética y la crítica feminista, atravesando así los límites de especialización del formato académico tradicional.
- reflexionar sobre las tensiones de memoria, identidad y sentido, que recorren el Chile de la Transición; analizar los efectos de reordenamiento y transformación de signos que afectan las redes políticas, los lenguajes públicos y las prácticas cotidianas, los circuitos comunicativos, el imaginario urbano, las simbolizaciones estéticas, el modelo universitario y los discursos artístico-culturales, etc.
- constituir un espacio vivo de trabajo de seminario que analice las producciones de textos y de obras más significativas del período; espacio en el que participarán también los becarios internacionales acogidos en la Universidad Arcis por el programa de la Fundación Rockefeller.

La participación en el Diplomado supone la asistencia regular a cada sesión del Seminario, una vez por semana en horario vespertino, y a las actividades complementarias de mesas redondas, conferencias y coloquios, que ofrecerá el programa en torno a la visita de invitados internacionales.

Escuela de Filosofía de la UNIVERSIDAD ARCIS
Corporación de Desarrollo de la Mujer LA MORADA
REVISTA DE CRITICA CULTURAL

THE ROCKEFELLER FOUNDATION



UNIVERSIDAD **ARCIS**

2° DIPLOMADO EN
CRITICA CULTURAL

Agosto 1998 – Diciembre 1999

PRIMER SEMESTRE : Agosto 1998 - Diciembre 1998

Consenso, Memoria y Mercado

SEGUNDO SEMESTRE : Abril 1999 - Julio 1999

Imaginario sociales y subjetividades cotidianas (la ciudad, la television)

TERCER SEMESTRE : Agosto 1999 - Diciembre 1999

Discursos artistico-culturales, saberes academicos
y pensamiento critico

REQUISITOS DE ADMISION

- Título universitario o certificado de egreso de la enseñanza superior y/o de desempeño en una actividad relacionada con la enseñanza, la investigación o la producción artística y cultural.
- Presentación de un material escrito (texto crítico, ensayo, proyecto de investigación, artículo en periódicos, etc.) relacionado con alguna de las problemáticas sugeridas por el programa.
- Entrevista de admisión.

CUPO Y POSTULACIONES

El Diplomado en Crítica Cultural tiene un cupo de 25 vacantes. El período de postulaciones se cierra el Viernes 21 de Agosto.

INFORMACION Y MATRICULA

Huerfanos 1710, Fono 6952095 (anexo 15) o 5630506.

COORDINACION ACADEMICA

- **Willy Thayer**, director de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis.
- **Carlos Pérez V.**, profesor de filosofía y estética de la Universidad Andrés Bello, de la Universidad Arcis y de la Universidad de Chile.
- **Raquel Olea**, directora del área de Cultura de la Corporación La Morada
- **Nelly Richard**, directora del Programa "Postdictadura y Transición democrática" de la Fundación Rockefeller; de la Revista de Crítica Cultural y del Diplomado de la Universidad Arcis.

Escuela de Filosofía de la UNIVERSIDAD ARCIS
Corporación de Desarrollo de la Mujer LA MORADA
REVISTA DE CRITICA CULTURAL

THE ROCKEFELLER FOUNDATION

DESTIEMPOS CULTURALES, FRAGMENTACIONES LATINOAMERICANAS Y RESIDUOS UTOPICOS

ENTREVISTA A JESUS MARTIN-BARBERO

El viaje teórico de Jesús Martín-Barbero, «filósofo extraviado por más de veinte años en el campo de estudios de la comunicación», lo ha llevado a romper los ciclos colonizadores de las disciplinas y a superar los gremialismos profesionalizantes que reducen la comunicación a medios para explorar las «mediaciones» que cruzan, ellas, «lo que pasa en los medios con las batallas culturales y los movimientos sociales».

En sus publicaciones («Discurso y Poder», 1978; «De los Medios a las Mediaciones», 1987; «Procesos de Comunicación y Matrices Culturales», 1988; «Televisión y Melodrama», 1992 y «Pretextos», 1997) se hace patente el giro epistemológico que abre la trama de modernidad y discontinuidades latinoamericanas a un conjunto de temas insoslayables para entender procesos de formación de identidades, experiencias de descolocación cultural en las lógicas de la modernización, memorias tránsfugas y narrativas urbanas, tiempos sentimentales y espacios racionalizados. Su trabajo abre un conjunto de reflexiones que distancia y reposiciona el lugar de la palabra crítica al cruzar momentos, sujetos, disposiciones y territorios en el tráfigo de conocimientos y las devastaciones del presente.

Jesús Martín-Barbero, español de nacimiento, reside en Colombia desde 1963, donde fundó el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad del Valle (Cali). La entrevista que sigue fue realizada durante la visita de Jesús Martín-Barbero a Chile (Octubre 1997), invitado por el Diplomado en Crítica Cultural de la Universidad Arcis a dictar un curso sobre «Televisión y desorden cultural». Completan la entrevista, fragmentos de textos seleccionados de sus diversas publicaciones.

CARLOS J. OSSA*

ENTRE LAS VITRINAS GLOBALES Y LOS ESPEJOS MINUSCULOS

Carlos J. Ossa : Quisiera partir con una pregunta relacionada con el fenómeno del descentramiento de la modernidad y una característica determinante del mismo: la crisis de la representación. ¿Qué estaría sucediendo o instalándose en el descampado dejado por esta crisis en medio de la globalidad? ¿Un régimen de actualidad, de evanescencia o sólo teatralización de las identidades y las culturas, por ejemplo en la ciudad?

Jesús Martín-Barbero: Es necesario hacer algunos alcances: primero, la ciudad no es global ni local, lo que la constituye hoy, es un territorio experiencial de nuevos modos de estar juntos. Ahí se revuelven solidaridades de barrio con flujos informáticos; movimientos tribales con sedentarismos de masas; ancestrales parentescos con redes cibernautas. Hemos pasado del régimen de la representación al régimen de la expresión y el reconocimiento. Se relaciona todo esto con la crisis que sufre la modernidad en un triple plano: la crisis de legitimación, entre la eficacia administrativa del Estado y el déficit de sentido que padece el sujeto nacional; la crisis de representación, entre las instituciones políticas y las dinámicas de la sociedad civil y la crisis de identificación, entre los ámbitos de lo público y lo privado. Estamos hablando de un tiempo donde la pregunta por el lugar, mejor, por lo que queda de lugar es la clave. Es la posibilidad de leer a la diferencia sin el exotismo teórico que la expulsa, reconocer al otro en sus destiempos, que también son los nuestros, abriendo

una brecha en la tramposa lógica con que la globalización capitalista aparenta agotar la realidad en lo actual. Diferencia y mestizaje exigen un reconocimiento no sólo racial, sino que pase por la trama de discontinuidades culturales, de formaciones sociales y de estructuras de sentimiento, de memorias e imaginarios cruzados por lo rural, lo urbano, y lo masivo.

C.J.O. : Esta mirada estaría negándose a que se trate a la diferencia como exterioridad, anécdota o paisaje. Es un intersticio puesto en la mediatización de la política y la circulación simbólica de identidades...

J. M-B. : El derecho a la expresión y a la búsqueda de reconocimiento no se agotan en lo que -únicamente- podríamos llamar la constatación de la diferencia. Pasan además por el hecho de que cada lugar de producción de discurso reclama su derecho a la memoria. Es una lucha contra la privatización del sentido, en cuanto a resistir la transparencia de la subjetividad que la reduce a pura superficie. Por aquí, pasan dimensiones de lo político que empiezan a no ser pensables en el ámbito de la representación de la desigualdad. Son modos de expresión de la diferencia y formas de rechazo, por parte de diferentes colectivos, a dejarse representar en la fábula mediática sólo como anécdotas. Esto conecta con las reflexiones de Pablo Flores de Arcaíz, sobre el "eclipse del ciudadano". Movimientos sociales que se niegan a anclar su significación en los rituales de las democracias formales y, en cambio, buscan ser reconocidos.

TE DEVUELVO TU IMAGEN JUAN CASTILLO

Ocupación realizada entre el 24 de Marzo y 18 de Abril de 1998, en Galería Gabriela Mistral, Santiago. Imágenes de la sala, de obras y videos, e iconografía del proyecto cruzan este artículo.

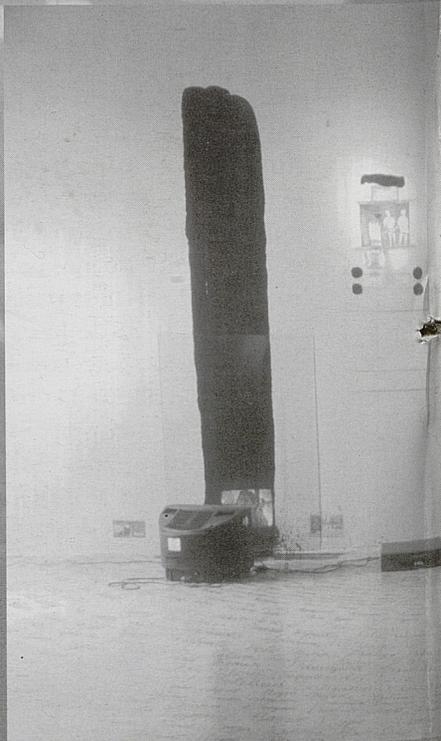
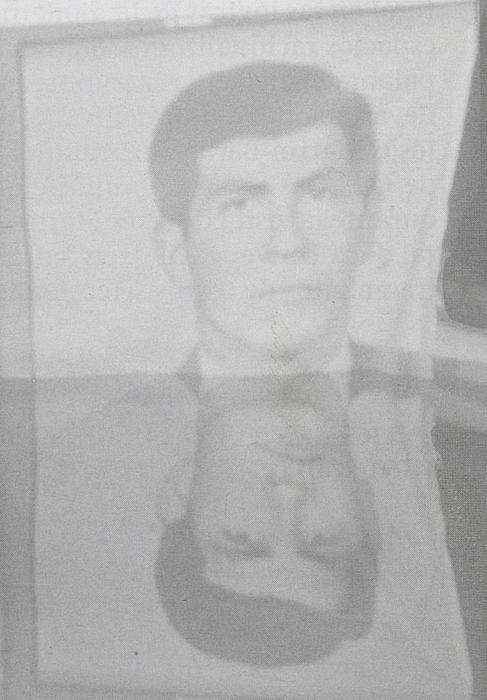
Obremos en la oficina salitrera Pedro de Valdivia, Norte de Chile (foto Raúl Salfate).



Retrato de emigrante latinoamericano con rostro borrado. Fotografía, brea, alquitrán y madera

...“En estos
tiempos sin culpa,
sólo quedan flotando
en el aire esas eternas
ganas de integridad
que desde siempre
hemos fichado como ética.”

J. Castillo



C.J.O. : *¿Este cambio produce un rompimiento profundo con los lenguajes que hablan a la identidad desde el poder? ¿Modifican los discursos mediáticos alterando las repeticiones y estereotipos o sólo hay una adaptación estratégica para tolerar pero no reconocer?*

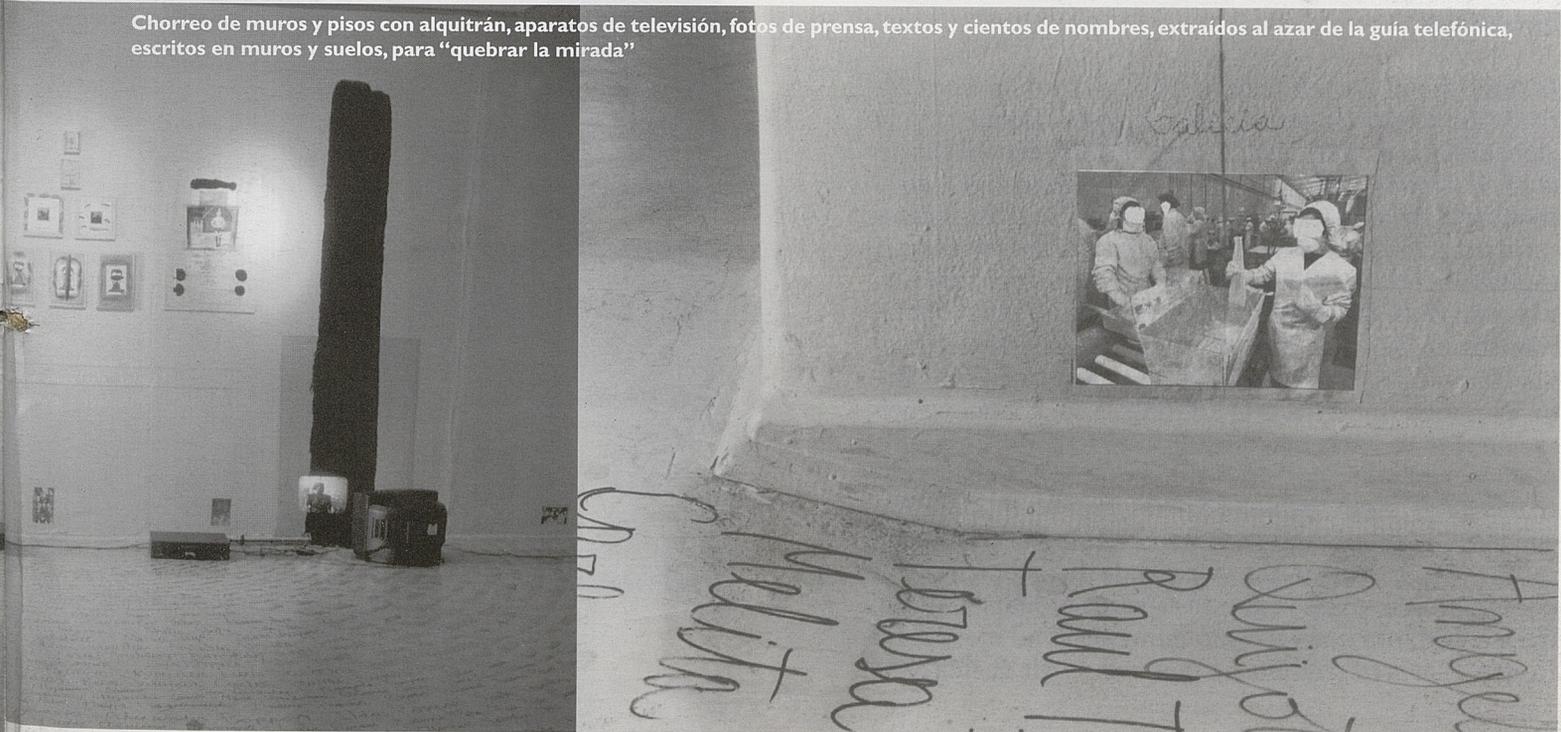
J. M-B. : En los medios la salida frecuente y mayoritaria es mostrar una presencia llena de ausencias, en la medida que es algo no ingresable en el campo de comprensión del otro. El discurso de los medios está confeccionado para volver familiar lo extraño y volver exterior lo que cuestiona. Sin embargo, insisto en que no todo se rige por el mismo principio...A pesar de establecer regímenes de lectura en los fragmentos donde se imponen la disolvencia de los géneros y la exaltación expresiva de lo efímero, esta hegemonía descentrada por la eficacia de la instantaneidad comunicacional no impide la existencia de géneros y relatos esquivos y transversales. El sociólogo brasileño, Sergio Miceli, pionero en los estudios de televisión en su país, autor de un libro puntual sobre el tema llamado *A noite da Madrinha (La noche de la madrina)*, dice que el arbitrario cultural latinoamericano no ha podido ser unificado por la hegemonía, entonces, en el discurso de los medios masivos discurren lenguajes diferentes, donde es posible ver transitar "otras" presencias.

C.J.O.: *Pero, los medios han logrado pasar del signo a la imagen disolviendo la posibilidad de la representación. En el plano de la comunicación se daría -igual- una cierta hegemonía de las equivalencias -como lo ha expresado Ernesto Laclau para el espacio social y político- y con ella la construcción de efectos de sentido y semióticas mediáticas que retotalizan, y que a través de los formatos transmiten diferencias controladas.*

J. M-B.: La tendencia, en especial de la televisión y, sobre todo, de los noticieros es la de construir significantes vacíos que les permite hacer una reequivalencia de todo y, al mismo tiempo, generar una interpenetrabilidad de todos los discursos (información, drama, ciencia, pornografía,

datos financieros, etc.) fijando lo móvil, la carencia de clausura y la indeterminación temporal como claves de producción y consumo. Me interesa desde aquí conectar con las relaciones entre televisión y política, en donde mejor se expresa el desencuentro de las demandas sociales que la ciudadanía pone en otros discursos fuera de la hegemonía de lo político que habla lo político. A la televisión se le atribuye un protagonismo mayor al que -realmente- tiene en la mediatización de la política. Para poder entender el papel que aquella juega en el mundo de la política, debemos partir de la crisis múltiple de la representación. Con mucha frecuencia le adjudicamos a la televisión efectos en la política que no proceden del medio. La percepción que tienen los investigadores sociales sobre la videopolítica se podría resumir así: al identificarse lo público con la escena mediática y al asimilar su discurso al modelo propuesto por los medios, la política se desfigura, a tal punto, que se estaría asistiendo -en cierta medida- a su disolución. Pero este enfoque, a mi modo de ver, está dotando a la televisión de la capacidad de poner en crisis la política y no permite pensar la crisis de fondo sobre la cual se asienta este problema. Es cierto que el discurso político es sometido a la fragmentación; la palabra a la levedad mediática y el programa electoral al espectáculo. Sin embargo, la espectacularización es menos el efecto del medio sobre el mensaje que la forma misma del discurso y de la acción política. En términos del pensador italiano Giuseppe Riccieri, cuando progresivamente separados del tejido social de referencia, los partidos, han pasado a reducirse a ser sujetos del evento espectacular terminan descontextualizados, deshistorizados, reducidos a cita. En realidad, lo que buscan, más que representar, es ser visibles...Es el vaciamiento del partido, y su propia espectacularización ha encontrado en la televisión su lugar actual. La mediación televisiva lo que produce, para mí, es la densificación de las mediaciones de la sensibilidad que el racionalismo del contrato social creyó poder superar.

Chorro de muros y pisos con alquitrán, aparatos de televisión, fotos de prensa, textos y cientos de nombres, extraídos al azar de la guía telefónica, escritos en muros y suelos, para "quebrar la mirada"



LAS METAFORAS ELECTRONICAS DE LA CULTURA

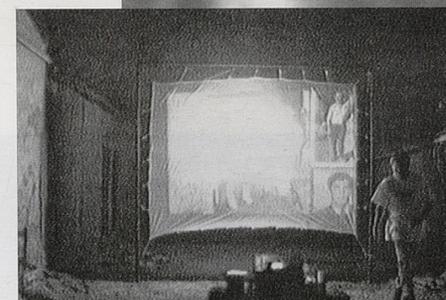
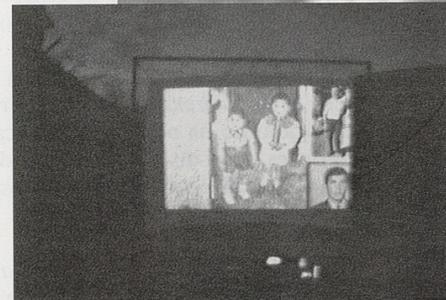
C.J.O. : *Se ha generalizado la afirmación del cambio epocal y de la sociedad en red, pero el hecho tan exhibido en el ámbito de la economía y la infoentretención ¿tiene similares características en el plano de la cultura? La existencia de una especie de Leviatán electrónico ¿no garantizaría más el borrado de todo aquello que no participa de este bienestar mediatizado y la democratización no estaría más asociada con una metáfora eficiente sobre la capacidad de dominar en la diversidad?*

J. M-B.: La globalización comunicacional introduce con las tecnologías de la información no sólo una nueva imagen-mundo, sino la transformación del sentido del lugar en el mundo. Lo que deriva de la lógica global, por tanto, tiende a equiparar cualquier situación con el idioma que instala el proceso globalizador, cuyos dispositivos son las redes electrónicas. Es necesario, en todo caso, introducir algunas observaciones: primero, la globalización no se deja pensar -según el geógrafo brasileño Milton Santos- como una mera extensión cualitativa y cuantitativa de la sociedad nacional; segundo, por tal razón las ciencias sociales tienen una dificultad para hacerse cargo de la categoría mundo, pues carecen de clasificaciones para trabajar este nuevo objeto, es la ausencia de historia del presente. A pesar de la crisis en los modos de comprender y los cambios ocurridos en la concepción del tiempo y el espacio, la globalización no habla sólo de los efectos tecnológicos y económicos. Lo hace, además, del sitio de lo nacional en esta nueva emergencia, y ahí, diría que lo local (comunidad, país, etc.) introduce ruido en las redes. Lo local no enchufa en lo global impunemente, no hay un mero ajuste. Se produce un doble movimiento: por una parte, borrado de lo particular y sus historias; por la otra, multiplicación de preguntas, temas, problemas, agendas que no son las de más fácil circulación. Hablamos de una temporalidad que tiende a anular el proceso histórico de cada lugar y, a su vez, funda nuevos escenarios y voces.

C.J.O. : *En los contextos de la globalidad, los ethos marginales y el discurso de lo multifacético tienen gran resonancia, sin embargo parece haber una reeducción desde el mercado, los partidos y los medios, gracias, a que esta explosión trae una novedad capturable para la teoría y las explicaciones finiseculares. ¿Cuánto escapa a la comercialización y a los simulacros de hibridación?*

J. M-B.: David Harvey, intelectual inglés, en un libro llamado *La Condición de la Posmodernidad* afirma que la globalización es un avatar del capitalismo, pero no se agota en él y no se puede entender sin esa flexibilidad de la economía. De esta forma puede transformar -radicalmente- la relación entre producción y lugar. Harvey dice que el capitalismo en la medida que se ha ido globalizando ha valorado cada vez más la diferencia, ha entendido que su subsistencia depende de la capacidad de valorar, pero entendámonos, es una valoración para administrarla. Por tanto, el mundo no va hacia la uniformación, la homogeneización sino va hacia una diferenciación administrada, explotada, rentabilizada... La historia no está hecha de contradicciones -como pensaba Sartre-, está hecha de ambigüedades, el proceso no corre en una sola dirección nunca. Hoy día, la cultura que es asumida de modo creciente por el mercado, como instancia capaz de producir sentido, fracasa, pero hay que ver el movimiento. Es un movimiento en el cual la hegemonía no pretende surgir de una clase

Proyección de imágenes familiares en un telón situado en el patio de mi casa de infancia, y quema del telón



El título de la obra es proyectado en una valla publicitaria gigante que ilumina los cerros de Antofagasta



social, busca hacerlo desde todas las dimensiones de la vida. Ahí hace crisis el "devenir cultura". Entonces, la globalización está muy ligada a esta especie de antropologización de la cultura de manera que toda la vida social es cultural: cultura del trabajo, cultura del narcotráfico, cultura bancaria. Toda la vida social antropologizada deviene cultura y toda la cultura comunicada deviene mercado. Ya no es la industria cultural de la que hablaba la Escuela de Frankfurt, estamos en otra cosa, en un momento donde el mercado ambiciona entregar sentido a la vida, es una dimensión antropológica y no sociológica, la última conduce a una visión elitista. En este escenario, diría, los medios están viviendo como nunca de la producción sociológica de la cultura. Pero ¿qué pasa cuando nos encontramos con esta antropologización de la vida social en la que todo deviene cultura? Ahí, los medios se encuentran en un impase que, en parte, es resuelto a través de la publicidad al hacerse cargo de la cultura actual. No habla de productos, habla de demandas, expectativas, frustraciones...

C.J.O. : *En los medios y en la infoentretención es evidente esa alianza entre comunicación y capital que ha logrado, siguiendo a Fredric Jameson, que la publicidad se apropie de la estética y la instale en la producción general de bienes, para complacer la velocidad de las modas y las innovaciones corporativas...*

J. M-B. Claro, pero eso tiene una historia larga y es la del modernismo. En el comienzo del siglo se creyó en la posible unificación entre forma y contenido; entre belleza y utilidad. De tal manera que hubo un momento al iniciarse el siglo en que las empresas crean su unidad de imagen, asesoradas por los modernistas, quienes suponen que la estética es subversiva en cualquier dimensión, y el resultado es al revés...El mercado asume la estética y, como ha señalado Eco, en el museo de los imaginarios del siglo veinte tendrá altar lo publicitario, sin la menor duda. Por aquí transita la invención, la experimentación...y para las mayorías. La alfabetización de los nuevos lenguajes pasa, sobre todo, por la publicidad. Ahí está el nuevo idioma que remite a otra época, a otra sensibilidad...

C.J.O. : *Pero es una sensibilidad tecnoperceptiva que consolida la gramaticalización de la técnica, habla ocupando el tiempo vacante dejado por el empobrecimiento de las palabras y la significación y, por ello, lee desde el agotamiento. Creo que al mal nombrar las cosas -copio a Albert Camus- añadimos la infelicidad al mundo. Además, la alfabetización es mediática y genera "otro" proceso vinculado a cómo se van colocando las diferencias en la globalización. Tenemos claro que en un tiempo más las generaciones actuales y las futuras, estarán adiestradas por estas narraciones. Sin embargo, las diferencias pueden ser cooptadas. Siguiendo la línea: ¿los nuevos lenguajes de qué hablan? y ¿no estaremos en presencia de una necesidad de suplir la falta de lengua ocasionada por la crisis de la representación y todas las teorías de los ocasos (sujeto, historia, relato, etc.) con este gesto?*

J. M-B.: Los lenguajes nuevos hablan de dos cosas. Hablan del fin de los grandes relatos y de la discontinuidad, que no es una estratagema del poder o el mercado. Es una nueva manera de perfección, un nuevo dispositivo para dar cuenta de la discontinuidad de la realidad. Estamos frente a una historia que no tiene más el sentido total, a diferencia del cristianismo o el marxismo: sentido, dirección,

orientación. Es incluso el quiebre del debate entre sociólogos y antropólogos. Los primeros pensando siempre en términos de etapas y, los segundos, pensando en términos de temporalidades no contemporáneas. Entonces, hoy, la pregunta es ¿cómo queremos un relato continuo para dar cuenta de una historia discontinua? Hay historias que enchufan unas en otras, con descontemporaneidades y destiempos muy fuertes, en cada país y mucho más en este mundo globalizado. Esta idea de Margaret Mead, en su libro *Cultura y Compromiso*, de que no sólo hay migrantes en el espacio, hay migraciones gigantescas en el tiempo. La discontinuidad, la fragmentación no hablarían sólo el lenguaje de una ideología, hablarían el lenguaje de una nueva cultura.

¿LAS CULTURAS POPULARES RESISTEN EN LA FRAGMENTACION?

C.J.O. : La fragmentación se analiza como fuente de una nueva etapa cultural y un modo de interpretar las relaciones de sistema. De ahí fluye un cierto lugar para explicar la continuidad o no de las culturas populares. ¿Se podría pensar que la fragmentación es un discurso ortopédico que funcionaliza lo disperso, o, la única forma de entender la situación de lo popular en el territorio pendular de la cultura contemporánea...?

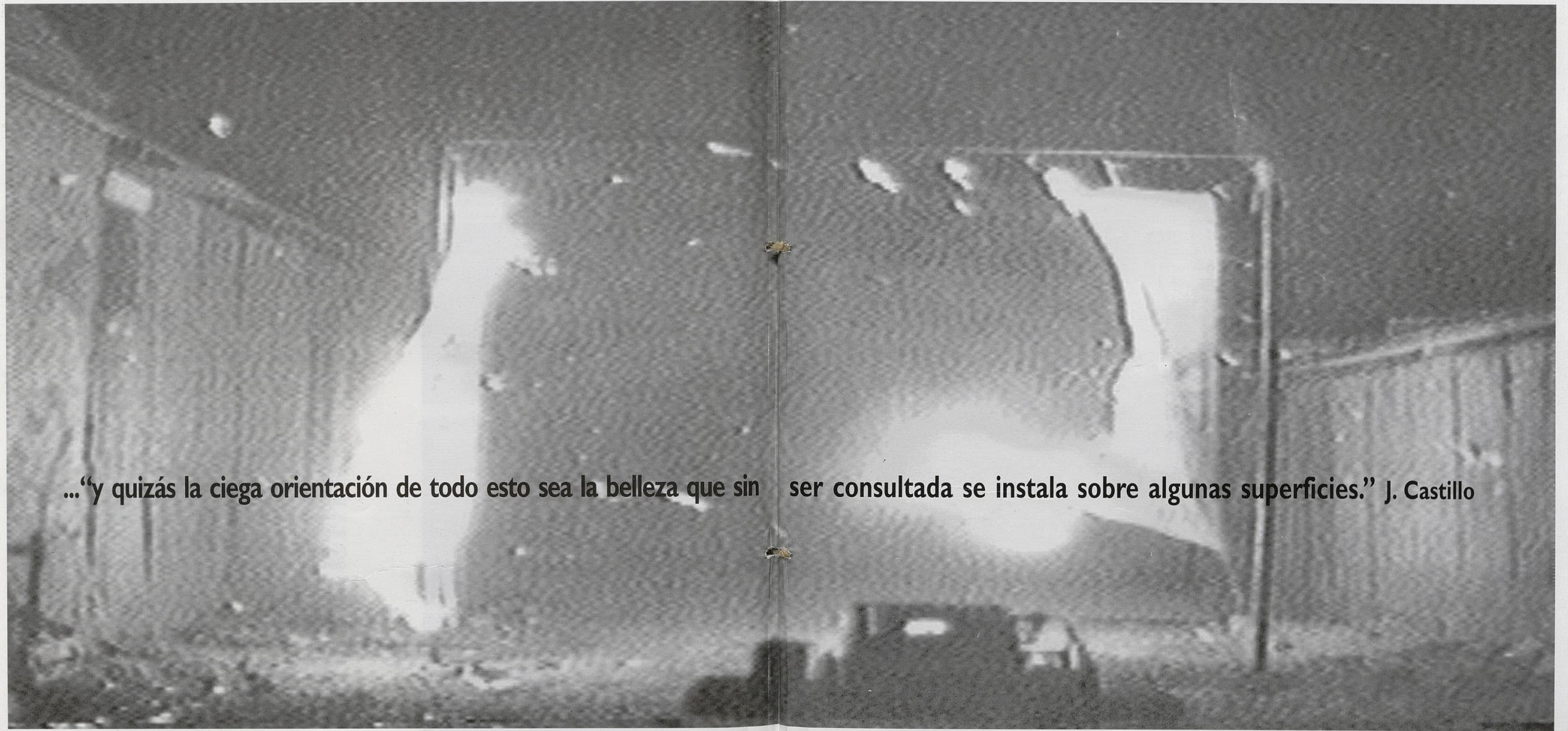
J. M-B.: Lo que llamábamos lo popular, es hoy, lo que nombra la sociedad civil, es decir, aquella parte de la sociedad que de algún modo no se confunde con el Estado, ni con los discursos hegemónicos. Vive, al decir de Michel de Certeau, en el terreno del adversario, no tiene lugar propio. Además eso tienen en común la sociedad civil y lo popular. Mientras al nombrar las culturas populares

conectábamos con una larga historia que incluso atravesaba el agujero de la conquista, el nombrar la sociedad civil es llamar al presente. Lo popular era pensado y, para mí fue pensado, en su ambigua y contradictoria relación con lo masivo puesto en la historia. Tuve que ir a la literatura de cordel del siglo XVI; los anarquistas del siglo XIX, etc. para encontrar lo popular en un movimiento de historias. Cuando uno dice sociedad civil, dice el hoy, y me parece que es mucho más difícil pensar alternativas sólo desde el hoy. En este punto soy muy fiel a Raymond Williams y a esa extensión que él llama lo residual, es decir, la ruptura, el cambio necesitan de un cierto pasado no realizado, es la visión de Benjamin, no todo el pasado se ha realizado y es aquél el objeto a ser redimido, aprovechado en su virtualidad y potencialidad, pues, es la parte de la vida no cooptada por el poder y que nos permite no dejarnos absorber por el presente. Aquí está, para mí, un conflicto irresoluble...La valoración de la sociedad civil se conecta con la pasión

por la memoria, pero es una pasión de grupo, no es una historia...Esta categoría de sociedad civil está muy presa del presente, en cierto sentido, es la otra cara del estado y del mercado. Está apresada en la actualidad.

C.J.O.: En cierto modo la sociedad civil pasa a ser en los medios de comunicación raiting, programa de concursos interactivos, opinión callejera de noticiero y confirmación del desencantamiento político. La única fortuna a adquirir provendría del consumo mediático frente a la ausencia de utopías movilizadoras. ¿Es la tecnología un medio de administración de los sentidos sociales o, por el contrario, su clausura?

J. M-B.: Precisemos. Hay mucha gente investigando la relación entre tecnicidad y comunicación, pero la comunicación no se consume en la tecnicidad y sin embargo, la tecnicidad es la materialidad de los cambios del lenguaje, de los cambios de discurso y sensibilidad. Ahora,



...“y quizás la ciega orientación de todo esto sea la belleza que sin ser consultada se instala sobre algunas superficies.” J. Castillo

confundir los cambios de sensibilidad con los de tecnología es un fetiche. En América Latina hemos ido tomando conciencia -lentamente- del papel de los modos como nos ha llegado la tecnología ¿a cambio de qué? ¿con qué ritmos?...Posibilitando o no unos usos sociales útiles y en un ámbito ligado a la apropiación, a la otra cara de la recepción. Lo que para el televidente común es una mirada oblicua, desviada o marginada, es en otro ámbito la capacidad de apropiarse de sensibilidades y de usos que inserta la tecnología en procesos de innovación. Si son innovación sensorial también son innovación social...

C.J.O. : Eso se relaciona con la forma como llegó la tecnología a América Latina, de la mano de la teoría del desarrollo, pero la teoría del desarrollo como estrategia de consumo. Y se refiere al desencuentro histórico entre el uso y los productos, al carácter instrumental, cerrado y limítrofe con que los dispositivos tecnológicos fueron utilizados. Aunque existe todo un discurso que justifica el momento actual como moderno y global los usos de la tecnología evidencian nuestra precariedad...

J. M-B. : Hay una perversidad no propuesta ni pensada, anexa a la idea de Brunner, de cómo somos insertados y

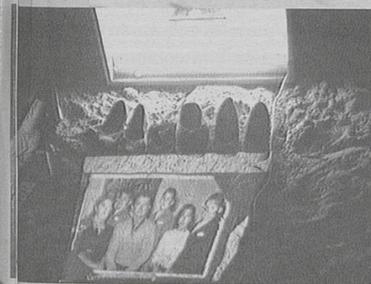
excluidos del movimiento de la producción cultural mundial.

Es algo que juega con nuestra complicidad, juega con la seducción que la tecnología produce en nosotros y muestra la dificultad para pensar las relaciones entre la producción de la tecnología, la temporalidad de la producción con la temporalidad de nuestros usos. ¿Cómo apropiarnos de una manera no -puramente- instrumental? Eso nos lleva al rediseño y a un tema (motivo de otro análisis) que es la educación. Nosotros no podemos hacerle frente a estos usos perversos de la tecnología, mientras no seamos capaces de colocar la tecnicidad como una dimensión fuerte de la cultura (nuevas sensibilidades, lenguajes, cruces culturales, etc.) y al mirar la escuela se evidencia que es el sistema más anacrónico, respecto, a lo que está ocurriendo en nuestra sociedad. La pregunta fundamental que debe hacerse la educación es ¿qué cambiar? ¿cuáles transformaciones necesita la escuela, para encontrarse, interactuar con su sociedad?

Carlos J. Ossa es Profesor de Teoría de la Comunicación en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y de Antropología Cultural en la Universidad ARCIS. Es autor de varios textos críticos sobre comunicación y teoría de la cultura.



Imágenes familiares proyectadas sobre los mismos lugares en que fueron tomadas hace 37 años



TE DEVUELVO TU IMAGEN

Desde Suecia, llevaba dos años desarrollando el proyecto "Frankenstein", que consistió básicamente en la proyección de un rostro formado por fragmentos de rostros de diferentes razas, sobre las carreteras que rodean las ciudades donde se desarrolló (París, Malmö, Lund, Estocolmo, Seoul). Paralelamente, en estas mismas ciudades, se realizaron instalaciones en lugares cerrados (Fábricas, Galerías, Museos) con video-registros de las operaciones en la vía pública.

Como manera de cerrar este proyecto, concebí la visita a Chile -después de 15 años de no volver- como un ejercicio de memoria, forzando mis recuerdos, dirigidos fundamentalmente a reconstituir los espacios que habité durante mi infancia, en la oficina salitrera Pedro de Valdivia. Una vez en Chile seleccioné 5 fotos del álbum de mi familia, cuyos sitios yo visualizaba. La faena siguiente consistió en proyectar esas fotos en la oficina mencionada: en sus caminos principales (desde un vehículo en movimiento), sobre la fachada de la casa de mi infancia, en el living de la misma casa y sobre un telón (4,5m x 3,5m) dispuesto en el patio, quemando luego el telón con las imágenes proyectadas.

Luego entrevisté a una mujer, comunista, nortina, que asistió a mi madre hasta sus últimos días y a quien me une una gran amistad. La entrevista se realizó en video, plano medio, cámara fija y la idea era que relatara sus diferentes experiencias como mujer. En el video ella expresa sus problemas de segregación. En Santiago entrevisté a otra mujer, del medio cultural plástico. En el montaje para la galería se intercambiaron los audios, transfusión de sonidos, aludiendo a la pintura "Las dos Fridas" de F. Kahlo y su relectura chilena por parte de "Las Yeguas de la Apocalipsis".

El paso siguiente fue conseguir la pasada del título de este trabajo en un letrero electrónico, con letras de 100 m, instalado directamente sobre los cerros de Antofagasta, donde funciona como valla publicitaria. Al final de la tanda comercial aparecía tres veces la frase TE DEVUELVO TU IMAGEN. Todas estas acciones fueron documentadas en video.

En Febrero se concretó la última etapa de este trabajo en un espacio privado, la casa de la artista Lotty Rosenfeld, en cuya piscina se proyectó una diapositiva, extraída de mi álbum familiar, sobre el agua, recogiendo su reflejo en una pantalla blanca.

Simultáneamente he trabajado con imágenes fotográficas que realizó Diana Duhalde en Estocolmo y alrededores, con rostros de emigrantes latinoamericanos, llevando al máximo su anonimato al borrar sus caras. Lo mismo realicé con imágenes de periódicos chilenos. El alquitrán, la brea y la madera son los soportes de estas imágenes, y quizás la ciega orientación de todo esto sea la belleza que sin ser consultada se instala sobre algunas superficies.

Este proyecto, desarrollado específicamente para la Galería Gabriela Mistral, consultó alterar su identidad: pintar sus muros de gris, del mismo color que el piso, neutralizando todo el espacio. Chorro de muros y pisos con alquitrán, íconos y aparatos de televisión y una serie de textos(citas), en muro y piso, para "quebrar la mirada".

Se puede tener la actitud que cada uno estime, al final los cuentos sólo conducen a la nada. De la misma manera que la sociedad occidental se organizó para que todos los caminos lleven a Roma, la desintegración de los tiempos que vivimos, su mestizaje, nos han aliviado. En estos tiempos sin culpa, sólo quedan flotando en el aire esas eternas ganas de integridad que desde siempre hemos fichado como ética.

"El camino, no es el camino".

JUAN CASTILLO

FLUJO TELEVISIVO Y DISOLVENCIA TEMPORAL

Enfrentando la masificada diseminación de sus anonimatos, y fuertemente conectada a las redes de la cultura-mundo del audiovisual, la heterogeneidad de las tribus urbanas nos descubre la radicalidad de las transformaciones que atraviesa el nosotros, la profunda reconfiguración de la socialidad.

Esa reconfiguración encuentra su más decisivo escenario en la formación de un nuevo *sensorium*: frente a la *dispersión* y la *imagen múltiple* que, según W. Benjamin, conectaban “las modificaciones del aparato perceptivo del transeúnte en el tráfico de la gran urbe”, del tiempo de Baudelaire, con la experiencia del espectador de cine, los dispositivos que ahora conectan la estructura comunicativa de la televisión con las claves que ordenan la nueva ciudad son otros: la *fragmentación* y el *flujo*. Mientras el cine catalizaba “la experiencia de la multitud”, pues era en multitud que los ciudadanos ejercían su derecho a la ciudad, lo que ahora cataliza la televisión es, por el contrario, la “experiencia doméstica” y domesticada, pues es “desde la casa” que la gente ejerce ahora cotidianamente su participación en la ciudad.

Del *pueblo* que se toma la calle al *público* que va al teatro o al cine, la transición es transitiva y conserva el carácter de la experiencia. De los públicos de cine a las *audiencias* de televisión, el desplazamiento señala una profunda transformación: la pluralidad social sometida a la lógica de la desagregación hace de la diferencia una mera estrategia de *rating*. Y no representada en la política, la fragmentación de la ciudadanía es tomada a cargo por el mercado.

El flujo televisivo es el dispositivo complementario de la fragmentación: no sólo de la discontinuidad espacial de la escena doméstica sino de la pulverización del tiempo que produce la aceleración del presente, la contracción de lo actual, la “progresiva negación del intervalo”, transformando el tiempo extensivo de la historia en el intensivo de la instantánea. Lo que afecta no sólo al discurso de la información (cada día temporal y expresivamente más cercano al de la publicidad), sino al continuum del palimpsesto televisivo –la diversidad de programas cuenta menos que la presencia permanente de la pantalla encendida– y a la forma de la representación: lo que retiene al telespectador es más el ininterrumpido flujo de las imágenes que el contenido de su discurso. Hay una conexión de flujos entre el régimen económico de temporalidad que torna aceleradamente obsoletos los objetos y el que vuelve indiferenciables, equivalentes y desechables los relatos y los discursos de la televisión. ¿Y no

tendrá algo que ver ese nuevo régimen temporal de los objetos y los relatos más accesibles a las mayorías con el crecimiento del desasosiego y la anomia que en la ciudad del flujo las gentes experimentan?

El flujo televisivo estaba exigiendo el zapping, ese control remoto mediante el cual cada uno puede nómadamente armarse su propia programación con fragmentos o “restos” de noticieros, telenovelas, concursos o conciertos. Más allá de la aparente democratización que introduce la tecnología, la metáfora del zappar ilumina doblemente la escena social. Pues es con pedazos, restos y desechos, que buena parte de la población arma los cambuches en que habita, teje el rebusque con que sobrevive y mezcla los saberes con que enfrenta la opacidad urbana. Y hay también una cierta y eficaz travesía que liga los modos nómadicos de habitar la ciudad –del emigrante al que toca seguir indefinidamente emigrando dentro de la ciudad a medida que se van urbanizando las invasiones y valorizándose los terrenos, hasta la banda juvenil que periódicamente desplaza sus lugares de encuentro –con los modos de ver desde los que el televidente explora y atraviesa el palimpsesto de los géneros y los discursos, y con la transversalidad tecnológica que hoy permite enlazar en el terminal informático el trabajo y el ocio, la información y la compra, la investigación y el juego.

En la hegemonía de los flujos y la transversalidad de las redes, en la heterogeneidad de sus tribus y la proliferación de sus anonimatos, la ciudad virtual despliega a la vez el primer territorio sin fronteras y el lugar donde se avizora la sombra amenazante de la contradictoria “utopía de la comunicación”. *La Ciudad virtual, transformaciones de la sensibilidad y nuevos escenarios de comunicación (1996)*

ANACRONIAS, SENTIMENTALIDAD

Mientras en nuestra sociedad el tiempo productivo, el valorado por el capital, es el tiempo que “corre” y que se mide, el otro –del cual está hecha la cotidianidad– es el que se repite y está conformado no de unidades contables y acumulables sino de fragmentos. ¿Y la matriz cultural que organiza el tiempo de la televisión no es acaso esa, la de la repetición y el fragmento? ¿Y no es insertándose en el tiempo de la rutina como la televisión inscribe la cotidianidad en el mercado? El tiempo que organiza la programación televisiva contiene tanto la forma de la rentabilidad como la del palimpsesto en el que cada texto remite su valor al cruce de los géneros y los tiempos. En cuanto género pertenece a una familia de textos que se replican y reenvían uno a otro desde las diversas

frangas del día o de la semana. En cuanto tiempo “ocupado” cada texto remite a la secuencia horaria que “arma” la programación en los diferentes días y en las distintas cadenas.

Mirado desde la televisión, el tiempo del ocio cubre pero devela la forma del tiempo del trabajo: la articulación del fragmento a la serie. Dice Foucault que el poder se articula directamente sobre el tiempo porque en él es donde se hace más visible el movimiento de uniformación que atraviesa la diversidad de lo social. Pero el tiempo de la serie no habla sólo el idioma del sistema productivo –el de la estandarización– pues debajo de éste pueden oírse otras voces, desde la del cuento popular y el relato de aventuras hasta la de la canción con estribillo.

Habría entonces una estética de la repetición que, trabajando la variación de un idéntico o la identidad de varios diversos, “conjuga la discontinuidad del tiempo del relato con la continuidad del tiempo relatado”. Lo que remite al sentimiento de duración que inaugura el folletín del siglo XIX al permitir al lector popular hacer, sin perderse, el tránsito del cuento a la novela. Es el oficio que ahora en la televisión cumplen los géneros producidos “en serie”: el de mediación entre las exigencias del formato, remitiendo así al sistema productivo y los modos de ver, a la historia de las matrices culturales y los usos.

Melodrama y cotidianidad: ¿qué sentido puede tener ahí la conjunción? ¿No es acaso el melodrama el relato más alejado de la vida, el más ensoñador? Y sin embargo el melodrama toca la vida cotidiana, enchufa en ella no sólo como su contraparte o su sustituto sino como algo de lo que está hecha, pues, como ella, vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales.

De los dos planos de significación en que se mueve la noción de reconocimiento, el racionalismo imperante sólo atribuye sentido al negativo: en el plano del conocer, re-conocer es pura operación de redundancia, costo inútil. Y si esa concepción es proyectada sobre la cuestión ideológica el resultado será aún más radical: re-conocer en el reino de la alienación consiste en des-conocer. Existe, sin embargo, otra matriz teórica que atribuye al reconocer un muy otro sentido: reconocer significa interpelar o ser interpelado, una cuestión acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse. Y no sólo los sujetos individuales, también los colectivos, sean clases sociales o actores políticos, se hacen y rehacen en la trama simbólica de las interpelaciones, de los reconocimientos. Es la dimensión subjetiva que atraviesa la socialidad sosteniendo la institucionalidad del pacto social.

Lo anterior debía ser planteado pues lo que pone en juego el melodrama es precisamente el drama del reconocimiento. Del hijo por el padre o

de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que la oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer. ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia del subcontinente latinoamericano? ¿No será esa la razón de que entre los géneros populares ningún otro haya cuajado aquí, de que ni el de terror ni el de aventuras ni el cómico hayan logrado en la región una extensión y una intensidad comparables a las del melodrama? En forma de tango o de telenovela, de “cine mexicano” o de crónica roja, el melodrama trabaja una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso posible a la memoria histórica que no pase por ese imaginario. En todo caso el des-conocimiento del “contrato social” en el melodrama habla del peso que, para aquellos que en él se reconocen, tiene esa otra socialidad primordial del parentesco, de las solidaridades vecinales, territoriales y de amistad. ¿Estará desprovisto de sentido preguntarse en qué medida el éxito del melodrama en estos países enlaza con el fracaso de unas instituciones sociales y políticas que se han desarrollado desconociendo el peso de esa otra sociedad, e incapaces de asumir su densidad cultural? Entre el tiempo de la historia –que es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir en la comunidad– y el tiempo de la vida –que es el que va del nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos que señalan el paso de una edad a otra–, el tiempo familiar es el que media y hace posible su comunicación. Familia y vecindaje –pues este último es hoy en los barrios populares de las grandes ciudades, dada la migración constante, el desarraigo y la precariedad económica, una especie de familia extensa– representan en el mundo popular, aun con todas sus contradicciones y ambigüedades, modos de una socialidad culturalmente verdadera.

Frente a esa concepción y esa vivencia, las transformaciones operadas por el capitalismo en el ámbito del trabajo y del ocio, la mercantilización del tiempo de la casa, de la calle y hasta de las relaciones más primarias, parecería haber abolido aquella socialidad. En realidad no han hecho sino tornarla anacrónica. Pero esa anacronía es preciosa, es ella la que en “última instancia” le da sentido hoy al melodrama en América Latina, la que le permite mediar entre el tiempo de la vida, esto es, el de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida pero culturalmente viva, y el tiempo del relato que la afirma y les hace posible a las gentes reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y la desposesión cultural. *Televisión y melodrama (1992)*

Repensar el 1898:

raza, nacionalidad, fronteras culturales e imperio

ARCADIO DIAZ-QUIÑONES

Las guerras en Cuba (1895-1898) y en las Filipinas (1896-1902), la destrucción de la flota española en la batalla de Cavite, Filipinas, el bombardeo de San Juan de Puerto Rico, la capitulación de Santiago de Cuba y las intervenciones políticas de los Estados Unidos en el Caribe y en Panamá, generaron una nueva cartografía, una red de instituciones nuevas en el campo de la salud pública y la educación y una enorme visibilidad fotográfica de las antiguas colonias españolas en los Estados Unidos.

¿Cómo volver al 98 desde nuestro 98, en estos años en que el estado-nación ha perdido su monopolio político y utópico? El centenario invita a pensar nuevamente un laberinto de imágenes segmentadas cuyo horizonte interpretativo desborda las necesarias pero insuficientes historias nacionales.



AMERICAN SOLDIERS FIRING FROM A CAPTURED FILIPINO BREASTWORK.
This is a battle incident near San Roque, and shows the substantial manner in which the Filipinos construct their fortifications. The photograph is one of Mr. De Ber's most striking and artistic productions.



Subject, SCALING THE PALMS FOR
COCONUT WATER

Para pensar hoy el 98 quizás habría que empezar por una historia de lo imaginario que se planteara como objeto histórico las formas en que ha sido representado: sería en buena medida la historia de ciertas palabras.

El camino que conduce de 1898 a nuestro 1998 nacional y post-nacional es largo y sinuoso. Como todo año emblemático, el 1898 aparece como referencia transparente, pero en realidad está rodeado de zonas oscuras en torno a cuestiones de raza, nacionalidad, religión, fronteras culturales e imperio. No hay aspecto de la vida española, cubana, filipina, puertorriqueña o norteamericana que no esté marcado por las consecuencias políticas y culturales del 98, desde la historia de los trabajadores, el azúcar, el tabaco y el café, hasta el desarrollo de las historiografías "nacionales". La conformación del propio campo de los estudios "latinoamericanos" en la nueva metrópoli, y el arco discursivo que Oscar Terán ha llamado el "primer antimperialismo latino-americanista", están vinculados también al 98.

Las guerras en Cuba (1895-1898) y en las Filipinas (1896-1902), la destrucción de la flota española en la batalla de Cavite, Filipinas, el bombardeo de San Juan de Puerto Rico, la capitulación de Santiago de Cuba y las intervenciones políticas de los Estados Unidos en el Caribe y en Panamá, generaron una nueva cartografía,

una red de instituciones nuevas en el campo de la salud pública y la educación y una enorme visibilidad fotográfica de las antiguas colonias españolas en los Estados Unidos.

Sobre todo, generaron una compleja experiencia bilingüe y bicultural, y un nuevo imaginario que se fue formando en una impresionante producción de crónicas, libros de viaje y guías turísticas, con títulos como *Our New Possessions* (1898) de Trumbull White, *Our Islands and Their People as Seen With Camera and Pencil* (1899), dos tomos compilados por William S. Bryan, *Columbia's War for Cuba* (1898) de H. Allen Tupper, Jr., y la espléndida autobiografía del médico Bailey K. Ashford, *A Soldier in Science* (1934), quien llegó a Puerto Rico con las tropas e hizo su vida en la isla en su "guerra" contra la anemia. Esas publicaciones mezclaban información mercantil y política, descripciones de las atrocidades cometidas por los españoles, relatos míticos del hundimiento del acorazado Maine en la bahía de La Habana, fotos "etnológicas" de las etnias de las islas Filipinas o del mundo afrocaribeño.



La guerra interpretativa comenzó inmediatamente. Muchos son libros de "viaje", profusamente ilustrados, que insistían en la legitimación humanitaria o científica de la expansión norteamericana, en el potencial del turismo y del comercio, a la vez que silenciaban la sangrienta realidad de la guerra filipino-americana que se prolongó hasta 1902. Otros, como el libro de Ashford, ponen de manifiesto las complejas relaciones entre ciencia e imperialismo. Los periodistas, fotógrafos y corresponsales no demoraron en trasladarse a Cuba, Puerto Rico y las Filipinas: una vez más, las armas y las letras avanzaron juntas, pero ya acompañadas por la fotografía y aun el cine, nueva invención que permitió filmar imágenes de la guerra.

Conviene tener en cuenta que en vísperas del 98 tuvo lugar la conmemoración principal del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América: la Exposición Universal de Chicago de 1893. Esa ciudad representó los sueños de la nueva república imperial, el comienzo de una nueva era, "reaching for empire as imperial Rome had done", escribió Howard Mumford Jones. En Chicago, además, Frederick Jackson

Turner leyó su fundacional conferencia sobre el cierre de la "frontera" en la historia y la historiografía norteamericanas. Las nuevas fronteras imperiales definidas en 1898 tenían ya el marco de un discurso histórico. Los escritos de Alfred Thayer Mahan sobre la influencia del poder naval en la historia tuvieron una influencia decisiva. Simultáneamente, la conciencia de una misión "civilizatoria" y la revitalización de las teorías raciales hallaron expresión vehemente en textos como *Rough Riders* de Theodore Roosevelt.

La consolidación de la dominación estadounidense y el temor a la "americanización" estimuló, por otra parte, un largo debate en América Latina, en los que participaron escritores como Eugenio María de Hostos, Rubén Darío y José Enrique Rodó, y también una imagen contrastada de Cuba y de Puerto Rico que perdura hasta hoy. Sin embargo, es significativo que tanto en España como en los Estados Unidos se use todavía el término "guerra hispanoamericana" que excluye a cubanos y filipinos y reduce todo a un enfrentamiento binario entre el viejo imperio español y el joven norteamericano como

Muchas veces el discurso histórico cubano se limita a subrayar la diferencia triunfante: Cuba, convertida en alegoría y epopeya de la nación; Puerto Rico, colonia que nunca llegó a ser estado-nación.

si sólo los imperios fueran sujetos históricos. Lo mismo ocurrió en las negociaciones que culminaron con la firma del Tratado de París (en diciembre de 1898), en las que sólo participaron españoles y norteamericanos, mientras que los cubanos, filipinos y puertorriqueños fueron excluidos.

Para pensar hoy el 98 quizás habría que empezar por una historia de lo imaginario que se planteara como objeto histórico las formas en que ha sido representado: sería en buena medida la historia de ciertas palabras. En España pasó rápidamente a ser el año del "desastre", la devastadora pérdida que dinamizó la literatura de la "generación del 98". La reiteración de la palabra "desastre" ponía en escena una interpretación en la que las antiguas colonias eran sólo un telón de fondo para los debates españoles. La prueba es que en España, como en los Estados Unidos, por lo general se siguen ignorando los interlocutores —una verdadera pluralidad de voces— que, como los puertorriqueños Eugenio María de Hostos, Ramón Emeterio Betances, Salvador Brau, Luis Lloréns Torres, Pedro Albizu Campos, Antonio S. Pedreira, o los cubanos Fernando Ortiz y Enrique José Varona, reflexionaron sobre las ruinas del imperio. José Martí, quien muy joven había sido marcado por la experiencia de la prisión en medio de la primera guerra de independencia de Cuba, elabo-

raba un pensamiento de la diferencia cubana en textos estremecedores, como su testimonio sobre *El presidio político en Cuba*. Pero los escritos y las prácticas políticas de esas figuras son casi desconocidos en España y en los Estados Unidos, o no gozan de autoridad suficiente como para ser referencias en los debates.

La exclusión del viejo mundo colonial del debate español impidió quizás entender cómo la cultura militar y colonial y la guerra en Cuba y las Filipinas había transformado la propia sociedad española, con consecuencias visibles hasta la Guerra Civil de 1936. El 1898 no llevó en España —aunque hay algunas excepciones— a un examen crítico de la propia historia imperial, ni a un reconocimiento de los grandes jefes militares como Máximo Gómez, Antonio Maceo y Calixto García o de los patriotas filipinos José Rizal, Andrés Bonifacio, o Emilio Aguinaldo. También se ignoraron las consecuencias de la terrible política de reconcentración de la población civil —sobre todo de los guajiros— y la destrucción de cosechas y ganados llevada a cabo en Cuba por el general español Valeriano Weyler. Se olvidó pronto el hecho de que España había enviado 200,000 soldados a Cuba en su empeño por aplastar la insurrección. Muchos de esos soldados murieron, y muchísimos se convirtieron en desertores que fueron transformando la demografía de la isla.





REPRESENTATIVE CHARACTERS OF THE FILIPINO ARMY.

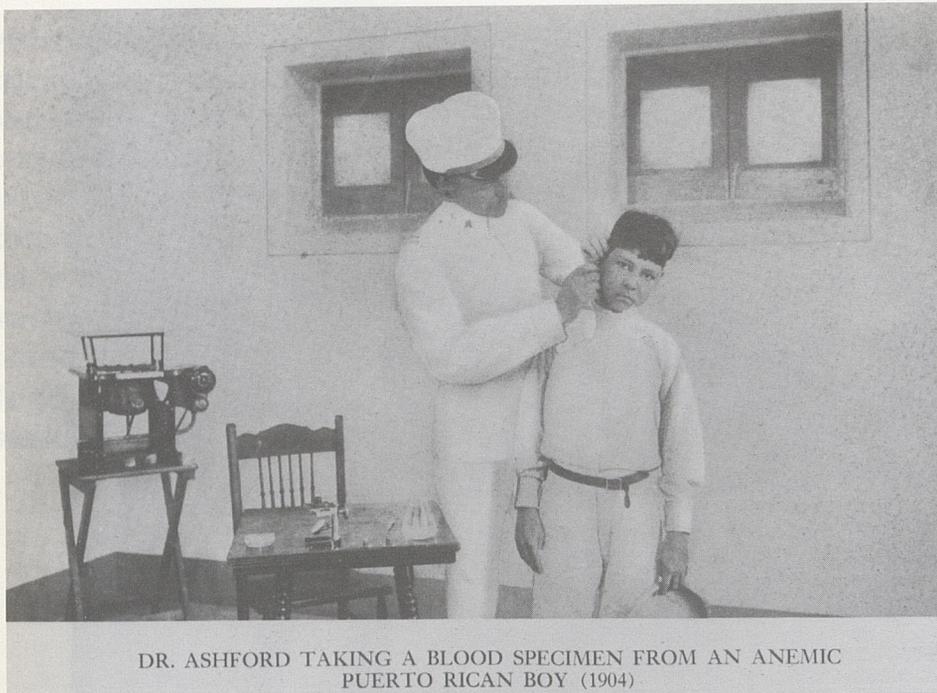
The representative make-up of the Filipino army is strikingly illustrated in this photograph of a group of prisoners of war. It embraces individuals of nearly every tribe in the archipelago. The little, fierce-looking men with long hair are Ilocos, the mortal enemies of the Tagalogs, and one of the fiercest and most vindictive tribes on the island of Luzon. Their history, as it appears in the text matter, is interesting to an extraordinary degree.

Por otro lado, la negación imperial –siempre con fuertes matices racistas– suele excluir al Caribe del relato nacional estadounidense, a pesar de las masivas inmigraciones de haitianos, dominicanos, puertorriqueños, y cubanos, y de las decisivas intervenciones coloniales de los Estados Unidos en la región, así como de la considerable investigación historiográfica producida por cubanos, puertorriqueños y filipinos y por estudiosos norteamericanos y europeos. Basta recordar que José Martí, quien vivió en New York desde 1880, fundó en el propio territorio de los Estados Unidos el Partido Revolucionario Cubano en 1892, y preparó la guerra en una actividad desplegada a lo largo de la Costa Este y en Tampa y Key West.

Las historiografías nacionales cubana y puertorriqueña, por ejemplo, tienden a excluir los vínculos y los contactos, trazando una separación tajante entre las islas y sus relaciones con los imperios y territorios vecinos. En Puerto Rico se ha mitificado intensamente la “autonomía” concedida por España en 1897. Pero, paradójicamente, la cruel guerra de Cuba casi ni se menciona, a pesar de que la Carta Autonómica de Puerto Rico no puede dissociarse de ese contexto. Paralelamente, es muy notable la exclusión

de Puerto Rico de la historiografía cubana. Muchas veces el discurso histórico cubano se limita a subrayar la diferencia triunfante: Cuba, convertida en alegoría y epopeya de la nación; Puerto Rico, colonia que nunca llegó a ser estado-nación. Todo ello a pesar de que en 1898 el ejército independentista cubano aceptó la alianza con los Estados Unidos para derrotar a los españoles, y a pesar de que la república cubana nació en 1902, negociada en el marco de la ocupación militar norteamericana. Es significativo, además, que las “raíces” del discurso de la identidad cubana se hallen en el exilio cubano en los Estados Unidos a lo largo del siglo 19, como ha demostrado el historiador Louis A. Pérez, Jr. Según Pérez, los cubanos radicados en los Estados Unidos a partir de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) imaginaron una patria cubana desde el contexto de la modernidad norteamericana.¹ La nación moderna cubana se pensó en el exilio.

Para muchos cubanos, a lo largo del siglo 20, el 98 es la constatación de un fracaso, una fecha de la cual hay que escapar debido a la complicidad con la intervención norteamericana y a la limitación de la soberanía representada por la Enmienda Platt. Sobre todo en la historiografía normativa de la Revolución cubana la transición



DR. ASHFORD TAKING A BLOOD SPECIMEN FROM AN ANEMIC PUERTO RICAN BOY (1904)

Se trata de ver en los imperios no sólo una estructura monolítica de dominación y conquista, sino un modo de negociación e intercambio que da origen a modificaciones importantes de las prácticas políticas y culturales en las metrópolis y en las colonias.

representó —con un término no demasiado imaginativo— el comienzo de una “pseudo-república” descalificada, fantasmagórica. El único criterio de legitimidad moral exigía remontarse a la guerra iniciada en 1868 (la Guerra de los Diez Años) y localizar allí lo que Fidel Castro vorazmente marcó en 1968 como “cien años de lucha”, devolviendo con un axioma militar imágenes que ya habían dejado de existir. En el discurso histórico de la Revolución de 1959 la épica se extrae del pasado, pero del 1868: se trataba de “una sola Revolución”. La lucha anticolonialista desplazaba al 98 y culminaba con la Revolución de 1959, la “verdadera” independencia. En Cuba el 98 generó pues, como nos ha recordado Rafael Rojas, un discurso de “frustración republicana” que vaciaba de prestigio simbólico la independencia.

¿Cómo volver al 98 desde nuestro 98? El centenario incita a pensar nuevamente un laberinto de imágenes segmentadas, un rompecabezas cuyo significado no se puede penetrar completamente porque depende en buena medida del presente y de los nuevos proyectos. Todos estos acontecimientos se enmarcan en un relato que desborda las historias nacionales. ¿Qué ocurre, como ha vuelto a preguntarse James Clifford en su reciente libro *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997), en las zonas fronterizas y fuera de las fronteras, en los territorios que no figuran en los mapas nacionales?

Hoy en día se halla en curso un gran debate en torno al sujeto colonial y poscolonial —entre los que habría que destacar los trabajos de Edward Said, Partha Chatterjee, Homi Bhabha y James

Clifford— que permitiría replantear con más productividad las interpretaciones del 98 y cuestionar las formas de exclusión. Se trata de ver en los imperios no sólo una estructura monolítica de dominación y conquista, sino un modo de negociación e intercambio que da origen a modificaciones importantes de las prácticas políticas y culturales en las metrópolis y en las colonias.

Como ha señalado Edward Said en su libro *Cultura e imperialismo* (1993), en ese complejo intercambio entran en juego dos tipos de miradas: primero, las lecturas que las colonias hacen de las metrópolis en las diversas etapas de su relación; y, segundo, la lectura que hace la metrópoli de la colonia como objeto de deseo y de imagen especular para construir la propia subjetividad. Hasta ahora ha sido difícil ver que en Cuba y Puerto Rico los nexos comerciales, políticos y culturales se establecieron con los Estados Unidos mucho antes del 1898. Tampoco se ha podido estudiar cómo la política interna de las colonias españolas usaba y aprovechaba las fuerzas internacionales para lograr sus propios fines. Algunos estudiosos han insistido también en la necesidad de examinar las múltiples formas discursivas del turismo en el Caribe, y cómo el desarrollo del turismo va constituyendo nuevas relaciones entre paisaje, viajes y construcción de las identidades.

En estos años en que el estado-nación ha perdido su monopolio político y utópico, la reflexión sobre esos encuentros acaso haga posible abrir otro horizonte interpretativo que vaya más allá de las necesarias pero insuficientes historias nacionales. Pensar la historia “con la historia” no contra ella, como sugiere en su más reciente libro Carl E. Schorske, *Thinking With History* (1998). La historia no como un mero objeto de estudio, sino como una práctica dinámica que nos implica. Quizás así se puedan proponer nuevos puntos de partida para otra memoria.

1. Resumo aquí los planteos de varios trabajos incluidos en el volumen *El Caribe entre imperios*. Coloquio de Princeton. Edición de Arcadio Díaz Quiñones. Número extraordinario de Op. Cit. Revista del Centro de Investigaciones Históricas, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1997. Contiene ensayos de Louis A. Pérez, Jr., Rebecca Scott, Antonio Benítez Rojo, Peter Hulme, Gervasio L. García y otros. Recientemente se celebró otro coloquio en Princeton, auspiciado por el Programa de Estudios Latinoamericanos: *1898: Guerra, Literatura y la Cuestión del Pan-Americanismo*, que se publicará el año próximo.

Arcadio Díaz-Quñones es profesor de Literatura e Historia Cultural en la Universidad de Princeton, Estados Unidos. Es autor, entre otros libros, de *La Memoria Rota: ensayos de Cultura y Política* (1994).



This scene is taken in the suburbs of Havana. These are two bachelors, with a retinue of servants jumbled around them. Clearly a strong, supreme, female ruling hand is lacking.

Los Príncipes de las Calles

Capítulo de la novela "Trabajadores de la Muerte",
de próxima aparición en Editorial Planeta

D I A M E L A E L T I T

Mucho antes, la victoria de la niña. En medio de un calor indescriptible, un enjambre de vendedores ambulantes, con sus mercancías extendidas en el suelo, vocean las virtudes de sus productos. Pequeños utensilios, objetos estridentes e inútiles, saldos rescatados de un incendio, ropas, juguetes, cosméticos, relojes, anteojos, pañuelos, perfumes, cajas de música, se multiplican a lo largo de las veredas. Los vendedores se ríen, mojados en transpiración, mientras realizan ciertos gestos obscenos cuando, entre los numerosos transeúntes que se desplazan a esa hora por el centro de la ciudad, se destaca la presencia de una muchacha que camina justo frente a las mercaderías. Entonces los vendedores se trenzan en una abierta admiración masiva olvidando, por unos instantes, la dura competencia que los cerca y los antagoniza. Los jóvenes vendedores sudan y continúan riéndose y apenas se molestan en disimular ese gesto uniforme y extremadamente sexual que los alerta ante el paso de la muchacha que se niega a mirar a los jóvenes, cuyos cuerpos, cubiertos por una camiseta plagada de signos extranjeros, se hacen uno con su cuerpo vestido también por una estrecha camiseta en cuyo frente está impreso un gran signo monetario.

El pelo de algunos vendedores, artificialmente rizado, se adhiere químico a sus sienes, estableciendo una diferencia radical con los vendedores rapados por cuyos cráneos se deslizan cálidas gotas de sudor. Los vendedores rapados siguen armoniosamente la música que les transmiten los auriculares metidos en sus orejas y aquellos, más desenfrenados, bailan en plena vía pública, sin considerar que entorpecen aún más la circulación de los transeúntes que hacen esfuerzos, claramente malhumorados, para no estrellarlos ni pisar las distintas mercancías que invaden parte importante de la calzada. Atrás, las vitrinas de las tiendas duplican los objetos que se extienden sobre el suelo. Utensilios, ropas, relojes, cosméticos comparten el abigarrado espacio. Utensilios, ropas, relojes, cosméticos que presentan una leve diferencia con sus vecinos, los callejeros, esa diferencia que separa a la serie, de la copia de la serie, la misma distancia sutil que se advierte entre la camiseta de la muchacha que acaba de alejarse y las camisetas de los vendedores que permanecen.

Los vendedores empiezan a refrescarse con el agua que guardan en sus botellas, cantimploras, frascos y al sudor se suma el agua que los mantiene brillantes, líquidos, profusamente corporales, recortados contra los vidrios de las vitrinas cuya calidad aséptica se vuelve nebulosa por el exagerado calor de este mediodía que ataca por igual las vitrinas, los transeúntes y los vendedores. A lo largo de la cuadra se advierten las mujeres que venden. Ellas mantienen, sin excepción, auriculares en sus orejas y un aire de molestia circula por sus rostros. Pese a que el número de mujeres es considerablemente menor que el de los hombres, ellas venden más, porque los compradores las eligen cuando se detienen frente a ellas para adquirir un reloj infantil o ese desproporcionado reloj de pared modelado bajo la forma acrílica de una conocida caricatura.

Una de las mujeres vendedoras tiene impresa en su camiseta la imagen de un popular héroe que, por los efectos del sudor, se vuelve casi irreconocible entre la ondulación húmeda de sus voluminosos pechos. Ella vende sus muñecas doradas que sonrían mostrando unos extraordinarios dientes igualmente dorados y también ofrece sus pequeños ratones electrónicos que corren enloquecidos por el suelo, activados por los controles remotos que la mujer dirige con una pericia admirable. Los ratones se cruzan con las arañas electrónicas de su vecino, un rapado, quien se ríe cuando se estrellan la araña negra y el ratón plateado en una colisión que derriba, finalmente, a la araña, la que continúa de

costado en la acera con sus ocho patas levantadas en una inútil y conmovedora febrilidad electrónica. Los peatones esquivan a las arañas y a los ratones acudiendo a pequeñas contorsiones y cuando un transeúnte descuidado avasalla con la punta de su zapato a un ratón o a una araña, entonces se deja caer sobre él la ferocidad del rapado o la más alta ferocidad verbal de la mujer del héroe en el pecho.

En la esquina de la cuadra, los dos inválidos y la niña con el brazo mutilado, piden limosna a los peatones. Piden limosna a gritos, con un tono lastimero, paródico y estereotipado que trasluce un dejo violento y urgente. Cada cierto tiempo, los tres limosneros, se ríen entre ellos o intercambian una que otra expresión insultante en torno a algún peatón que los mira con un aire de reproche ante la intensidad desafinada de los gritos. Los sonidos de la niña del brazo mutilado son los más vociferantes y se destacan sobre los de los dos hombres afectados por una invalidez deformante. La niña empuja con su muñón a los peatones cuando, por los efectos de la estrechez, alguien la topa o se tropieza con ella. En los momentos en que eso ocurre, los tres limosneros al unísono elevan sus voces para insultar a los caminantes, quienes los observan solapadamente con una señal de pudor o de asombro o de terror en sus pupilas. Los inválidos mantienen sobre la vereda unos tarros en los que reciben las limosnas. Ellos mueven incesantemente los tarros entre sus manos agarrotadas para que se destaque la estridencia sonora de las monedas depositadas en el interior. Los dos tarros de metal están recubiertos por las imágenes coloridas de unos luchadores exageradamente musculosos que se mantienen en posiciones de ataque.

Arriba, distribuidas a lo largo de las calles céntricas, las numerosas cámaras de video ubicadas en las casetas, se mueven circularmente capturando el extenso paisaje humano con el vasto poder impersonal de sus lentes. La niña limosniera levanta su muñón hacia la cámara más cercana. Lo levanta como si fuera un arma e imita rígidamente el gesto cinematográfico de una ráfaga de metrallera. Los inválidos se ríen y se revuelcan teatrales en el suelo con sus miembros retorcidos. Dos policías aparecen con sus ineludibles uniformes para observar, vigilantes, a los vendedores y a los mendigos. Uno de ellos hace el ademán de acercarse a la niña, pero se contiene ante la irrupción del muchacho que camina tambaleándose por la calle, mientras empuja a su paso a cuanto peatón se cruza por su camino. Los policías toman al muchacho del pelo y lo llevan hacia atrás donde lo aplastan, con violencia, contra una vitrina para dar inicio a la revisión. Cuando termina el brusco chequeo, el joven les extiende una identificación que saca de su cintura, sin embargo, apenas puede alcanzárselas debido a los notorios temblores que lo sacuden. La camiseta del muchacho tiene estampada la imagen borrosa de un antiguo líder negro que se distingue difusamente entre las múltiples manchas que surcan la tela. Los ojos del joven, brillantes y extraviados, parecen estar fuera de cualquier foco. Los policías le arrancan con fuerza la bolsa de plástico de la cintura donde aún se observan los restos del pegamento diseminados en el fondo. Los dos policías lo arrastran hacia el carro que permanece estacionado en una calle lateral mientras el muchacho grita y entre los gritos emite unas cuantas palabras que carecen de sentido.

La niña levanta su muñón y lanza una ráfaga sobre la espalda de los policías. Los vendedores, que se han mantenido expectantes y silenciosos, realizan los mismos movimientos convulsivos con sus brazos en contra de las espaldas de los policías. Los peatones siguen su camino con una aparente indiferencia, mientras los vendedores que habían salido de la tienda en cuya vitrina apremiaron al muchacho, retornan al interior a la vez que murmuran parcos comentarios entre ellos. Desde el carro policíaco, ubicado en la calle adyacente, se escuchan gritos y gemidos de voces masculinas. El carro pone en funcionamiento la sirena y se aleja velozmente con su carga, en medio de un altísimo e imponente ulular.

En los momentos en los que el carro de la policía se pierde por la calle lateral, un adolescente de aproximadamente catorce años empuja, con una fuerza que resulta desproporcionada para la dimensión escuálida de su cuerpo, a la mujer que ha venido siguiendo a lo largo de más de seis calles. La mujer cae de rodillas sobre el cemento y un nuevo golpe del adolescente la obliga a golpear su cabeza contra el suelo. El muchacho le arranca el bolso de entre las manos y corre con una rapidez envidiable pasando por encima de las mercaderías, a la vez que empuja a los vendedores para perderse de inmediato en la misma calle por la que se alejó el carro policial. Los peatones ayudan a la mujer de mediana edad a levantarse del suelo, mientras ella solloza y muestra su cabeza herida justo en el momento en que la sangre empieza a deslizarse por su cara. Dos transeúntes conducen a la mujer,

con una cuidadosa lentitud sanitaria, hasta el interior de la tienda más cercana y la dejan sentada en una banca, acompañada por los vendedores, quienes de inmediato buscan agua para limpiar la sangre que le cubre profusamente la cara y todo el frente del vestido.

En la calle, los vendedores siguen voceando sus mercaderías mientras se escucha, cada vez más cerca, el ulular de la sirena de un carro policial y, más lejos, se percibe el sonido de la sirena igualmente inmoderado de una ambulancia. Esta vez, son tres los policías que corren a lo largo de la cuadra, desbaratando las mercaderías y pisando destempladamente, con sus gruesas botas, a los ratones y las arañas electrónicas, hasta dejarlas aplastadas y convertidas en chatarra contra el cemento. Los policías corren infructuosamente, una y otra vez, a lo largo de la cuadra, lo que provoca que la niña se ría a carcajadas. De pronto, uno de los policías frena en seco su carrera y mira con sus ojos más severos a la niña. Ella no deja de reírse. Entonces el policía le cruza la cara con una fuerte bofetada y luego le toma el muñón y se lo retuerce con una de sus manos. La niña lanza un grito dotado de una agudeza lírica. El policía, de manera súbita e incomprensible, se aleja de la niña con una expresión confusa en su mirada. Los mendigos también bajan la vista, los vendedores se inclinan para examinar sus mercaderías, mientras la mujer del héroe y el rapado, recogen los restos de las arañas y los ratones y luego, con un gesto de sincronizada ira, arrojan los inutilizados pequeños controles remotos contra la vitrina de la tienda que está inmediatamente detrás de sus magros puestos callejeros.

A unos metros de la niña y de los deformados inválidos, en un improvisado ruedo, un grupo constituido por cinco niños ejecutan una danza febril conducidos por los sonidos de unos tambores que golpea frenéticamente el ciego. El ciego viste como un dandy, enteramente de blanco, con un traje de lino por cuyo bolsillo asoma un cuidado pañuelo de seda. Desde su elegante sombrero de paja se desliza el sudor que se agolpa y se detiene brillante y espeso en el considerable espacio cóncavo que le dejan las cuencas vacías de sus ojos. El ciego está sentado sobre un cajón forrado en terciopelo rojo, que tiene adosados innumerables logotipos de líneas aéreas, formas estilizadas de aviones que se van directo a traspasar unas nubes en cuya masa se dibuja el rostro casi irreconocible de Dios. Los dos tambores hundidos e irregulares se sostienen sobre una baja armazón de metal que resulta insuficiente para resistir los punzantes golpes de las palmas de las manos del ciego, quien levanta su cabeza y, con un movimiento espástico, mueve su cuello en un sentido contradictorio al ritmo que emiten sus tambores. El ciego tiene, a su lado, sobre el suelo, un fino, antiguo y amplio recipiente de porcelana, ornamentado por la incrustación de delicadas flores en su borde, una trenza de flores que rodean, con sus tonos malva, el exterior del recipiente. Allí los peatones dejan caer, intermitentemente, las monedas que el ciego recoge a tientas para guardarlas en una bolsa de ajado terciopelo negro.

Los niños bailan unidos entre sí por un flexible cordón de plástico amarillo. Se contorsionan inarmónicos para seguir improvisadamente el sonido de los tambores con los brazos levantados y sus cabezas erguidas, cuidando de mantener todo el tiempo los ojos cerrados como si realizaran una danza ceremonial semejante a aquellas que cultivaban las antiguas etnias. Mientras bailan, los niños murmuran una serie de monosílabos confusos emanados de su operático trance. El ciego, también en trance, invoca a un sinnúmero de dioses cuyos nombres, de difícil nomenclatura, terminan transformados en jerga. Algunos transeúntes se detienen para observar el espectáculo y entre ellos se destaca una mujer joven y excesivamente delgada que tiene impresa la imagen de un Cristo sonriente y festivo sobre su camiseta. La mujer lleva una delgada cadena de oro alrededor del cuello a la que cuelga una cruz. La mujer besa la cruz de oro, mientras observa a los niños. La besa con un fervor místico y luego sus labios se mueven modulando lo que parece ser una monótona oración secreta.

Los escasos peatones que se han congregado formando un ruedo alrededor de los tambores y el baile, miran con recogimiento a los niños que empiezan a agudizar su devoto estado a medida que el sonido de los tambores se hace cada vez más imperativo. Uno de los niños cae al suelo víctima de un ataque convulsivo mientras los demás niños siguen bailando, aunque el cordón amarillo entorpece seriamente sus movimientos debido a que el danzante caído se sacude y, entre sus convulsiones, se ocasiona violentos golpes contra el pavimento. Los tambores alcanzan su clímax justo cuando otro de

los niños cae al suelo y la mujer de la cruz de oro, con su vista fija en los dos niños inmersos en su trance espasmódico, emite un gemido de compasión y se persigna cuidando de mantener con su mano izquierda el oro sobre sus labios. Los tambores cesan bruscamente. Los tres niños levantan a los caídos, quienes se reponen de su crisis en cuanto caminan unos pasos. Los niños desatan el cordón de plástico y se sientan ordenadamente rodeando los pies del ciego, quien les acaricia a tientas la cabeza. Los peatones proceden a depositar algunas monedas en el recipiente y sin que el ciego lo advierta, el niño más pequeño del grupo, con su pequeña mano rapaz toma una de las monedas y la guarda en el interior de su boca.

Uno de los hombres que acaba de seguir con suma atención el espectáculo, se acerca al ciego y le dice algunas palabras al oído. El ciego permanece impassible con su cabeza inclinada, como si no hubiera escuchado nada o como si las palabras del hombre que lo aborda no significaran. El hombre vuelve a inclinarse para insistir con sus sigilosas palabras en el oído del ciego. Después de unos segundos, y conservando su habitual distancia, el ciego asiente mientras el hombre le pasa unos gastados billetes. El ciego palpa detenidamente los papeles con las yemas de sus dedos. Luego, guarda el dinero en un bolsillo de su pantalón blanco y permanece con la cara extasiada levantada hacia el sol. El transeúnte mira con especial concentración a cada uno de los niños y procede a hacerle una seña al pequeño de unos ocho años, vestido con una camiseta que tiene estampada la imagen de un animal prehistórico con una impresionante mujer desnuda que se debate entre sus fauces. El niño se levanta veloz del piso y, con una amplia y graciosa sonrisa, sigue al hombre hasta que las dos figuras se pierden entre la muchedumbre acalorada que a esa hora transita por el centro de la ciudad. La niña los observa alejarse con una expresión marcadamente irónica en su cara y justo cuando salen del ángulo de su vista, realiza un inesperado movimiento ritual con su carne mutilada.

Un destacamento de siete mujeres, armoniosamente vestidas, permanecen distribuidas a lo largo de la cuadra. Las siete mujeres reparten panfletos a los transeúntes. Cuando alguno de los transeúntes se detiene, una de las siete mujeres amplía la información contenida en el panfleto con una inflexión de voz estudiada, convincente y pedagógica. Las siete mujeres promueven con un entusiasmo sereno el nuevo centro de sanación. Una transeúnte se interesa en el panfleto, se palpa el estómago y actúa en la vía pública sus dolores. La mujer del centro de sanación le toca el estómago y la obliga a retener la respiración mientras procede a poner sus dos manos sobre la frente de la enferma. Más atrás, un anciano espera su turno con el pantalón levantado en cuya piel se advierten las várices crónicas que le surcan la pantorrilla. La mujer le hace una seña a la distancia a una de sus compañeras y ella acude apresuradamente y se inclina a examinar la magnitud de las várices, luego incita al anciano a contener la respiración, a la vez que le pone sus dos manos sobre la frente.

La niña del brazo mutilado observa atentamente la escena y se acerca al grupo que forman las dos mujeres del centro, la mujer del estómago y el anciano de las úlceras. Los interrumpe con una expresión infantil dotada de un alto nivel de dramatismo para mostrarles su brazo cercenado y procede a actuar el gesto de un dolor increíble. Las mujeres intentan ignorarla y se mueven levemente con sus peatones enfermos, en el escaso perímetro que les deja la vereda, sobresaturada por el tránsito de los peatones. Los ambulantes protestan por la cercanía de las mujeres aduciendo que les entorpecen la exhibición de sus objetos. Uno de los vendedores, ubicado a una cierta distancia, con su pelo largo y artificialmente rizado, en cuya camiseta se observa la imagen de un suicida colgando de una viga, le lanza a una de las mujeres del centro de sanación el trozo de cáscara de la sandía que se acaba de comer. La cáscara va a dar directo a su vestido. Sobresaltada, la mujer se sacude mirando con temor para todos lados. Los vendedores se ríen en un coro sorprendentemente sinfónico. La mujer le hace una agitada seña a su compañera y se alejan para reunirse con el resto del grupo del centro de sanación. Después de intercambiar unas palabras, se dirigen directo a un policía que se pasea y mira distraído las mercaderías extendidas en el suelo. El policía las escucha y levanta los hombros con un gesto de indiferencia mientras sigue los movimientos del ratón en el suelo corriendo velozmente con su larga cola plateada. Las mujeres abandonan el lugar entre los silbidos enloquecedores de los vendedores que arman un concierto engarzado en una acústica que hierde. La niña del brazo cortado se suma a los silbidos con una perfección que agudiza su asentada lírica.

Después que concluyen los silbidos, los vendedores vuelven a recuperar sus formas. El más alto

de los vendedores rapados, sostiene una airada conversación con una muchacha vestida con una camiseta que tiene la imagen de un legendario dirigente asiático con la cara rodeada de estrellas. En la camiseta del rapado se distingue con nitidez el fosforescente automóvil azul eléctrico del año 50 con sus ruedas levantadas en un exagerado y distorsionador primer plano. La muchacha empieza a llorar mientras que el rapado no disimula la irritación que le producen las lágrimas. La muchacha intenta acercarse, pero el rapado la esquiva, luego le grita un reconocible insulto y le ordena que se aleje. La muchacha, abruptamente, levanta su brazo e intenta golpearlo, pero el rapado la esquiva con un ágil movimiento. Los vendedores se burlan haciendo comentarios para incentivar el pleito. La muchacha se inclina para desordenar las mercaderías y da rienda a una severa serie de insultos. El rapado toma la oreja de la muchacha y se la retuerce mientras con premura le encarga sus mercancías a sus compañeros y se aleja con la mujer. Ella lo sigue mientras insiste en sus infructuosos esfuerzos por golpearlo. Uno de los vendedores de pelo rizado entona burlescamente un bolero mientras la niña del brazo mutilado procede a imitar un llanto atildado y femenino.

Atrás, apoyada contra la vitrina de esa esquina, la anciana se rasca furiosamente la cabeza con sus dos manos. Está sentada en el suelo rodeada de dos bolsos de un desteñido y grueso tejido por los que asoman hojas de antiguos diarios y pequeños trozos de telas descoloridas. Mientras se rasca, continúa con su monólogo circular que alude a la grandeza y a la impaciencia de Dios. Fustiga, con su moral obsesionante, a los peatones y cataloga de putas a su hermana y a su madre. Su Dios no le da tregua mientras se rasca maníaca la cabeza y luego, en un momento de calma verbal, se pasa una peineta por la cabeza y su mirada se fija en un punto aparentemente vacío. Después trenza su largo pelo blanco que está impregnado, en algunos sectores, con betún café. Cuando termina su tarea, se lo destrenza y se rasca con renovado ímpetu, a la vez que inicia una narración acerca de la desdicha de Dios. A continuación, abre uno de los bolsos y entre los innumerables deshechos, extrae una oxidada hoja de afeitar que empieza a pasar una y otra vez por sus mejillas y parte de su cuello. Dice que Dios está furioso y que ha decidido abandonar las comodidades de su lujosa casa y, en un acto de protesta, desde hace horas que duerme sobre el techo para reponerse de ciertos agravios. Dice que su hermana es una puta que tiene los pies demasiado grandes. Dice que Dios se empieza a poner anémico y que está enojado porque un ratón le corre insolentemente por su omnipotente cabeza.

La mujer guarda la arruinada hoja de afeitar y saca desde su bolso su caja de lata con betún café. La abre y se pasa el betún por los labios y luego lo esparce por sus mejillas y las cejas. Guarda el betún. Se rasca la cabeza y le hace un gesto amenazador a una pequeña niña que se ha detenido a mirarla. La madre de la niña la arrastra apresurada de la mano y la reprende. La mujer se rasca la cabeza y dice que Dios acaba de preparar una gran olla llena de mantequilla hirviendo para comerse y aderezarse a sí mismo. Dice que su madre es una puta, mientras se trenza el pelo. Dice que Dios está sentado a su propia diestra, esperando que le sirvan un vaso de vino con el que va a exorcizar la sed que ella tiene. Dice que se muere de sed. Mientras se destrenza el pelo, dice que la puta de su hermana come todo el día carne de vaca y engulle, especialmente, huevos de vaca inseminados por sangre divina. Saca la peineta y la limpia con su falda. Se la pasa por los cabellos. Inmediatamente guarda la peineta. Dormita apoyada contra el borde de la vitrina y se despierta a intervalos para decir que un ejército de santurrones se prepara a atacarla con una espada mellada.

La pequeña mendiga del brazo cortado, se aleja de sus compañeros inválidos y se dirige al lugar donde está sentada la anciana. Se acomoda a su lado y se soba su muñón que ya se empieza a amaratar con las marcas reconocibles de los dedos del policía sobre su carne. La niña empieza a escupir a la anciana quien le hace una serie de muecas y empuja a la niña para que se aleje. La niña se ríe e introduce su muñón en una de las bolsas de la anciana. La anciana, completamente fuera de sí, dice que Dios viene en camino y que se va a presentar de un momento a otro y dice también que las putas de su hermana y de su madre se lavan la cabeza con cloro. La niña con su brazo sano, saca unas tiras del bolso y empieza a enredarlas alrededor del cuello de la anciana. La anciana la esquiva, luego se levanta penosamente del suelo, toma sus numerosos bultos y se aleja arrastrándolos por el pavimento mientras dice que Dios está perdiendo la piel de su espalda. La niña se queda con las cintas de colores, sentada en el suelo. Deja las cintas sobre la vereda y se rasca la cabeza. Los inválidos la

llaman. La niña deja de rascarse, los mira, les muestra su lengua rosada y les devuelve un gesto insultante con la única mano que posee.

Arriba, las cámaras de video continúan su seguimiento circular. Los policías deambulan, cuadra tras cuadra, con sus rostros recorridos por un aire deliberadamente amenazante. Algunos peatones caminan tomando refrescos o consumiendo vorazmente distintos alimentos contenidos en frágiles envases. Las calles se ven plagadas de bolsas plásticas vacías, cubiertas de latas de cerveza que se enredan a hojas de periódicos y a distintos tipos de papeles. Un grupo de escolares, enardecidos por la libertad que les otorga la vía pública, establecen juegos crueles entre ellos que escandalizan a los peatones. Una transeúnte los increpa duramente y los escolares a coro, le lanzan una réplica devastadora. La mujer busca ayuda, pero los que caminan a su lado la omiten y vuelcan sus ojos hacia las mercaderías. De pronto, una muchacha que transita es asediada por los escolares, quienes la rodean y le impiden avanzar. La muchacha intenta sonreír, pero se hace perceptible en ella el miedo que experimenta por el cerco del que está siendo víctima. La muchacha, apelando a la candidez y al juego, trata de avanzar, pero los escolares se aproximan aún más y le hacen muecas a escasos centímetros de su rostro. Uno de ellos le toca un pecho mientras otro trata de levantarle la falda. La muchacha es presa de un ataque de pánico y empieza a lanzar gritos que alertan al policía más cercano y, de inmediato, los escolares disuelven su rueda y se alejan adoptando un aire de ingenuidad estudiantil. El policía le dice algunas palabras a la muchacha hasta que consigue que en su rostro empiece a diluirse el terror. Ya los estudiantes se han alejado y el policía no hace el menor ademán de seguirlos pues se ha detenido para observar un llamativo reloj de hombre, que ofrece un vendedor rapado, un reloj que tiene la forma irregular de una cabeza coronada.

Al final de la cuadra, sentado sobre el suelo y apoyado contra una vitrina, el hombre se venda la cabeza con unas medias femeninas que va sacando parsimoniosamente desde el interior de su bolso. Después que se venda la cabeza, procede a vendarse una de sus piernas, cuidando de mantener una exacta simetría en el trazado de las medias sobrepuestas sobre la tela de su maltratado pantalón. Luego que se saca los vendajes de su cabeza y de su pierna, empieza nuevamente su tarea. En la bolsa que mantiene abierta sobre el suelo, se advierte una cantidad considerable de medias anudadas pulcramente entre sí. A través de los pliegues de su bolsa es posible apreciar el encuentro de las diversas texturas, las distintas dimensiones y la pluralidad de matices que presentan los colores. El hombre, cuando termina de vendarse la cabeza, saca un pequeño espejo y se observa detenidamente moviendo el espejo de un lado a otro para evaluar la calidad de su trabajo.

La niña del brazo mutilado, después que recorre toda la cuadra para aproximarse al hombre, se detiene para mirarlo fijamente. Sigue con sus ojos la rutinaria tarea de envolver, como si asistiera a la realización de una ceremonia sagrada. Sin embargo, el hombre de las medias no repara en la observación de la que es objeto. La niña se inclina sobre él y ejerce una mirada científica y audaz sobre la cabeza vendada, mientras el hombre de las medias continúa imperturbable con su oficio. La niña le toca la cabeza para corregir una casi imperceptible inexactitud en el vendaje; entonces, el hombre de las medias se sobresalta, emite un gemido traspasado de terror y dice que se le van a caer los dientes, mientras se cubre la boca con sus dos manos. La niña se yergue, lo mira desde la altura y extendiendo la palma abierta de una de sus manos, le propina un golpe en la cabeza que altera completamente el orden del vendaje. El hombre de las medias se revuelca en el suelo y murmura que se acaba de tragar una de sus muelas. La niña, mira al hombre en el suelo y luego, con una marcada indiferencia, se aleja hasta el punto de su esquina donde la esperan los inválidos.

Atardece, Santiago se disloca, muta. Por un altoparlante se escucha la última promoción de un candidato a un sitial político que apela a su carisma con el pueblo. Santiago se disloca. Los grandes avisos desplegados por la cuadra alertan a los ciudadanos para que se preparen a combatir la expansión de las epidemias. El dibujo de una caravana de ratas amaestradas cruza monumentalmente los avisos y termina delineando un lavatorio lleno de excrementos. La fosforescencia de los distintos avisos empieza a ganar terreno. Los vendedores se aprestan a levantar sus mercaderías. La niña del brazo mutilado permanece custodiando la entrada del paseo principal. Por su cara impávida, por la altanera recurrencia de su pose, se desliza la potencia con la que encubre el legendario enigma •



De esas pequeñas fantasías en plena tempestad

Sergio Rojas C.

La institución neoliberal de la democracia es la interrupción de la dictadura como interrupción del duelo; esto es, interrupción de la *elaboración de la experiencia de la dictadura*. Esto supone, por cierto, una determinada poética de la experiencia: la denominaré "articulación narrativa del golpe". Es, pues, la lógica interna de la narración la que resulta así dislocada. No poder contar la historia, no poder contar con la historia, no poder contar con la memoria, éste es precisamente nuestro malestar en la democracia. Lo que ha quedado así dislocado y escindido es la relación entre política y sensibilidad, pues no existe, creo, una política del malestar.

El viaje a Atenas de Bella del Río, acción de arte de Ricardo Villarroel, Río Mapocho, Octubre 1988

El 22 de octubre de 1988, el artista visual Ricardo Villarroel lleva a cabo una acción de arte en el río Mapocho. La acción tiene como título: "El viaje a Atenas de Bella del Río": cincuenta bolsas de basura, pintadas, son arrojadas al Río Mapocho desde el puente Recoleta, haciendo el trayecto del río hasta el puente Independencia. Se trata de un trabajo que nace como un ejercicio en el taller de pintura que dirige Francisco Brugnoli en la Universidad Arcis. Villarroel se deja interpelar, se deja intervenir, por una noticia policial aparecida en el diario *La Epoca*, que habla de "tráfico y prostitución de jóvenes chilenas en Grecia". Una de estas jóvenes es Bella del Río, la que después de un par de cartas desesperadas enviadas a su madre, desapareció.

El "motivo" que Villarroel trama como texto visual en el río Mapocho es, pues, el viaje de alguien que ha desaparecido. Pero se trata de una desaparición que no ha acontecido en el viaje, sino en su lugar de destino. Ha viajado hacia su desaparición. Traída esa noticia hacia el lenguaje de la acción de arte, la facticidad misma del acontecimiento queda suspendida. Debilitada la puntual inscripción policíaca del hecho como *información*, Villarroel articula el texto de la desaparición, mas no como una retórica "reconstitución de escena", sino como el *rescate de la desaparición misma*. Bella del Río desaparecida dos veces: desaparecida en Grecia y luego desaparecida su desaparición en la información, en el lenguaje como información, el de la página policial.

Villarroel pone en escena un imaginario articulado en torno al cuerpo ausente-desaparecido. La desaparición es la cifra de ese texto. El trabajo de Villarroel entra en relación con algo que está más allá de toda literalidad y el lenguaje visual es aquí esa relación, precisamente como una relación con el lenguaje, que no es relación de saber. Pues, como dice Foucault: "El mundo imaginario tiene sus propias leyes, sus estructuras específicas; la imagen es un poco más que la realización inmediata de significados; tiene su propia densidad y las leyes del mundo no son solamente los decretos de una voluntad única...". Es imposible que este trabajo responda a la pregunta acerca de qué significa desaparecer, sin embargo la cuestión está en el centro ausente del texto.

El 23 de octubre de 1988 -día domingo- la acción de Villarroel "aparece" en la primera plana del diario *La Epoca*...

Villarroel indaga, busca, rastrea. Por un momento ya no sabe lo que converge en su trabajo y lo que sólo ha sido posible a partir del mismo. La relación entre el trabajo visual y su motivo policíaco-contingente se complica, se confunde. La trama de este acontecimiento (¿cuál?) empieza a tejerse desde lugares y sujetos múltiples. Bella del Río, desaparecida en un mercado siniestro, existe ahora sólo en el lenguaje, hecho de versiones e interpretaciones. Villarroel ha dispuesto el retorno de la desaparición. El texto que se va tejiendo ya no tiene autor, se trata de una trama de interpretaciones en donde se ha disuelto toda literalidad para constituirse ahora en un texto posible, a partir de las palabras que faltan.

LENGUAJE Y MUERTE

Digamos que la escritura es aquella relación con el lenguaje que consiste en tejer con signos un cuerpo posible: *el texto*. Es precisamente esta relación la que dispone la pregunta por una *política de la escritura*, en cuanto que no se trata sin más de la relación entre escritura y "contexto", sino del problema que surge a propósito de la relación con la escritura misma como relación con el lenguaje.

Sin embargo, ¿no es acaso evidente que el lenguaje ha de servir ante todo a la comunicación?; quiero decir, ¿no es eso *demasiado* evidente? La relación instrumental con el lenguaje supone toda una red de "sentido" *tramada de un modo pre-dado*, un mundo en el que un *orden-otro*, valorado como verdad, como realidad, como lógica trascendente de lo posible, consolida una totalidad que articula y dispone referencialidades (tanto de sus sistemas de coherencia como de sus tensiones e incluso de sus contradicciones). Ese gran otro en el que consiste la Verdad -escribe Sarduy-, "ese Otro que es un tercero respecto a todo diálogo, porque en el diálogo siempre está lo que funciona como referencia tanto de acuerdo como de desacuerdo, el Otro del pacto como el Otro de la controversia". La relación utilitaria con el lenguaje determina una pasiva disponibilidad instrumental de los signos. Esta pre-daditud del lenguaje hace que las relaciones en el lenguaje y a partir del lenguaje no sean empero una relación *con el lenguaje mismo*. Este opera como una suerte de soporte externo del sentido y por lo tanto, en conformidad con esta condición instrumental, debe *dejar ver a través de él* la sólida anterioridad de las cosas, el orden mudo de las cosas. La condición pre-dada del lenguaje corresponde precisamente a la naturaleza pre-dada del *orden* en virtud del cual el lenguaje se articula para re-presentar las cosas. Todo se juega aquí en la posibilidad de entrar en relación de subordinación con ese orden fáctico, dejándose hablar por éste. En este caso, el asunto del texto parece estar siempre más allá del "lenguaje", y la escritura se dispone fatalmente como el ejercicio de franquear la finitud del sujeto de la enunciación, repitiendo una lógica que pre-existe. Lógica de la subordinación y voluntad de seguridad.

Pero cuando una *tempestad* fisura esa articulación de sentido que es el "mundo", cuando el discurso ya no refiere un mundo pre-constituido, sino que se encarga más bien de su reparación como reparación del sentido, entonces la relación con el lenguaje viene a ser la experiencia radical de la finitud como experiencia del descampado. Experiencia de la política en su emergencia, a partir de la cual el discurso deviene interpretación en un juego de fuerzas cuya lógica es ese *orden Otro* con el cual el discurso quiere entrar en relación, como interpretación de la misma fuerza que obliga a interpretar. La experiencia de la muerte *en* el lenguaje: falta el tiempo, faltan las palabras. Y la relación con el texto como *cuerpo posible* se ordena en la producción de un cuerpo mortal, un cuerpo que ha hecho la experiencia de la muerte.

No se trata sólo de la dificultad de hablar o escribir desde la muerte que marca nuestra historia reciente, sino que ella marca ante todo *nuestra relación con el lenguaje*, la ha "minado" por dentro. La muerte no es el "motivo" de la escritura (aunque circunstancialmente siempre puede serlo), sino el asunto que me aguarda en el lenguaje. La muerte es la gravedad del lenguaje, es la necesidad que, más allá del tejido de las palabras y los gestos, determina al texto abriéndolo a su relación con *lo irreversible*.

DICTADURA, MERCADO

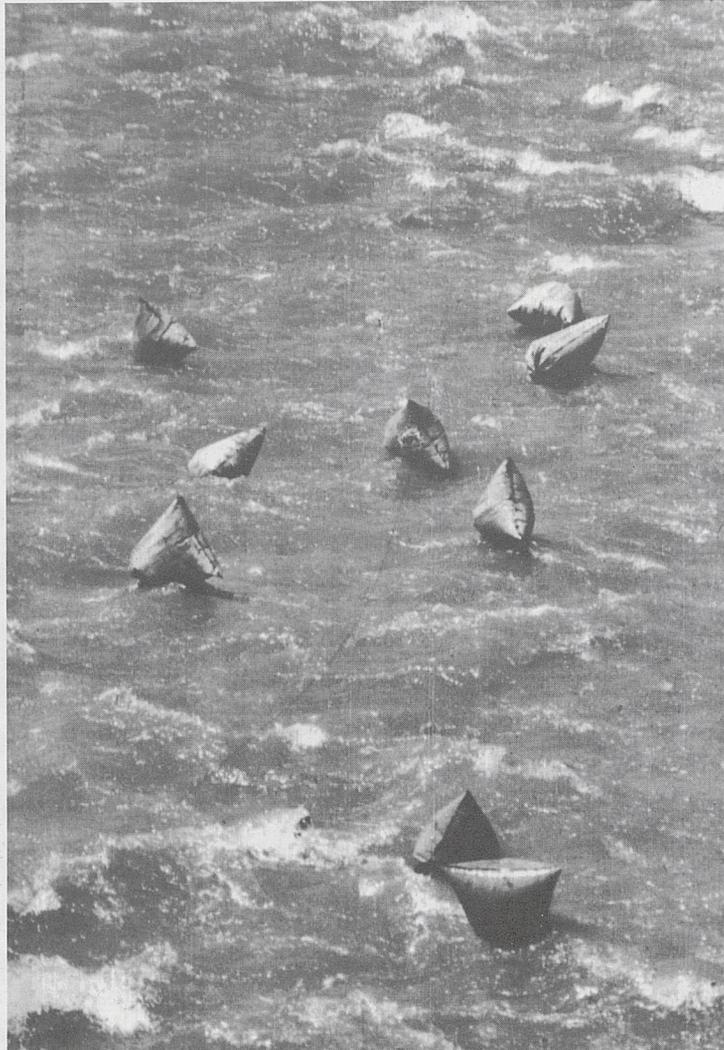
Dos tempestades han puesto en juego nuestra relación con la escritura. A una la denominamos "dictadura"; a la otra, "mercado". Creo que cada vez que recurrimos a estos nombres, querríamos señalar con ellos un "lugar" inhabitable, el espacio-tiempo de una *exterioridad* en la que nadie podría ingresar sin volverse absolutamente otro o enloquecer en plena transformación. Y es que no sólo carecemos de un pensamiento categorial que haga posible comprender el "mundo" que tales nombres parecen acotar, sino que carecemos incluso de una experiencia "adecuada". Y ello precisamente porque "dictadura" y "mercado" señalan el *ausentamiento de mundo*, la catástrofe del mundo, en el sentido moderno de este concepto; esto es, el mundo como una totalidad articulada por el sentido, la realidad *reunida* en el orden del significado. Orden no sólo protector, sino también sobreprotector: protege de la tempestad, pero también de saber acerca de la tempestad. Y con esto señalo también la hipoteca moderna en la que se fundan nociones tales como las de "comprender" y de "experiencia". Ambas son, en efecto, deudoras de la *totalidad* (el sujeto y el mundo) que, articulándose en el orden del sentido, asegura *a priori* la relación entre el sujeto y el mundo, la relación entre el lenguaje y las cosas.

Pero "dictadura" y "mercado" refieren un descampado sin sujeto, difusas escenas de la des-sujeción absoluta; difusas no por ser ellas borrosas, sino, al contrario, por su *puntual nitidez*, grado cero de la retórica. ¿No es precisamente esto lo que re-suena en esas palabras? *Nada a qué aferrarse*. Temblamos en medio de la tempestad, y de eso acusamos recibo a la hora de escribir un texto que sabemos de antemano imposible, cuando nos falta lo irreversible. Dictadura y mercado coinciden en la *imposibilidad del poema*, en el sentido que Patricio Marchant daba a este término: ese conjunto de símbolos que están constantemente articulándose para que el hombre pueda vivir.

Entonces, ¿cómo hablar de la dictadura? ¿cómo hablar del mercado? Quiero decir, ¿cómo hacerlo si tales nombres designan precisamente una catástrofe en el lenguaje? Sin embargo, ¿cómo no hablar de la dictadura y cómo no hablar del mercado? La paradoja es la siguiente: o estamos inmersos en ellos, y entonces no hay sujeto ni mundo ni experiencia, sino puro padecimiento alterador, una tormenta en la sensibilidad; o

ya no estamos allí, y entonces no hay experiencia, sino más bien un precario sujeto de enunciación intentando hacerse de su "asunto" *después*, intentando recuperar la relación con aquello que lo ha traído al lenguaje, después de que todo ya ocurrió y antes de todo lo que ocurrirá.

Sabemos del compromiso entre el terror de la dictadura y la eficacia del mercado neoliberal. Pero ¿qué haremos con ese "saber"? No nos pasemos de listos. Sabemos ante todo de su diferencia. Esa diferencia es *la democracia*. Pero ¿lo sabemos? Quiero decir: la diferencia es un hecho, pero ¿qué sabemos de ese "hecho"? En efecto, lo que nos complica y confunde es el itinerario histórico que conduce de la dictadura al mer-



Dictadura y mercado coinciden en la imposibilidad del poema, en el sentido que Patricio Marchant daba a este término: ese conjunto de símbolos que están constantemente articulándose para que el hombre pueda vivir.

cado. O, mejor dicho, la confusión nace de la pre-potente afirmación de la diferencia misma, del corte entre uno y otro como corte histórico, como si la historia fuese sólo la puntual e inarticulable diferenciación entre uno y otro. Cuando no sabemos si la democracia es el costo que paga la eficacia del mercado o si el mercado es el costo que paga la consolidación de la democracia. En cualquier caso, una *deuda*.

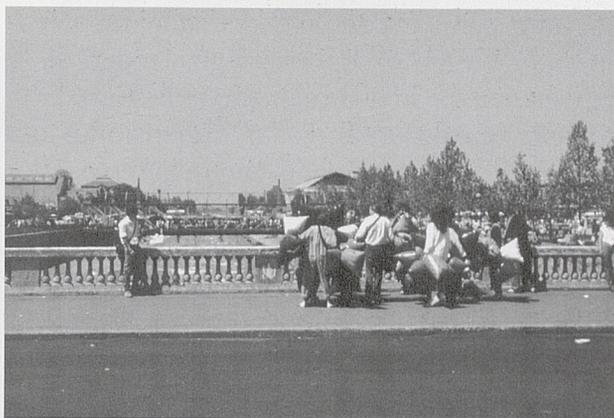
La institución neoliberal de la democracia es la interrupción de la dictadura como interrupción del duelo; esto es, interrupción de la *elaboración de la experiencia de la dictadura*. Esto supone, por cierto, una determinada poética de la experiencia: la denominaré "articulación narrativa del golpe". Es, pues, la lógica interna de la narración la que resulta así dislocada. El "y entonces...", que marca el momento de mayor expectativa en toda narración -pues consiste en la expectativa del sentido que se va constituyendo por un permanente aplazamiento que carga de densidad y necesidad cada acontecimiento- resulta fatalmente defraudado. No poder contar la historia, no poder contar con la historia, no poder contar con la memoria, éste es precisamente nuestro malestar en la democracia. Lo que ha quedado así dislocado y escindido es la relación entre política y sensibilidad, pues no existe, creo, una política del malestar.

Y entonces, cuando la dictadura "se" termina, se comienza a recordar la dictadura, empezamos a intentar recordar la dictadura recién lejana. Se trataba de administrar el sentido que tenía la misma operación de recordar. Pero no importa lo que se recuerda, lo que importa para *lo actual* es poder administrar el efecto político que ese recuerdo hace en los ciudadanos, importa asegurar que su efecto sea precisamente "la ciudadanía", la gente.

La imposibilidad de articular la experiencia es la imposibilidad de articular la historia, fatal imposibilidad de hacerse de una memoria. Y no estaría del todo errado aquél que quisiera señalar la nostalgia que pesa en estas nociones (experiencia, historia, memoria). Pues se trata precisamente del "dolor del retorno" que pesa en la demanda de los sobrevivientes. En cierto sentido, demanda de la restitución de una pérdida que sin embargo sabemos de antemano imposible. No que sea política o afectivamente imposible, consiste más bien en que las subjetividades de esa demanda han sido constituidas por esa pérdida. Se trata, pues, de una fisura en la subjetividad.

FALTA DE PALABRAS

¿Qué es lo radicalmente alterador del mercado? ¿cómo es que no sabiendo lo que sea hoy el mercado, acusamos recibo de su radicalidad?



Se trata de la radicalidad de una diferencia histórica cuyo sentido no alcanzamos a comprender. La radicalidad se deja sentir en la "certeza" de que "algo será como si no hubiese sido", sin embargo, como escribe Nietzsche, "todo ha tenido demasiado valor para poder ser tan fugaz". Y ésta es precisamente una peculiar experiencia histórica del lenguaje. En nuestra relación con el lenguaje hemos extraviado el "asunto", pero sólo sabemos de esto en el lenguaje, sabemos o presentimos que se ha extraviado *en* el lenguaje; lo sabemos *cuando* -como dice Pablo Oyarzún- es otra cosa que la ambición lo que nos lleva a las palabras. Entonces, el lenguaje debe fracasar, pues no puede darse como el habla de otro, pero no puede prescindir del encargo del otro.

Se nos impone hoy la fragmentación y la discontinuidad: por todas partes restos mudos de historias que son siempre otras historias, o "historias" simplemente, apretujadas unas contra otras, inconmensurables entre sí, como "buscando una boca para meterse adentro"; plenas de sentido, pero sólo en cada caso. Historias privadas y delicadas, en donde el otro nos falta.

Lo anterior corresponde, sin embargo, a un momento esencial de la lógica del mercado: la disposición de las cosas, "ordenadas" una junto a la otra -como los libros en la vitrina de la librería, o los deseos desmesurados y a la vez disciplinados en la fila de los apostadores- sin relación ni solución de continuidad. El destinatario (el consumidor) hace el "trabajo" de ingresarlas en una trama de sentido, seleccionadas conforme a un determinado patrón del orden simbólico. Pero, entonces, y contra todo prejuicio, mercado y "sentido" no se excluirían entre sí, pues en la transacción de orden simbólico lo que estaba en principio fuera del mercado (la subjetividad articuladora de sentido y el sentido mismo) sigue estando afuera pero *en* el mercado y ésta es precisamente su máxima eficacia: el mercado dispone hoy, ante todo, la posibilidad de *un afuera del mercado en el mercado*. Los bienes se ofrecen como materiales para la articulación personal del sentido y, en eso, para la producción de un "cuerpo" fuera del mercado, sin origen (pues en la vitrina sellada "al vacío" no

Sabemos del compromiso entre el terror de la dictadura y la eficacia del mercado neoliberal. Pero ¿qué haremos con ese "saber", cuando no sabemos si la democracia es el costo que paga la eficacia del mercado o si el mercado es el costo que paga la consolidación de la democracia? En cualquier caso, una deuda.

El trabajo de articular la experiencia de la dictadura es constantemente interrumpido por la recurrencia-retorno de las imágenes de la dictadura. Las imágenes operan como interrupción del verosímil narrativo.

hay atmósfera). El cuerpo endeudado, hipotecado, opera como el soporte ciego y mudo de la expectativa de un cuerpo pleno y dichoso. Es la fantasía que, usurpando las dimensiones del "sentido", viene a colmar el centro ausente. Esto, a condición de que el individuo no despierte una mañana, como Gregorio Samsa, dándose cuenta del cuerpo que dejó que se le constituyera.

No sería posible entonces pensar un afuera del mercado o un más allá del mercado, pues de pronto pareciera que *todo existe en el mercado afuera del mercado*. ¿De dónde entonces el malestar en el mercado? Acusamos todavía recibo de una incompreensión fundamental que marca nuestra finitud, nuestra inscripción histórica, al no entender lo que sin embargo nos concierne. Esa experiencia de incompreensión opera ella misma como una *suspensión* del mercado. Se trata de la experiencia de la falta y de la culpa que localizamos en el origen de la obligación de interpretar, del encargo de interpretar: experiencia en el lenguaje de la *falta de palabras*. La realidad pre-dada pone al hombre en la condición de un naufrago "en el mar de la objetividad", dice Italo Calvino. La indiferente gravedad de la facticidad se impone en el silencio de las cosas y también su muda oposición. Sin embargo, la realidad no puede ser leída al pie de la letra y asistimos entonces a la diferencia entre literalidad y significado. "La diferencia - escribe Alberto Moreiras- se experimenta como obstrucción. Ahora bien, la obstrucción en sí es un choque mudo, en el que la reticencia del texto confronta al intérprete y le obliga a reconocer su propia carencia de palabra. La diferencia textual, lejos de explicarse como mero conflicto de literalidad y significado, no puede retrazarse más allá de un silencio en su fundamento. Pero, para el intérprete, mantenerse en la diferencia no es mantenerse en el silencio, sino acercarse a la interpretación". La experiencia de la falta de comprensión como retorno de la culpa, retorno del encargo.

MEMORIA SIN ESCRITURA

El trabajo de articular la experiencia de la dictadura es constantemente interrumpido por la recurrencia-retorno de las *imágenes* de la dictadura. Las imágenes operan como interrupción del verosímil narrativo. No se trata por lo pronto de determinadas imágenes irruptivas (imágenes éstas por lo demás significadas y resignificadas privadamente por el sujeto; elaboradas y reelaboradas por la subjetividad en deuda con la interpretación), sino de la imagen misma como interrupción y como catástrofe en el lenguaje. Este es el problema de la articulación. Desconocemos el significado de la imagen que retorna, no que no "podamos" saber su significado, sino

que cualquier significado posible no termina nunca de hacer pertenecer esa imagen al saber. Asistimos aquí a su imposible desplazamiento de soporte con respecto a un "sentido" que pareciera adherido a la sensibilidad como su carne, en el retorno de un cuerpo anterior al mercado, un cuerpo sin órganos. Cuerpo re-sentido por su organización.

Persistencia de la imagen como persistencia de una sensibilidad inarticulable discursivamente e inarticuladora de todo discurso. Sensibilidad que constituye un cuerpo sin lenguaje o, al decir de Willy Thayer, una *memoria sin escritura*. Esta sensibilidad-memoria corresponde, sin embargo, a una cierta "experiencia" finita de la dictadura que tiene lugar conforme a un saber "de oídas". La relación con la facticidad consistió allí en un enterarse intermitente que marca la finitud del individuo. Los relatos, las informaciones, los testimonios, las fotografías, tienen aquí la densidad del acontecimiento-imagen, tienen de irrealidad la trama cotidiana del habitar común. Fragmentos de pre-potente alteración de la interpretación. En este sentido, la muerte es un acontecimiento en el lenguaje, un hecho de lenguaje. Entre el orden de los acontecimientos y el orden simbólico, se despliega inarticulable, el orden de la muerte como desaparición.

Si la muerte es un hecho de lenguaje, lo es como desaparición. El problema consistirá entonces en restituir la relación entre el orden de la facticidad y el orden simbólico, precisamente como relación con el lenguaje y lo que en él nos falta. Restitución, pues, de la diferencia entre literalidad y significado.

Bueno, no tenemos todo el tiempo. Nos falta el tiempo y falta terminar este texto. Retomo el inicio del mismo en el que, al modo de una viñeta, refería un trabajo de Villarroel. ¿Recuerdan dónde lo dejamos? "El texto que se va tejiendo ya no tiene autor, se trata de una trama de interpretaciones en donde se ha disuelto toda literalidad para constituirse ahora en un texto posible, a partir de las palabras que faltan".

La "investigación" de Villarroel termina abruptamente con la llegada desde Valparaíso de un telegrama, portando una información que supuestamente viene desde Grecia. En él se dice que Bella "está felizmente casada en Creta y que no se comunica con su familia porque quiere dejar atrás su pasado". El mensaje opera como esa insólita musiquilla que como un fantasma cruza el film *Brazil*. ¿Recuerdan?

Sergio Rojas es profesor de Filosofía y de Estética en la Universidad de Chile, en la Universidad ARCIS y en la Universidad Católica del Maule. Es también autor de varios textos críticos sobre filosofía de lo moderno y teoría de la subjetividad.

IS

a

N.º 28



I HISTORIA DEL ROSTRO

INTERVENCION VISUAL DE EUGENIO DITTBORN
TEXTOS DE RONALD KAY

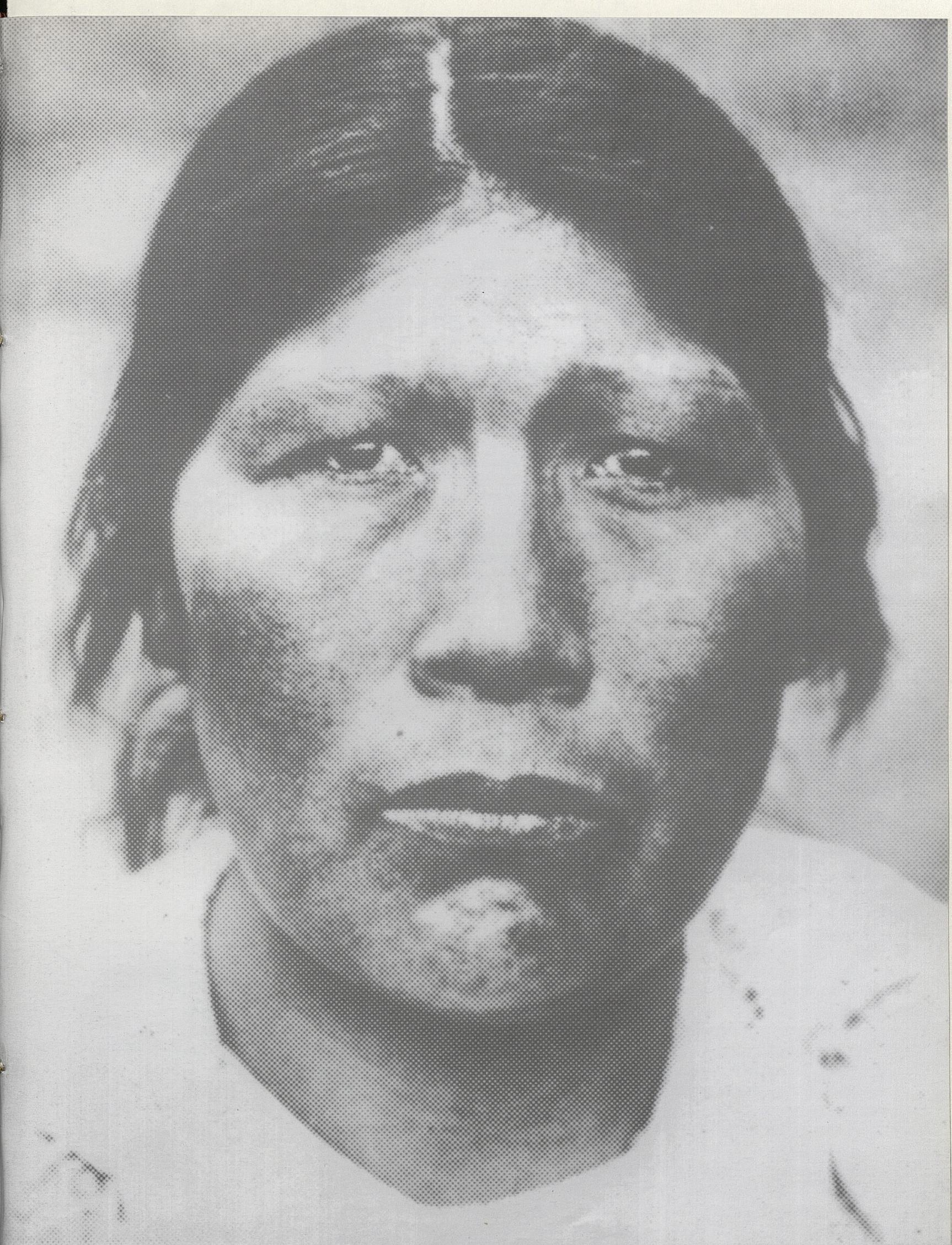


PRIMERAS INSTANTANEAS EN AMERICA

Durante el siglo XIX, en la época de su invención, la cámara sea en París o en Londres transcribe, a su placa sensible, objetividades que pertenecen al mismo grado de desarrollo tecnológico que el propio proceso de intervención, registro y reproducción. Lo fotografiado -una estación de ferrocarril o la torre Eiffel- está ubicado en el mismo estrato técnico y temporal, que la formalización efectuada por el lente. Mediante el registro mecánico, la técnica participa y reenvía su propia imagen automática verificando la distancia reflexiva que proyecta respecto a sí misma. Debido a esta continuidad entre el exterior industrializado y su mediación visual mecánica, por esta especie de homología entre el significante y el significado, se puede decir que la foto coincide consigo misma.

Inmediatamente después de su invención la cámara penetra (hacia 1850) en el espacio americano, donde incorpora a sus negativos sujetos y objetos, en comparación con su ultramodernidad técnica y perceptiva, anacrónicos, desarraigados, fantásticos, sorprendidos, en suma, prefotográficos. Por consiguiente, el medio de registro que es el lente, marca y traduce, como heterogéneo a él, aquello que hace ingresar a su documental de la escena americana: poblados incipientes en cuasipaisajes indominados e inconclusos abruptamente actuales, transportables y ubicuos, presas y trofeos de la cacería fotográfica, bajo la especie de lo exótico.

Lo exótico es el último resplandor de lo intocado de la naturaleza o humanidad autóctona, que se asoma y despide a la vez en esa, su primera y última instantánea. Y es por eso, quizás, que cada una de esas vistas mecánicamente retenidas tienen ese aire de imborrable melancolía, que las empañan por dentro como lágrimas nonatas. Puede que esos mundos desocupados, que esas caras prefotogénicas, que esas colectividades impintadas, que esos cuerpos refractarios, por la máxima distancia a la reproducción mecánica que ellos significan, contengan, aun en su doble fotográfico, una resistencia (ya que la cámara no se encuentra en lo encuadrado por ella, nada ni nadie en lo reproducido la corrobora, sólo la pura distancia focal lo invade todo, su propia ausencia documenta el lente); una resistencia que logra, aunque sea fugaz y transitoriamente, denunciar su intervención devastadora. Es como si el aparato fotográfico, de hecho invisible en la toma, fuera lo efectivamente grafiado y expuesto, como si emanara de aquellas intemperies sorprendidas, de aquella humanidad descolocada, una materia sensible y afectiva que registra a la cámara incrustándola indescifrada en su aura transparente, como un fósil ignoto.



6. Maria

LECCION DE FOTOGRAFIA

Las energías vivas de una sociedad al no lograr plasmarse en una expresión, al no perpetuarse en un lenguaje, perecen inominadas, o sobreviven mudas, pero peligrosamente activas en las manifestaciones disfrazadas y subterráneas de lo reprimido. Cuando no hay un signo para las energías que nacen, piden y desean, cuando no hay referencia colectiva para ellas, incomparables e incommensurables se marchitan, envejecen y caducan.

Las mujeres y los hombres estampados en la gráfica de Dittborn, dobles de exclusiva procedencia fotogénica, instantáneos en su semejanza mecánica, salieron a la luz en los periódicos por sus malandanzas, fechorías y malogros, en su condición estrictamente marginal, en su expresión desventurada y maldita. La materia cósmica que se transformó y combinó en su vida, por no haber tenido trato, al no haber sido asistida humanamente, se encuentra despeñada en la ceguera social como un cuerpo extraño, como un aerolito proveniente de otros universos.

Que el sin sentido y la violencia son en último término lo mismo, se certifica en sus mudos documentos enmudecedores. Tal es la materia conflictiva que transporta y expone la huella óptica de sus reproducciones. Resistente, inaccesible, el fotosímil de sus físicos contiene lo que la sociedad rechaza, su propio y construido exterior: $mm^2 \times mm^2$ muestra lo que en la sociedad está fuera de función: cada átomo de esas fotografías es una zona donde la comunión se interrumpe y se coarta, donde se señala como suspendida y sin sentido. En la impronta fotográfica que el aparato registra de los portadores del crimen, en la memoria que de ellos graba, entra al campo de la visión la extraterritorialidad interna de la sociedad, ese páramo sin signos, donde la colectividad se exila con todo lo que de improcesado, de fallido, de inarticulado tiene. La automutilación que la sociedad perpetró sobre sus miembros se hace visible y no deja de ser visible, hecha carne y hueso en la figura impresa de los mentados antisociales. Dicho exterior inaprehensible e incodificable en que el hombre retorna a un estado pre-social, formalizado y traspuesto en su reproductibilidad por el ojo de la cámara se vuelve empíricamente disponible e ineludible. Lo que las normas legales, lo que las instituciones, lo que las convenciones pictóricas y los códigos lingüísticos no han podido captar ni encauzar se torna tangible para el ojo y está literalmente presente en la plenitud de su analizable aparición multiplicada. La inhumana cámara demuestra ser la única capaz de intervenir en las instancias en que el hombre está ausente. La máquina fotográfica, por la capacidad de tomar, fijar y memorizar la violencia, es más reveladora y más confiable que la sociedad que maquinalmente la niega.

LA HISTORIA QUE FALTA

Dittborn penetra la memoria colectiva como una zona de peligro, donde a toda velocidad, con la precaución requerida, antes que sea demasiado tarde, hay que salvar algunas vidas a punto de sucumbir.

Un signo es la historia de cómo se convirtió en social una experiencia individual; cada signo traslada aquella historia en el espacio y tiempo social; a ese signo se le van sumando las improntas de los cuidados y maltratos, de las desconocidas que le hicieron, de los éxitos que tuvo a lo largo de su transmisión; luego, su propia historia también tiene su historia; por las marcas que en el signo quedan de quienes lo poseyeron y trataron, narra la historia de sus poseedores. Cada signo, entonces, cuenta la gesta y las peripecias de esas múltiples historias; y al hablarnos, comienza a relatar una de sus historias posibles entretejiéndose en su trama invisible como su utópico narrador. En cada signo está enterrada una etapa viva de la humanidad. En cada signo se anticipa la inmortalidad, único espacio en que la humanidad puede concebirse como su fin.

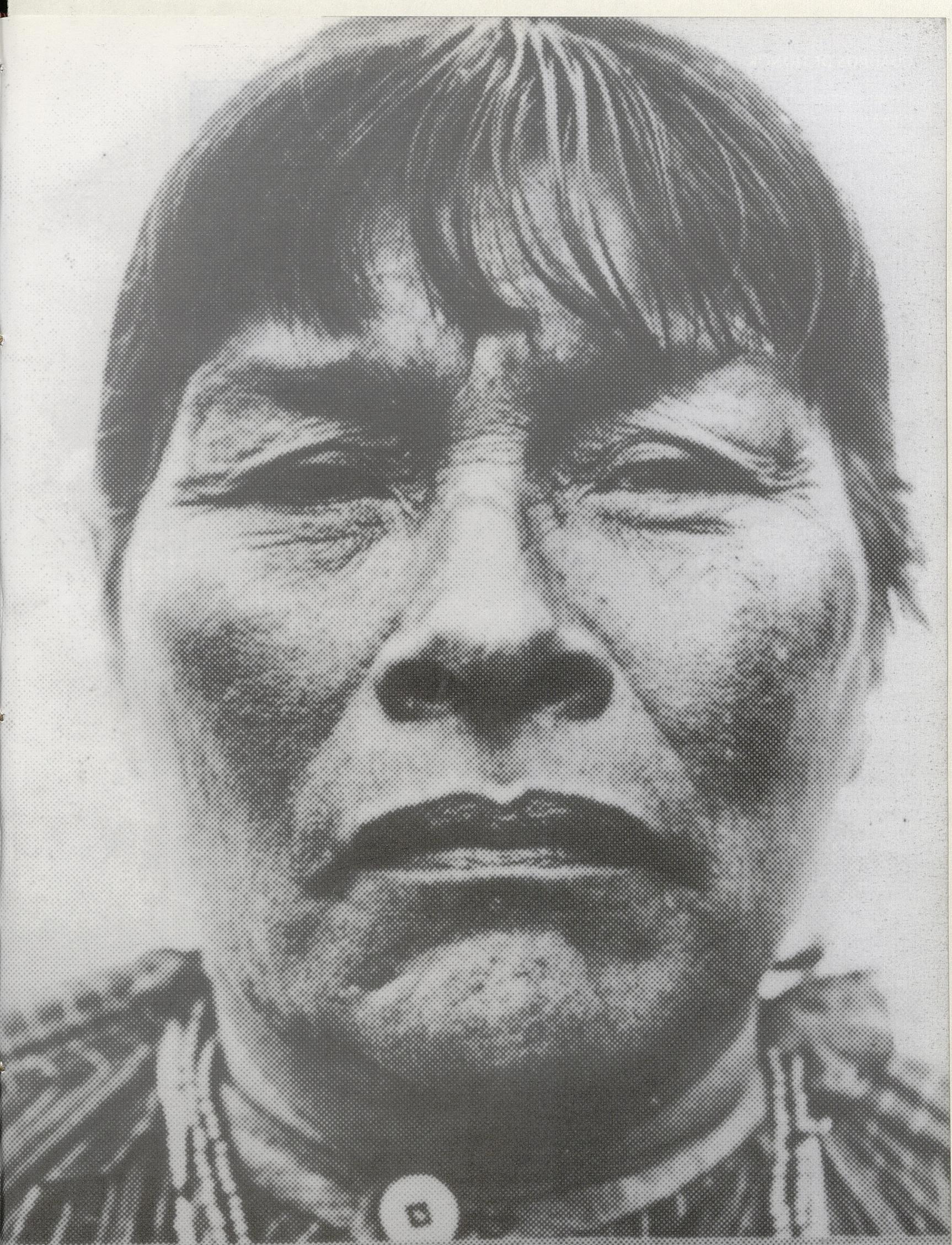
Cada técnica porta en su estructuración un modo de relación con el mundo; en esa relación el hombre, a su vez, se comprendió a sí mismo. Toda técnica es la memoria de dicha comprensión. Trabajar simultáneamente con diferentes técnicas, exponerlas en su montaje, implica trabajar con comprensiones dispares, significa trabajar acompañado por un grupo de memorias. La reunión de memorias hace pensar y reflexionar a cada una frente a la otra, las induce a intercambiar sus recuerdos. Lo que emiten en conjunto es la vista que cada una ha ganado sobre las otras, es el trabajo que mancomunadamente han hecho.

A través de la sensibilización de las diferencias temporales, a través del auscultamiento de la discontinuidad social del tiempo, se gana la atención de la distancia productiva que permite emplazar la actualidad y obtener las mediaciones y los instrumentos para rescatar lo diferido y lo naciente, el atraso y lo esperado, lo perdido y lo resucitable; uno mismo entra al lugar desde el cual es posible instalarse en una práctica que procese e integre lo irrecuperable y lo urgente, lo fallido y lo utópico, eventos temporales que traman la modernidad que crónicamente nos contiene y nos abisma.

Dittborn, con el cuidado y la vigilia del antropólogo que se interna en una sociedad relegada al olvido, exhuma, aplastada por los avatares del destiempo, una humanidad a punto de perderse. Con la libertad que le otorga la ternura, con la urgencia que le exige el porvenir, desnuda la frustración in crescendo que viene arrastrando la defraudada población del Nuevo Mundo, ex-sede de las más alucinantes utopías europeas.



ONZALEZ SALVO (a. La
ia y Tendera. Compañera de l
to Maldonado, recién iniciada



19. Julio

CUADROS DE HONOR

El orden instituido fotografía para reconocer, exactamente para reconocer y hacer reconocer los infractores de su ley: lo que implica un punto de vista e incluso una toma de vista precisa; eso explica también, entre otras cosas, por qué no se tiene la misma cabeza en una foto de familia que en una ficha antropométrica.

Al orden establecido le es fácil fabricar las imágenes de marca (registrada) que le sirven, porque él es el que fabrica para él la imagen de cada cual (eso comienza con la cédula de identidad y la foto reglamentaria que reglamentariamente debe ser colocada en su lugar reglamentario).

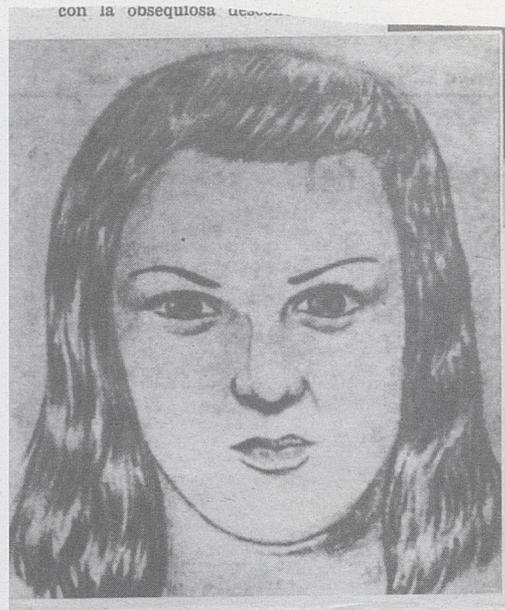
En la foto carnet el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión; so-pretexto de registrarla en lo que de única y distintiva tiene, la toma, de hecho, hace exactamente lo contrario: aplicándole una y la misma norma fotográfica la estandariza, cortándola a la medida del orden y la masifica, multiplicando el orden en ella para éste reproducirse mediante ella irrestricta y definitivamente.

Al aceptar el sujeto esta pasada de gato por liebre, abdicando en su propia cara a lo único e intransferible que tiene -nada menos que a su propia identidad- éste comete (sin saberlo) su primer y fundamental delito, el de ser cómplice (y no víctima) del chantaje, al entregar y ceder lo inalienable. Cualquier delito posterior se hace inmediatamente plausible y reconocible en su imagen, a consecuencia de que el sujeto en cuestión fue captado por el lente infraganti, con las manos (la cara) en las masas, cometiendo éste, su primer delito -la enajenación, con el consentimiento y la prestación de su propio cuerpo, de lo único irrenunciable- que indeleble quedó fotográficamente inscrito en su rostro, para ser citable en y por la foto antropométrica en cualquier otra ocasión, corroborando su calidad de delincuente.

No debe causar extrañeza, entonces, que una vez reproducida una foto de carnet por un medio de información y cualesquiera sea su finalidad, a primera vista e invariablemente, ésta aparece mediante y en dicha publicación como la de un delincuente. Nunca se imprime una foto carnet en un periódico cuando alguien gana los 100 m. planos o dona una suma de dinero al Hogar de Cristo.

De las implacables fichas de antecedentes editadas en revistas de criminología y de policía científica, Dittborn extrajo, con la precisión de un cirujano, su obstinada pasión, su desviado padecimiento. Este insatisfecho modo de no participar como simple tautología de la ley, esta manera destructiva e intransigente de reivindicar su personalidad expropiada sólo los hizo (y por cierto no a todos) caer en otro tipo de repetición, en el cuadro de convenciones fuera del marco de la ley: en los avatares de la estafa, de la violación, del hurto, del asalto, del homicidio. Y, sin embargo, y es aquí donde sufrimos un inasimilable revés, a este no doblegamiento, a esta intransigencia de los enemigos públicos del orden, se acoplan todos los deseos inconscientes de transgredir la ley: y no es en vano que, por el trabajo exacto e insobornable del sueño, estos infractores se entronquen en el escenario luminoso del deseo como sus grandes ídolos.

Ronald Kay, "Del espacio de acá", 1990.





RAQUEL MENDOZA PUGA

(a) "La Regalona" Tendera

H O M E N A J E A ADOLFO COUVE

El reciente suicidio por ahorcamiento del escritor y pintor Adolfo Couve en la madrugada del 11 de marzo de 1998, mismo día y litoral en que, unas horas más tarde, el ex Comandante en Jefe del Ejército de Chile ingresaba a la cámara alta como Senador Vitalicio, nos pone de boca frente a un vasto panorama de cuestiones ominosas y devastadoras, frente al cual, sabemos poco y nada. El consiguiente temor pánico, siempre incontrarrestable, de algo mayor, definitivo, final, absolutamente grave, completamente misterioso, enteramente comprometedor, nos hace relativizar con urgencia y hasta el infinito las nociones infra y extra-culturales contenidas en lo políticamente correcto.

Quedan en este ejercicio reubicadas las palabras sueltas *anacrónico, decimonónico, apolítico, realista, flaubertiano, impresionista, romántico, idealista trascendental*, que todos le achacamos, alguna vez y en espacios restringidos, a este artista literalmente fuera de serie. Como una piedra lanzada desde la pieza oscura he recibido y quedado con el encargo en la frente -también en el corazón- de editar la última novela de Adolfo Couve, cuyas correcciones finales y ordenamiento de capítulos me fueron explicados y argumentados extensamente por el mismo Couve en febrero de este año. Deberé decidir cuestiones menores y mayores; entre estas últimas, nada menos que su título: *Cuando pienso en mi falta de cabeza o La segunda comedia*. Espero que mi trabajo no sufra de lo primero ni caiga en lo segundo.

GONZALO DIAZ

*Permanecer
aquí*
yo contra el árbol, las alas apuntando el cielo. *firmemente*

Luego de transcurridos unos minutos, dió con mi escondrijo, me miró severa, dándome a entender que se las devolviera.

Algo me retuvo, me resistía a quitármelas, pensaba que con ellas me cambiaría la vida, entonces *el ángel* se retiró y regresó con dos *mozalbetes*, un par de bellacos que a empeñones me despojaron no solo de las alas, sino de la camisa.

Cuando quede solo, vi hasta donde me encontraba un jilguero *it* saltarín que *insistente* movía su penacho *como* insinuándome que me cedía las suyas, que eran mucho mas efectivas, que las del ángel, no tan ostentosas *tal vez* pero mas reales, que también servían para *dejar de la ternura la ternura y remota* *el acto*.

Soy pacalito, soy pacalito, *no digo*
Adolfo Couve se suicidó en 1998
Manito!

una pena
Castro al día siguiente 1998
1997
herencia
plumero

Oh replicas de un destino, de la decisión de haber dejado *de atrás* arte y belleza, que soy, sino un sobreviviente de un castigo a medias, incompleto, *una decisión* la cera, artimata fallida de un cielo vencido, Apolo, Zeus, las tantas musas, un Caronte impago, ya sin voluntad siquiera para mover los remos y completar la barca *con* *de* *las* *sombras* sin vuelta.

Conozco el puerto del averno, sus escalones de hierro pulidos, como nuevos, la puerta baja que llaman de la "aduana," desde la descende un sendero que *se sumerge en* *terraplen* *se sumerge en* *quien* sabe qué abismos, *de* *allí* se vislumbran tumulos de la *dril* *grupos* *grutas* *vucas*, un gran espejo...

la segunda
Esti qin

¿ DESPUES DEL NIHILISMO?

Sergio Villalobos R.

Comentario a:
"Después del Nihilismo",
 de Martín Hopenhayn
 Editorial Andrés Bello
 Santiago, 1997

...Hay que considerar nuestros pensamientos como gestos...

Friedrich Nietzsche

¿A qué nos conduce la sentencia que inicia, como epígrafe, la política de la reseña?. Si el pensamiento se presenta como gesto, entonces lo re-conocemos en la mímica que conlleva toda escritura. Se trata de la escritura como mímica que expone al cuerpo, en tanto lo somete a presentarse en el despliegue de una determinada contorsión. Por ello se escribe en la diferencia (y no sobre ella), para atestiguar la forma verosímil o no del cuerpo.

Pero llamamos estilo a la mímica, sin sopesar que, lo que se juega en el estilo es el cuerpo mismo. El estilo es la «sistemática» inscripción de los gestos, y en ello se aventura siempre una pequeña política. Prueba de lo anterior da la impensada diferencia entre épocas que se exponen radicalmente en un libro, y «libros de época». Ahí mismo no deja de llamar la atención la pertinencia del libro de Martín Hopenhayn, pertinencia que se entiende a la hora de presentar un determinado verosímil de Nietzsche, ajustado al rendimiento de un análisis epocal.

“Libro de época” he dicho, no sin advertir que semejante alusión repara precisamente en la incómoda posición a la que queda destinada la reseña: ¿cómo reseñar un libro que recorre, sinuosamente, las claves de lectura del «caso Nietzsche», haciéndolas coincidir con la trama que depara el fin de la Razón (o de la Utopía y de los dispositivos discursivos totalizantes)?, ¿cómo reseñar, sin someterse al artilugio jurídico que reclama la razón, como derecho a pensar correctamente; sobretodo ahora, que el libro expresa la buena-nueva del avance-de-la-emancipación?

Antes bien, habría que confesar que cuando el autor me entregó el libro, me hizo, en cierta forma responsable del inevitable juego que se arma entre el reiterativo mensaje de su texto y la forma en que esto altera la misma economía de la reseña. Delicado problema este, pues toda lectura atenta, no podría permitirnos «re-editar» cierta astucia de la razón, que optaría por disputar, en este caso, la correcta interpretación de Nietzsche. Sin

embargo, más allá de la aludida pertinencia del libro -que también está llamada a deleitar al lector-, su retórica gestual, su escritura, incómoda. Sería pues, en esta incomodidad, donde las siguientes notas quisieran habitar, no para oponer una interpretación a otra, antes bien, para pensar el pacto evocado por el autor, entre el «saber» de Nietzsche, y nuestra actualidad.

La incomodidad aludida, impide celebrar un pacto entre la reseña y su objeto, pero, a la vez, tampoco convence el otro acuerdo, que en el consabido gesto de la crítica estilística, se pregunta por la pertenencia escritural de su estilo, por las condiciones de su producción, de su circulación, de su soterrada política. Entonces, simplemente plantearé ciertas fisuras problemáticas; por supuesto el autor no podrá argumentar una mala lectura.

Retomemos acá la primera sentencia: un libro de época, que condensa inteligentemente la presentación del «caso Nietzsche», para entremezclarlo, en la lógica del palimpsesto, con una deliberada interpretación crítica de nuestra actualidad. Doble interpretación entonces, una de Nietzsche, la otra, intimamente ligada a la primera, de su actualidad. Después de todo el mismo prólogo atestigua esta intención: «...Las páginas que siguen no constituyen una interpretación docta del pensamiento de Nietzsche ni de su influencia en la filosofía posterior. La apuesta es más personal. He querido buscar puentes entre mi subjetividad y la de quienes comparten la perplejidad ante una vida desprovista de valores estables y creencias perennes...» (pág. 9). Se trata de la interpretación puesta al servicio del sobrepujamiento de la subjetividad, también la del mismo autor; en el contexto de una determinada transformación del mundo, que resuena en la perplejidad de nosotros mismos. En el nudo problemático de esta perplejidad, Hopenhayn se atreve a reponer cierto horizonte de comprensión, no sin antes advertir el carácter «modesto» y no narcisista de su construcción: «...La muerte de Dios, como muerte del logos que vaticinó Nietzsche, tiene su acontecimiento emblemático un siglo después, cuando cae todo el orden del Este sin que poder alguno pueda -o quiera- evitarlo. El salto al vacío se produce ahora que los dioses de la política y de la razón han revelado su vulnerabilidad...» (pág. 12). Entonces se entiende el por que de Nietzsche, volver a él y retomar su «oferta», para repensarnos a nosotros mismos, en el vacío casi inefable de una paradoja, en la que despunta la historia como avanzada de la liberación.

Delicadas operaciones supone esta declaración. Se trata del destiempo de la escritura sin-tiempo (y por tanto, sin circulación) de Nietzsche y sus relaciones con

la urgencia de la perplejidad. ¿A qué eventual y prodigioso acontecimiento debemos la suerte de habitar en una época que se quiere a sí misma a la altura de la libertad?. El libro de Hopenhayn no pretende ser docto, pero no puede evitar devolvernos a Nietzsche como un autor actual, como un pensador de época. Aunque, pensar al mismo Nietzsche en el programa de ésta época, ¿no será otra forma de suavizar la mímica material de la inscripción, en el fondo oscuro y servicial de la cultura?. Esta sería la primera paradoja de su interpretación.

Por esto, en el corazón de aquella perplejidad, el autor nos presenta un Nietzsche sonriente, que festeja la crisis de «nuestros proyectos personales y colectivos», pues en ello se anuncia la noticia del desfundamiento y, a la vez, la experiencia radical de la necesidad como necesidad de reinventarnos nuevamente: toda la historia de occidente interpretada como «avance» de la secularización y la libertad: «...Entiendo aquí -nos dice Hopenhayn- por secularización la lucha del sujeto moderno por liberarse de prejuicios, mitos y costumbres, y ganar, en esta lucha, la libertad requerida para crearse una nueva imagen de sí mismo. En este sentido, la nueva oleada secularizadora constituye una radicalización de la potencia desmistificadora de la modernidad...» (pág. 13). El eterno retorno aparece como permanente revenir de la secularización, entonces, ya ahí, la historia vuelve a tener sentido. Por supuesto que estas frases vienen soportadas por un repertorio de testigos contemporáneos: Alain Touraine, Gilles Lipovetsky, Gianni Vattimo. Testigos que testifican, en la insondable heterogeneidad de su parentesco, la desdramatización de la crisis, en el escenario de una fundación Post-Nihilista de la subjetividad. Aunque, claro está, el mismo Nietzsche conoce el dolor de semejante afirmación.

El autor ya lo ha dicho: Nietzsche, escrupuloso adivino, vaticinó hace un siglo, el avance de la secularización, leyendo la «historia humana», como odisea de la libertad: la dialéctica Dionisiaca-Apolínea trasuntada como progresiva metamorfosis del camello en león y del león en niño. Claro que, también habría que decirlo, para que esta metamorfosis se realice hace falta un cuerpo: el cuerpo de la historia comprendido como campo de innumerables batallas.

Sin embargo, no todo es tan «fácil»: Hopenhayn también critica la época, ya que ella contiene las más insospechadas posibilidades de creación estética de la subjetividad y, a la vez, contiene la posibilidad de autodisolución del yo en el ánimo ingravido de la postmodernidad. De esto se trata el Post-Nihilismo, no de una pústula infecciosa que lacera a la cultura, sino de un ánimo,

demasiado moderno, que nos permite entrever en la portentosa encrucijada del presente, a la misma técnica como catalizador exponencial de la creación del sí-mismo, indefinidamente: «...Nunca antes el mundo había estado tan conectado con la fuerza del momento, nunca antes la simultaneidad había alcanzado tal grado de intensidad y extensividad...{...}...No sólo es un fenómeno massmediático o de transnacionalización mercantil: es un fenómeno de secularización radical que encuentra su multiplicador exponencial en las telecomunicaciones, en la ciberización del intercambio comunicativo y en la consagración de un mercado sin fronteras...»(pág. 277). Un multiplicador exponencial que acelera a la misma creación de la subjetividad, en la dimensión anestésica de la civilidad. Por supuesto que el autor no defiende el statu quo -pero precisamente ahora, cuando el mismo statu quo no se defiende a sí mismo; ahora, cuando su crítica es también uno de sus momentos-, al contrario, el autor reconoce que es necesario avanzar desde los discursos fragmentarios e intersticiales, hacia retóricas que cristalicen en una «profundización de la democracia», como pluralismo exacerbado y tolerante- ahí mismo es cuando Nietzsche comienza a ser leído desde Touraine, por ejemplo-. Por ello, según Hopenhayn, Nietzsche no es ningún postmoderno. Tampoco lo es Martin, quien valientemente se atreve a pensar la democracia como realización de la subjetividad emancipada. (¿Cuánto se habrá avanzado desde el Estado prusiano como modelo de realización de la historia humana, hasta la democracia contem-poránea, con un mercado ilimitado e ilimitadas formas de autocreación de nosotros mismos?).

Entonces aparece Nietzsche que, como pensador de la Historia, desentraña ciertas claves que evidencian a la cultura como sistema de crueldad; y en un inteligente ejercicio de desciframiento, el autor nos presenta un programa Post-Nihilista, que se quiere a sí mismo, modesto y recurrente, para repensar nuestra propia actualidad. También por esto hemos dicho que se trata de un libro pertinente, encargado por la urgencia de repensar la crisis epocal en los derroteros de la propia subjetividad. Pero el mismo autor sabe lo complejo que resulta, no sólo este ejercicio, sino el uso de la palabra subjetividad; pues, aparentemente, ahí donde se ha presentado la historia de occidente como la progresiva acumulación de oleadas de secularización, entonces es posible ver ahí mismo, a la subjetividad sostenida como a priori analítico en la construcción de esta lectura. Sin embargo, Hopenhayn no sólo es un decisivo lector de Nietzsche, sino que no escatima en ejemplificaciones y relaciones con los casos de Kafka y Foucault. Luego, el sujeto no

aparece como a priori, sino que como eje de la propia construcción del libro. Por ello, no debe parecer raro que la misma historia que fue leída como proceso de secularización, ahora pueda ser entendida como escenario de la producción material y efectiva de la misma subjetividad; aunque ello conlleva, necesariamente, repensar al mismo libro que, en clave de cierta filosofía de la historia como emancipación secularizadora, se ahorra el trabajo de comprender al mismo Nietzsche como pensador histórico, en el que resalta, más que el festejo massmediático de la libertad, la insufrible condición de la lucha. Ello, evidentemente, da mucho que pensar.

Pensaría yo, en tal caso, que la intención de Hopenhayn es menos la de producir una lectura sistemática rotulable en el viejo código de «teoría de la subjetividad», que la de hacer con la misma operación escritural, una cierta catarsis de autoexplicitación del sí-mismo, el de Martin y el nuestro; dejando abierta la posibilidad de que este proceso sea infinito. Después de todo, la secularización es el advenir irremediable de la multiplicidad, alimentada telemáticamente, en la intensidad del instante. Pero aquí es, precisamente donde el libro realiza una operación determinante.

Se ha sostenido ya cierta diferencia entre «libros de época» y libros que exponen en su propia escritura, la insufrible contorsión que deparan al cuerpo. ¿Cuánto más habrá de esperar la locura de Nietzsche para ser pensada como «locura metódica»? Se trata de 1888, de *Ecce Homo*, de aquella pregunta que no deja de resonar en el horizonte de una comprensión radicalmente material de la producción de la subjetividad: ¿Cómo se llega a ser lo que se es?. Pregunta que retoma el intento genealógico de volvernos hacia nosotros mismos, ahí donde «nosotros los que conocemos, somos desconocidos para nosotros mismos». No cometeré la imprudencia de preguntarle esto a Hopenhayn, ni de especular con la relación entre la ingravidez gratificante de su escritura y la forma específica en que él cree reconocer aquello que lo constituye, su pasado histórico, político. Por el contrario, bueno es asumir aquella primera sentencia respecto de la cual, el «caso Nietzsche» sólo nos lleva a repensar nuestra perplejidad. Sin embargo, esta «locura metódica» avisa la insufrible radicalidad que se extiende más allá de la dialéctica dionisiaca-apolínea: la radicalidad de la pregunta por nosotros mismos, ha dejado ya de encontrar, en el ejercicio ilustrativo de los ideales griegos, una respuesta que esté a la altura de la pregunta. ¿Cuánta distancia separa al eterno retorno como revenir de la secularización, del eterno retorno como advenir de la diferencia?.

Me parece que hay cierta rebelde entonación en Nietzsche, una rebeldía que impide, en cierta forma, retomar la contorsión

corporal de su escritura y descifrarla a nivel de cierto análisis filosófico-cultural; claro que, ya lo he dicho, en esto «no» sólo se trata de interpretaciones. Por ello, habría que volver a destacar la pertinencia del libro de Hopenhayn, una pertinencia vestida con las ropas del comediante, que en la autoescenificación de su escritura, escasamente comete el error de desvestirse para volver a su identidad; ágil escritura entonces, ésta que no repara en sutiles interpretaciones para pensar la época; aunque, me permito citar a Nietzsche: «...Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya «descifrado» por el hecho de leerlo, antes bien, entonces es cuando debe comenzar su interpretación, y para realizarla se necesita un arte de la misma...{...}...y por ello ha de pasar tiempo todavía hasta que mis escritos resulten «legibles» -(se necesita), una cosa para la que se ha de ser casi vaca, y en todo caso no «hombre moderno»: el rumiar...» (Nietzsche, *Genealogía de la moral*). Por supuesto que acá hay una intempestiva ironía, puesto que el mismo Nietzsche estaba advertido de que rumiar no es privativo de las vacas...

Buenas intenciones las del autor, quien quiere pensar, personalmente la condición de la perplejidad, en un nosotros que se constituye en la experiencia de la incertidumbre. Habría que agradecer el gesto explícito de esta escritura: desdramatizar el desfondamiento, para avizorar en su recurrente vacío, la forma intempestiva en que adviene la posibilidad de recrearnos permanentemente. Pero, también habría que enfatizar que este advenir comporta un determinado dolor, dolor que se expresa en la contorsión del cuerpo y en su reiterada inscripción en el sistema de la crueldad; por ello asombra la bajada condescendiente de Hopenhayn cuando festeja los multiplicadores exponenciales del capitalismo tardío, pues, por muy lacerante que sea el fracaso de «nuestros» ideales, no por ello debemos adoptar el tono ceremonial del desengaño: hay, sin duda, un insufrible dolor, que no se amortigua con la programática re-entonación en clave moderna, del «caso Nietzsche», después de todo, siempre llega el momento en que. «...Nos daremos cuenta de las dificultades que se dan sobre la tierra para criar un pueblo de pensadores...» (Nietzsche, *Genealogía de la Moral*).

Tan sólo una última cuestión, de verdad que se trata de un libro razonable, pues ¿a quién podrían molestar semejantes intenciones?. Por ello, lo reconozco, no deja de resonar, a esta hora que escribo, el último tratado de la *Genealogía*: se trata de una radical desconfianza en los ideales ascéticos que se expresan en la cultura moderna; ya Nietzsche lo sabía, ahora también nosotros: los sacerdotes siempre están, aunque sólo sea para informarnos la muerte de Dios.

IMAGENES EXCENTRICAS DE AMERICA LATINA Y ESTADOS UNIDOS

Néstor García Canclini

Comentario a exposición:
"In Site"

San Diego, Estados Unidos
Septiembre de 1997

Mucho de lo que sucede en los países latinoamericanos tiene que ver con las imágenes que sobre nosotros se forman en Estados Unidos. Una parte de lo que sucede en Estados Unidos, y no sólo con los casi 30 millones de hispanohablantes, tiene que ver con lo que ha ocurrido, ocurre o nunca ocurrió pero podría haber acontecido en América Latina.

Lo que antes eran influencias diferidas entre una región y otra ahora se han vuelto coexistencias simultáneas. Incluso distintas temporalidades, la no simultaneidad (para emplear este juego de Carlos Rincón), se ha vuelto simultánea. Quiero contar aquí cómo se forman en estos años finales del siglo las imágenes generadas entre Estados Unidos y América Latina, y sobre todo con México, anticipando algunos elementos del análisis que estoy realizando sobre las artes generadas en ese punto de la frontera entre ambos países que es la región Tijuana-San Diego.

Hace algunos años que México es multicitado en la literatura artística internacional por algo más que sus sitios arqueológicos, los museos, el muralismo y los pintores reconocidos como herederos de ese esplendor histórico: desde Tamayo y Toledo hasta los neomexicanistas. En libros y revistas se habla ahora de la frontera con Estados Unidos como fascinante laboratorio intercultural y estético, y muchas obras cultas y populares generadas en ese contexto son vistas como emblemas posmodernos.

En esta "herida abierta" entre los dos países se realizaron en 1992 y 1994 las muestras de arte urbano *In Site*, cuya vasta repercusión facilitó que en 1997 pudiera emprenderse una exhibición de mayor envergadura: 42 artistas de toda América, desde Canadá a la Argentina, recibieron diez mil dólares cada uno para producir instalaciones en espacios públicos de Tijuana y San Diego. El impacto de esta experiencia en el mundo

artístico y en más de cuarenta medios de prensa, radio y televisión de los dos países que acompañaron la inauguración el 26 y 27 de septiembre de 1997 se explica, en parte, por la calidad de la mayoría de las piezas, notable si comparamos con muestras cercanas donde predominaron las instalaciones (la Bienal estadounidense del Museo Whitney en el mismo año y la muestra del Centro Cultural de Arte Contemporáneo, en la ciudad de México, con unos 140 artistas latinoamericanos: apenas diez o doce obras merecían atención, y por eso hicieron dudar a los críticos sobre la fecundidad del arte-instalación). Otra clave que vuelve a *In Site* útil para examinar los dilemas actuales del arte público es el programa organizado con el fin de evitar el paracaidismo de obras concebidas sin tomar en cuenta el contexto: antes de formular sus trabajos, los artistas invitados debieron residir varias semanas en la región, hicieron recorridos guiados por expertos en la frontera y convivieron con la gente en los espacios donde insertaron sus obras.

Al atractivo de esta frontera erizada por tráfico legales e ilegales -60 millones de cruces anuales sólo entre Tijuana y San Diego- *In Site* añade el interés de ser un programa donde se experimenta la colaboración de organismos estatales y privados (el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, fundaciones, sponsors e instituciones culturales y barriales). La participación local es decisiva para lograr la aceptación de las obras en una zona de intensa violencia y vigilancia estricta de las fuerzas de seguridad de ambos países, donde son tan difíciles de conseguir los permisos oficiales para hacer experiencias a metros de la frontera como el respeto y la colaboración de colonias populares que controlan con celo sus territorios.

Del muro de Berlín al de Tijuana

Es más que un juego lingüístico decir que los mayores performances ocurren, sin necesidad de artistas, en esta frontera donde todos los días, frente a las veinticinco casetas que controlan el paso de México a San Diego, se acumulan de 100 a 400 metros de coches. Para cruzarla, aun quienes tienen documentación eufemizan sus intenciones: "vamos de shopping", "llevo a mis hijos al Parque Balboa". Los agentes de la "migra", entrenados durante años en las artes del simulacro, saben imaginar lo escondido: "open the cajuela", "qué lleva atrás". Si el día está fácil, en se-

guida dejan seguir por el laberinto de bardas colocadas haciendo curvas caprichosas, como si el chofer tuviera que probar su aptitud para conducir.

Los otros días las filas no avanzan, y puede durar dos o tres horas la aglomeración inerte de coches, que parece una gigantesca instalación.

Más esquiva es la confrontación entre quienes buscan pasar sin documentos y quienes tratan de detenerlos. La "línea" de alambre que existía en los años ochenta, mil veces burlada, ha dejado su lugar a un símbolo rotundo: las planchas de acero que se usaron para pistas de aterrizaje en el desierto durante la Guerra del Golfo, reconvertidas ahora en kilómetros y kilómetros de un muro, apenas un metro más bajo del que hubo en Berlín. Respaldado en los tramos más vulnerables por una segunda barrera de columnas de cemento, por coches de la border patrol y helicópteros, desaniman la creatividad, como se ve por los graffitis más escasos que en aquel monumento europeo. Puede encontrarse a veces a cinco niños cavando un túnel de juguete, y pasando a jugar por breve tiempo del otro lado, pero predominan los grupos de hombres y mujeres que huyen, algunas con hijos muy pequeños, se esconden de la migra y también de policías mexicanos en bicicletas, que dicen perseguirlas "porque son las que vienen a robar a los que quieren pasar al otro lado".

Los centenares que siguen infiltrándose diariamente desconciertan a los constructores de muros, laberintos y sistemas láser de vigilancia nocturna. Pero tampoco del lado mexicano es fácil saber qué acciones pueden ser eficaces ante las multitudes que llegan de todas las regiones de México, la lucha entre cárteles que hacen de este punto el lugar de mayor narcotráfico hacia Estados Unidos, los asesinatos diarios de políticos, policías y ciudadanos comunes, nunca esclarecidos. En vista de la cantidad de películas, relatos periodísticos y la próxima filmación de una telenovela basada en este tipo de acontecimientos, el Ayuntamiento conservador de Tijuana consiguió a fin de agosto del Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial el Registro del "buen nombre de la ciudad" para protegerlo de quienes deseen usarlo en "publicidad y negocios, difusión de material publicitario, folletos, prospectos, impresos, muestras, películas, novelas, videograbaciones y documentales". No es difícil imaginar los trastornos que hubieran sufrido desde hace siglos con



políticas semejantes escritores como Shakespeare por situar sus crímenes en Dinamarca, o Bertold Brecht y tantos otros que también ubicaron historias espinosas en países que no eran el propio. La pregunta acerca de quién es el dueño del patrimonio se ha vuelto aún más compleja en esta época globalizada, en que gran parte del patrimonio se forma y difunde en las redes invisibles de los medios. Cuando las autoridades quieren convertirse en administradores de los imaginarios sociales, ¿qué les queda a los especialistas en este campo, a los artistas?

In Site, como su nombre sugiere, los invitó a actuar "en la realidad". Algunos aceptaron el desafío eligiendo lugares y procesos comunicacionales en que se construyen las imágenes de San Diego y Tijuana, y de una ciudad sobre otra. A Thomas Giassford se le ocurrió que en el Centro de Información Turística de San Diego, en el centenar de pantallas de video que exhiben las atracciones de esta ciudad, faltaba una de las ofertas: sus 117 canchas de golf.

Usó varias pantallas para exhibirlas, instaló mini campos de golf (tapetitos verdes con banderas de EU en cada hoyo) en el Centro y por toda la ciudad, y proyectó un video, *City of greens*, en el que actúa como agente secreto, con portafolio metálico encadenado a su muñeca, que no se quita ni para hacer el amor, huye por la ciudad donde los campos de golf proliferan en las antenas de teléfonos, en las azoteas de rascacielos y hasta en la cajuela de un coche, siempre coronados con la bandera de EU. Su fuga culmina en la frontera hacia México, donde lo espera la gigantesca bandera tricolor, semejante a las colocadas últimamente en la capital para afirmar el sentido nacionalista del país.

Algunos artistas utilizaron espacios en desuso. En el edificio semiabandonado, semireciclado, de lo que fue la fábrica Carnation, Helen Escobedo documenta los usos contrastantes de la leche. Convirtió la ex-lavandería en "desmanchadero" donde a las vacas se les quita lo oscuro, y, atravesando un

muro de cajas de leche descremada, se accede a la exhibición paródica de decenas de variedades de leches dietéticas, mitad reales, mitad inventadas, aunque siempre es arduo discernirlo en "un mundo donde la mitad de la población sufre hambre y la otra mitad está a dieta". El valor artístico de la muestra es "consagrado" por su título, *L'Ubre Mooseum*, en alusión paródica al museo francés donde aun se siguen formando imágenes de lo que son otros países representados en sus colecciones.

La representación dramática de la migración no se permite ironías en los murales de Chicano Park, espacio verde bajo tres autopistas que se cruzan, donde los habitantes latinos llevan años pintando sus modos de imaginar la historia épica de México y de California. Es distinto el enfoque de la brasileña Rosanna Rennó, quien ocupó vitrinas comerciales con grandes fotos de migrantes de todas las regiones de México, pero representando la tranquila cotidianidad de los múltiples oficios en que sirven a la población californiana: meseros, mecánicos, empleados en farmacias, maquiladoras, y mercados.

Hubo artistas que sintieron difícil apropiarse del espacio de San Diego, de sus barrios dispersos, conectados más que unidos por la autopista que va a la altura de los techos, ocultando la ciudad. ¿Por qué varios participantes —especialmente latinoamericanos— eligieron sótanos o garages para ubicar sus obras? A veces, funcionan como refugio, por ejemplo de los rollos de arcilla que Anna María Maiolino instaló con el deseo de recuperar, más allá o más acá del tráfico exterior, la intimidad con materiales primarios. En otras obras, el espacio cerrado acentúa el agobio de las metáforas inventadas para nombrar la frontera. La barda de acero, semejante a la frontera bélica imponente por EU, terminada en guillotina hecha por el colombiano Fernando Arias, que cae sobre un polvo blanco evocativo de las imágenes formadas internacionalmente sobre su país. Y, en una de las obras más potentes de este conjunto, el chileno Gonzalo Díaz colocó en un enorme sótano vacío, como estacionamiento de thriller, pájaros envueltos y módicos carteles de neón en 14 columnas, estaciones de un Vía Crucis, *La tierra prometida*, en el que las palabras que anuncian cada etapa son figuras de la retórica: metáfora, metonimia, hipérbole... Díaz dice que cada una de ellas podría encontrarse en los discursos sobre la frontera, lo cual

puede comprobarse en las diferencias estilísticas con que la representan los demás participantes, pero me parece que la ritualización de este espacio habla sobre todo de prácticas artísticas que buscan su sentido en catacumbas, parajes sórdidos y discursos secretos, protegiéndose de la furia o la asepsia de la arquitectura de San Diego.

Si estas alusiones elípticas o francas "huidas" del espacio urbano forman parte de lo que los artistas pudieron hacer con esta ciudad, ¿qué les ocurrió al querer apropiarse del espacio caótico, repleto, hipercontradictorio de Tijuana? "Al principio, casi todos los invitados de Estados Unidos querían actuar del lado mexicano, y la mayoría de los latinoamericanos en San Diego", dice Ivo Mesquita, uno de los curadores junto a Olivier Debroise, Jessica Bradley y Sally Yard. Los intentos por trabajar "con la comunidad" en un lugar extraño vuelven aún más patente la complejidad y las ambigüedades que implica salir de los museos. Patricia Patterson convenció a una familia en la popular colonia Altamira de que su casa mejoraría aplicándole vibrantes colores "mexicanos" (rosas, verdes, azules) y armando cuadros con fotos de álbum que hicieran presente la memoria familiar en las paredes. Marcela, la dueña, la dejó hacer: "pero le dije que después me tenía que pintar todo de blanco". "Cuando los vecinos veían la barda de la calle con una madera de cada color, me preguntaban si iba a poner un kinder. Luego fui comprendiendo el proyecto", dijo usando varias expresiones semejantes que la mostraban tan satisfecha como "informada" de las expectativas de quienes la entrevistábamos. Tan sorprendente como ente-

rarnos de que Patterson anduvo haciendo esto como "una búsqueda de lo indígena".

Mejor inserción revelaron las fotos de Allan Sekula, cuya elocuente policromía no sofoca lo que quieren decir rostros y escenas de Ensenada, donde el puerto fue comprado por coreanos para facilitar la exportación de lo que producen las maquiladoras, y de Rosarito, donde Hollywood instaló estudios en los que acaba de filmarse "Titanic": sus imágenes de alta tecnología corresponden al impulso industrial dado por capitales multinacionales a esta zona norte de México, al alarde de quienes rellenan aquí un vetusto barco ("precursor de una maquiladora incógnita") y prolongan las aventuras del imaginario blanco que iniciaron los conquistadores de California, los fugitivos de Hollywood siempre huyendo hacia esta frontera, destino utópico "de libertad infantil, donde las langostas pueden ser devoradas con ferocidad, donde los coches se manejan con imprudente abandono".

Al uso exótico de los coches se refirieron las obras realizadas por Betsabée Romero en la colonia Libertad de Tijuana y por Rubén Ortiz en San Diego. Ambas obras impresionaron tanto por su lograda compenetración con las culturas locales como por lo que su comparación sugirió acerca de las relaciones distintas de los sexos con ese símbolo masculino que son los autos. La mirada de Ortiz no renuncia a este sentido, pero lo sutaliza bajo la estética *low rider*, mientras la feminización ornamental de Betsabée, cubriéndolo con tela estampada y llenándolo de flores secas, que subraya la violencia al incrustar el coche en la tierra junto a la

barda fronteriza, induce a la vez significados lúdicos y dramáticos bien captados por los niños y niñas que jugaban con el coche y se complacían en ser fotografiados con este nuevo símbolo plenamente integrado a la colonia.

Rediseñar el caballo de Troya

Marcos Ramírez Erre ha instalado a pocos metros de las casetas de la frontera, un caballo de madera con dos cabezas, una hacia Estados Unidos, otra hacia México. Evita así el estereotipo de la penetración unidireccional del norte al sur, y también las ilusiones opuestas de quienes afirman que las migraciones del sur están contrabandeando lo que en EU no aceptan, sin que se den cuenta. Es un "antimonumento" frágil, efímero y "translúcido, porque ya nosotros sabemos todas las intenciones de ellos hacia nosotros, y ellos las de nosotros hacia ellos". En medio de los vendedores mexicanos circulando entre autos aglomerados frente a las casetas, que antes ofrecían calendarios aztecas o artesanías y ahora "al hombre araña y los monitos del Walt Disney", Ramírez Erre no presenta una obra de afirmación nacionalista sino un símbolo universal modificado para indicar la incertidumbre de un tiempo donde las imágenes de lo que somos se forman desde muchas direcciones extrañas. Una respuesta lúcida a quienes todavía creen posible establecer aduanas rígidas, proteger las ciudades y sus imágenes con decretos.

Tal vez las mejores metáforas que el arte puede proponer son las que problematizan los estereotipos de ésta

Gonzalo Díaz, 1997. The Promised Land / La Tierra Prometida. Instalación: *Vía Crucis* de figuras retóricas. Subterráneo del Children's Museum, San Diego, California. Fotografías: Paul Rivera



y de otras fronteras. En un mundo tan interconectado las innovaciones formales se instalan en un espacio cuando asumen sus ambivalencias, cuando hablan a los que viven allí, a los que atraviesan el lugar y van a otra parte, a los que se enteran de estos hechos por los medios. Las preguntas por el impacto que estas obras producen entre los habitantes locales encontraron que la mayoría ignoraba la existencia de *In Site*, y ante las obras con las que tropezaban sentían desconcierto a veces, placer otras, intriga o indiferencia. Varios periodistas e intelectuales locales que ya habían apreciado la edición anterior, en 1994, declaran que el mayor efecto de estas experiencias se da en las comunidades artísticas de Tijuana y San Diego. Corroboran esta repercusión restringida la mejor comprensión hallada en quienes visitaron las obras en centros culturales, o enmarcadas por un contexto "cultural".

Quizá un análisis más extenso, como el que estoy realizando sobre la recepción de este programa de instalaciones, permita confirmar en *In Site* lo que en los últimos años se ha vuelto habitual en gran parte del arte contemporáneo: más que apropiarse de espacios físicos, o intervenir en culturas o fronteras específicas, los artistas realizan obras transfronterizas, que transitan a la vez por los circuitos del arte y de los medios.

En los meses siguientes a esta exhibición casi todas las televisoras de México y varias de EU, que filmaron las experiencias de *In Site 97* y las difundieron por el mundo, están incorporando este conjunto de obras a la discusión contemporánea sobre cómo puede relacionarse el arte con la globalización y la interculturalidad. Una de las visiones innovadoras que estas obras proponen, especialmente trabajos como el caballo de Troya bicéfalo, es que las imágenes de los latinoamericanos sobre Estados Unidos, y de los estadounidenses sobre América Latina, se forman en el intercambio multidireccional. La misma estructura del programa *In site* -binacional por su administración y lugares de puesta en escena, multinacional por los países que los artistas representan- apunta a la superación de las prácticas estéticas concebidas como autoafirmación de la propia tradición nacional. Expresan esta tendencia del arte contemporáneo, pero con antecedentes en Shakespeare y aún antes, a imaginar excéntricamente lo que somos.

LA EXPANSION DE LOS TROPOS: ARTE E INSTITUCIONALIDAD CULTURAL

Alberto Madrid

Comentario a la muestra **Unidos en la Gloria y en la Muerte**, de Gonzalo Díaz, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Diciembre 1997

EL ESPACIO COMO DISCURSO

En *Unidos en la gloria y en la muerte*, Gonzalo Díaz sitúa al lector -espectador- en un ejercicio de mirada, cuya percepción debe deshacerse del recorrido y la legibilidad a la cual está habituado respecto del Museo. La ocupación que hace de este espacio-discurso se puede leer como una superimpresión de textos, dicha operación la realiza mediante intervención de fachada e instalación de faena.

La escultura *Unidos en la gloria y en la muerte* de Rebeca Matte es apropiada por Gonzalo Díaz como un dispositivo de construcción de obra: En ella están contenidas las señalizaciones que son desplazadas. También se puede considerar a ésta como un tropo que permitirá la expansión del sentido que se debe leer estratificadamente.

D-ESCRIBIR (DISPOSICION)

Afuera-arriba. Desplazamiento del título de la escultura en la fachada del museo, letras de neón *Unidos en la gloria y en la muerte* sobre la inscripción en relieve *Museo de Bellas Artes*. (Pendones con anuncios de exposiciones).

Dentro-abajo. En la Sala Matta, a la entrada se encuentran los textos de presentación del autor y de la obra. (Otros: dato de reconstrucción de la sala e indicación de alto voltaje).

En la sala se han instalado en todo su perímetro tres corridas de alzaprimas de metal sobre la base de madera y un envigado del mismo material; entre las alzaprimas al modo de una veladura en letras de neón el texto: "*Se ha confiado más en la ley, en el juicio de los padres y en los sentimientos naturales. Cuando estos se extravían o faltan, la voz de aquella es impotente, sus prescripciones facilísimas de eludir y la esfera a que les es dado extenderse, estrechísima. ¿Qué podrían las leyes en materia de testamentos y donaciones, contra la disipación habitual, contra el lujo de vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra*

los azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios?. El proyecto se ha limitado a reprimir los excesos enormes de la liberalidad indiscreta, que si no es a la verdad, lo más de temer contra las justas esperanzas de los legitimarios, es lo único a que puede alcanzar la ley civil, sin invadir el asilo de las afecciones domésticas, sin dictar providencias inquisitorias de difícil ejecución, y después de todo ineficaces". Párrafo del mensaje de Manuel Montt en que solicita al parlamento la aprobación del proyecto de ley que contiene el Código Civil de Andrés Bello.

LA CONSTRUCCION DE LA LECTURA (RECORRIDOS)

La descripción diagramática de la disposición de los materiales y textos es reconstruida en los diferentes recorridos que van elaborando la legibilidad y su sentido. Parafraseando las operaciones de lectura que se realizan sobre la superficie de una página en la cual se va descifrando con el ojo y la mano, reproducen la reconstrucción de la obra en la escritura. "Escena gráfica".

Recorrido afuera-adentro. Vuelvo sobre la escultura de Rebeca Matte cuando indicaba que en ésta se encuentran en parte las claves de lectura. Gonzalo Díaz desplaza y emplaza en el Museo desde la lógica de la escultura en tanto representación conmemorativa y el uso del lugar. Dicha lógica le permite desarrollar su programa de resignificaciones. PRIMERO: La lectura de la fachada del Museo en cuanto a su carga histórica origen y función de su construcción, es decir, el Museo en sí es un texto, sobre éste a partir de la desconstrucción se apropia del título en un sentido alegórico; interviniendo el espacio real, el frontis en el cual escribe con luz el título de la escultura sobre la puerta del Museo Nacional de Bellas Artes y bajo el friso de la escultura de Guillermo Córdoba, *La alegoría a las bellas artes*. SEGUNDO: La desconstrucción de la escultura en su base, su emplazamiento problematiza el no lugar y, en la alegoría de la disociación entre el título y la obra, genera una expansión. La monumentalidad y carga conmemorativa señalada en la fachada como intervención de superficie del patrimonio será reconstruida dentro.

Recorrido interior. Las operaciones que realiza Gonzalo Díaz en la Sala Matta tienen que ver con la construcción. De ahí lo metomímico de los materiales. En otra extensión, el artista repara sus muros como continuación de la intervención de fachada o debe hacer toda una instalación de faena que le permita sostener la obra.

Recupero un texto que puede pasar desapercibido a la entrada de la sala: "*Esta Sala*

fue completamente reconstruida después del terremoto de 1985, gracias a la Fundación Consorcio Nacional de Vida. Febrero 1989". Otro dato: la existencia de la Sala Matta se debe al proyecto de expansión del Museo a cargo de Nemesio Antúnez, la cual siendo el subterráneo de éste es habilitada y queda con problemas de construcción. Entonces Díaz constructor se va "hacer cargo del lugar en que se expone" repitiendo su metodología de otras obras: *El jardín del artista*, 1993; *El estado de derecho*, 1995; entre otras. En ese sentido se ocupa de la monumentalidad y conmemoraciones. Viene al Museo a hacer una restauración del patrimonio y también a hacer un llamado de atención mediante la recontextualización del texto de Manuel Montt que funciona como una lectura sintomal en cuanto al papel del estado de crear las condiciones mínimas sobre el funcionamiento de este espacio de exhibición.

Necesario es recordar la función de las alzaprimas, lo cual está indicado en uno de los textos a la entrada de la sala. "Utilizado en la construcción para sostener niveladamente el encofrado del as bases de concreto mientras fraguan". ¿Qué es lo que nivela y fragua Gonzalo Díaz en el Museo?. Volveré sobre esto.

Recorrido dentro-fuera. Cuando el visitante sale desde la Sala Matta lleva otra mirada, de ahí que al remirar la fachada opera como limpieza de superficie. La sensación de no lugar pasa por la lectura del espacio en su totalidad. Otro dato; en la sobreimpresión de textos están los pendones de anuncio de exposiciones y su asociación con lo público y lo privado en términos del papel del mecenazgo en el arte. Frente al Museo hacia la izquierda se lee "La cultura es parte del desarrollo". Juego de palabras: o está aparte del desarrollo y de una institucionalidad que le permita desarrollarse o no posee lugar en el proceso de modernización que vive el país.

LA ENCICLOPEDIA DE LECTURA

Reutilizo la gráfica de la presentación de la muestra:

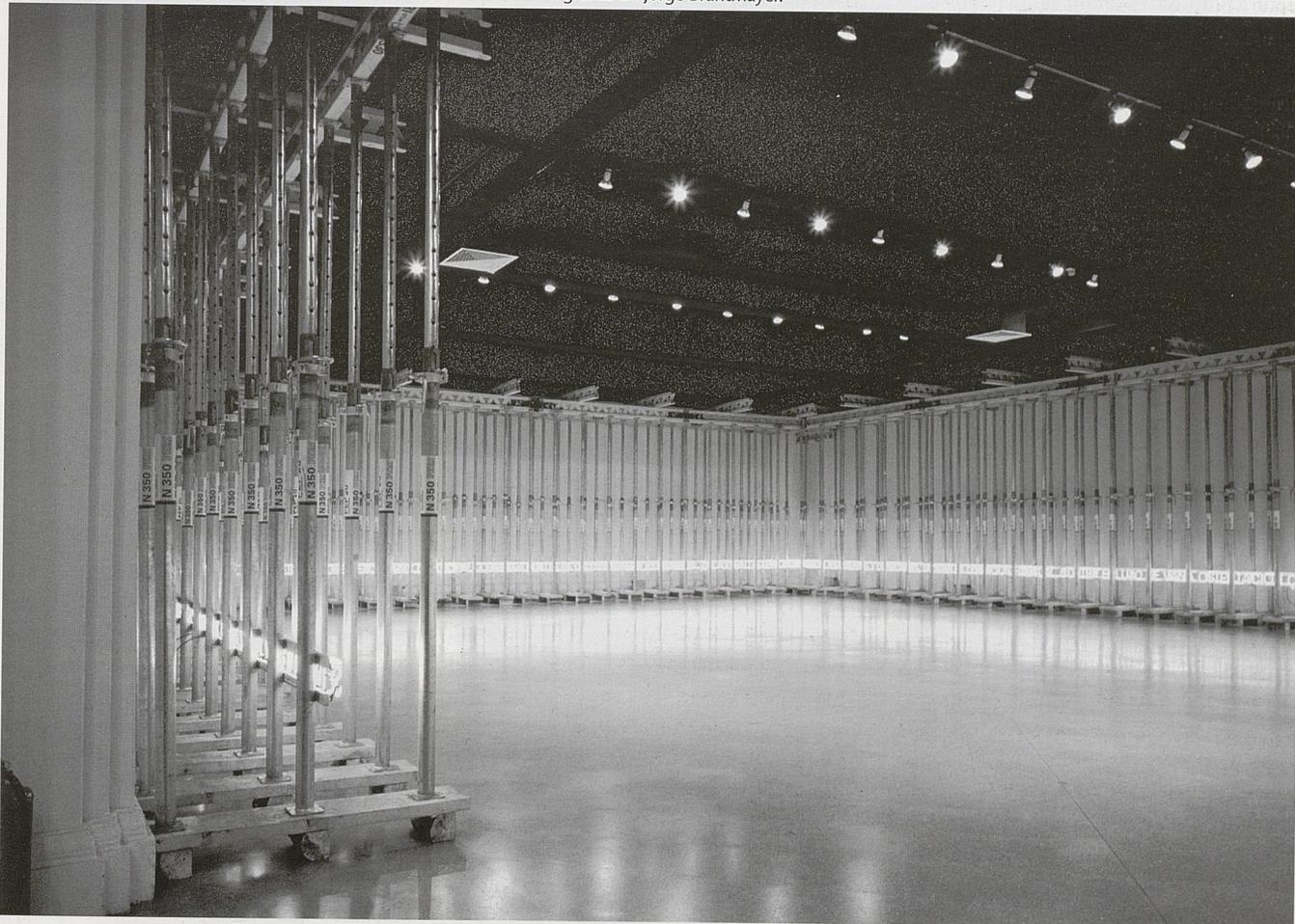
UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE
GONZALO DÍAZ

En su descomposición y quiebres gráficos leo *Diccionario de Díaz - AZ-*. Que en otra torsión es revisar y recuperar el archivo de documentación con que Díaz desarrolla su metodología de construcción de obra como un enunciado escrito-visual (*Ponencia de artista*. Coloquio internacional de in-

vestigación en artes plásticas, Escuela de Arte PUC. 1995). Pequeña enciclopedia de documentación, selección de materiales que son citados en sus trabajos: texto, imágenes y definiciones que recontextualizados operan como "la determinación de campo" y las relaciones de construcción de carácter analítico. Cito dos imágenes. Una del desierto, sobre éste texto: "La fachada y la planta configuran un acto de enunciación monumental que señala el alcance de la transferencia informativa. El hall del Museo es una extensión de la invención aristocrática del arte chileno, habilitada como espacio de recreación del orden de las familias". Dos; en la otra página una fotografía de la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes, en el pie de foto alude al terremoto de 1985 y el daño de su estructura, situación sobre la cual llama la atención la instalación de faena.

Recupero este material como una especie de arqueología de las operaciones de intervención y del emplazamiento que realiza Díaz. La instalación obedece a un plan de reutilización y resemantización del cuerpo de obra o, en otro sentido, como un hipotexto que recontextualizado en el Museo problematiza la diferencia "entre el espacio de arte y el espacio de lo que no es arte".

Unidos en la Gloria y en la Muerte, de Gonzalo Díaz, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Diciembre 1997. Instalación en Sala Matta e intervención de la fachada del Museo. Fotografías de Jorge Brantmayer.



En otro giro, la ocupación es un acto de (re)construcción respecto de las condiciones de exhibición y del rigor curatorial.

LA LECTURA Y EL REFERENTE

He reiterado en este comentario respecto de *Unidos en la gloria y en la muerte* el nombrarla como ocupación, lo digo en el sentido que la obra es emplazada en un lugar que tiene como finalidad (entre otras) la conservación de obras. En el caso de ésta en cuanto a materialidad, quedará el registro fotográfico y la edición del catálogo-libro al cierre. Creo leer un gesto de atención en relación a un cierto estado de cosas en materia cultural y la política de gobierno respecto de ésta. No deja de ser sintomático que en el momento del cierre de la exposición se reúna la *Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico-Culturales* encargada de elaborar un informe y proyecto de una institucionalidad cultural. Por otra parte el éxito de venta del libro de Tomás Moulian, *Chile actual: Anatomía de un mito*. No entraré sobre lo obvio, pero sí extensivamente me permito señalar *Unidos en la gloria y en la muerte* como una obra pública, de ahí su intervención en lo monumental en términos de preocupación por lo patrimonial. Y en ese sentido se puede hablar de ésta como una obra política, en tanto construcción de obra como lectura política. El emplazamiento de esta última excede al Museo apuntando al rigor de construcción de obra en el espacio de arte.

En relación a lo primero. Recitar un texto a la entrada de la Sala Matta: "*Sostener la precariedad cultural del espacio Museo que apenas resiste la fragilidad de su presupuesto*". Lo segundo, efecto de reordenamiento de problemas de producción de obra sobre "el estatuto de la instalación".

Vuelvo sobre la pregunta enunciada: ¿Qué es lo que nivela y fragua Gonzalo Díaz? Me parece que alegóricamente alude a la suspensión de la enunciación, los referentes significativos tienen que ser descifrados como un acto de limpieza y construcción para dar cuenta de una coyuntura. Recuerdo que la expresión coyuntura se utilizaba en los años setenta en los análisis políticos, de ahí que proponer *Unidos en la gloria y en la muerte* como obra pública en otra extensión como ocupación, al modo de las "tomas de terreno", aludiendo a la habitabilidad de la casa del arte, sobre la ausencia de condiciones mínimas de exhibición y por ser literal, a propósito de otro texto, la indicación de "alto voltaje" de la Sala Matta se podría leer como la necesidad de un Andrés Bello que dicte un Código Civil de la Cultura.

DIVISION DEL TRABAJO, SENTIDO Y AUTORIDAD

Carlos Pérez Villalobos

Presentación del Catálogo de muestra **Unidos en la Gloria y en la Muerte**, de **Gonzalo Díaz**, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 28 de Enero de 1998

¿Qué hacer? –pregunta ineludible a la hora de encarar una tarea, pregunta que comporta un estado de indecisión, de suspenso, y de cuya respuesta dependerá la acción a seguir. Esa pregunta –título de un panfleto de Lenin– fue el nombre de una obra de Gonzalo Díaz que precursa directamente ésta, la actual exposición que ya se clausura en el Museo, y cuyo catálogo, su presentación, es el motivo que convoca esta cita. ¿Qué hacer?, pregunta que está a la base de esta exposición y de la que esta exposición es la respuesta. ¿Qué hacer?, pregunta que está a la base de los textos de este catálogo: ¿qué hacer, a la hora de escribir sobre Díaz, sobre lo que Díaz hizo? ¿Qué hacer?, pregunta que me hago ante la tarea de presentar un catálogo, este catálogo? ¿Qué hacer?... De esa condición dubitativa –y en ella se está de lleno cuando ningún aval garantiza los pasos a seguir– se sale únicamente apostando. ¿Qué hacer *unidos en la gloria y en la muerte*?

Empezaré abordando la portada del catálogo. Ninguna seña explícita de identidad hay en ella –ni título, ni autoría, ni marca editorial. Sólo la fotografía de corte a corte de la fachada del Museo. Esta, recortada sobre un cielo nocturno, aparece revestida de una verdosidad asociable al retorno de la muerte –o de la muerta, tal como la imaginó Hitchcock en su *Vértigo*. Ningún texto se sobrepone a esa fotografía, y ello porque la marca decisiva está inserta, contenida, en el mismo frontis del museo. A saber, la intervención que Gonzalo Díaz ha realizado de entrada, sobre la entrada: la frase "Unidos en la gloria y en la muerte", que es el título de la exposición, blasona en letras de neón la portada del Museo y su divisa luminosa brilla como el único texto que contiene la portada verdosa de este

libro. No, pues, la tapa del catálogo, sino el museo –su portada– es soporte de texto. El hecho no es menor: impone desde ya el argumento del trabajo de Díaz. Título y gesto a la vez, esa marca de neón hace ostensible la operación que define la apuesta que este catálogo registra y glosa.

Así, la intervención que la fotografía registra es la marca registrada con la que Díaz se apropia del Museo, de su cara exterior, sobreponiéndole al nombre de su identidad –Museo Nacional de Bellas Artes– otro nombre, el que Díaz ha recogido del plinto de la escultura que se antepone a la entrada, y cuyo significado, por enigmático, queda abierto a la interpretación. El texto de Roberto Merino, el primero del catálogo, trabaja en este terreno, recurriendo al motivo del monumento de Rebeca Matte –Icaro muerto en el regazo de su padre Dédalo, escena en cuyo mito se entrelazan cuestiones centrales: técnica y naturaleza, elevación y caída, Ley del padre y castración. Se tiene, pues, que la fotografía del Museo que hace de portada no necesita señales de identidad porque tales señales están inscritas en el Museo fotografiado: tenemos el título de la obra, tenemos la sustancia de su operación; tenemos, también, el registro de una marca, una firma, una marca registrada, esto es: un autor, porque el neón de la letra es hace tiempo, en el campo de las artes visuales en Chile, la letra identificable de la firma Díaz. Quiero decir: Díaz –como lo explicita el segundo texto, el de Justo Mellado, que historiza el imaginario de su producción– ha hecho del neón parte de su trama, de la trama de ese trabajo que lo erige como autor; se ha apropiado del neón transformándolo en signo de su cuerpo autoral, de su lengua. ¿Cómo alguien podría, dentro del campo de las artes visuales en Chile, hacer uso del neón, sin empujar por desviar, citándolo o parodiándolo, el trabajo de Díaz?

Pero no es sólo el injerto de la frase de neón lo que en la fotografía identifica este trabajo. También la balastrada del edificio es un signo alusivo desde que Díaz expuso el balaustro, en un trabajo de 1988, exhibiéndolo en su proceso artesanal de producción, como la unidad mínima de la retórica ornamental del poder, de sus ínfulas, como bien dice Oyarzún. El edificio mismo, intervenido por la firma de neón, es leído así, ya desde su balastrada, como signo del discurso que instituye a la nación y cuya

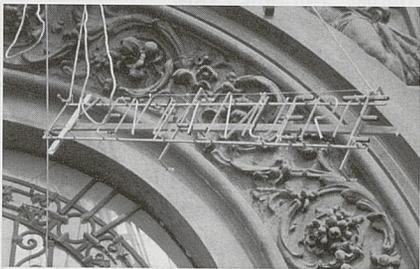
base es la letra de Andrés Bello. El orden simbólico que nos sujeta como chilenos, que nos inscribe como sujetos, tiene su escenografía en la arquitectura de la institución de la República, de la que este Museo forma parte. El orden simbólico es retraído, así, a las condiciones de producción de sus unidades mínimas. La configuración técnica, política, jurídica, estética, de la institucionalidad queda aludida, a través de una gestualidad minimal, como el efecto de una retórica material, la cual para fraguar exigió, como toda edificación, de una ortopedia cuyo destino es desaparecer una vez que el edificio endureció, esto es: se instituyó. Esa ortopedia es el alzaprima: ya no el suplemento ornamental (el balaustro) sino que el suplemento en estado puro: aquello que sirve de ortopedia a la construcción –a su fragua– para desaparecer una vez cumplida su función. Suplemento es-

tructural, se diría, estructura del suplemento, el alzaprima es el injerto, material y metafórico, central de la operación de lectura de Díaz: pone de manifiesto aquello sin lo cual esa construcción es imposible. El alzaprima queda, gestualizado por Díaz, como el dispositivo metafórico de aquella condición necesaria de construcción sobre cuya desaparición se erige el edificio material y simbólico. Literalmente, el alzaprima hace posible la erección del edificio material; metafóricamente el código de Bello es lo que hace posible la erección del edificio simbólico. La letra de Bello, codificador de la Ley, es el alzaprimado del orden simbólico nacional –una de cuyos signos enfáticos es el edificio en el que nos encontramos ahora. La intervención de Díaz, su lectura, hace retornar el reprimido sobre el cual el Museo se construye, haciendo trabajar en él, dentro de él, aque-

llo que siendo condición constructiva de su texto éste ha dejado fuera, ha exteriorizado, para constituirse.

La labor de Díaz no es, como se ve, la del "bricoleur", que desvía el uso convencional de prestados elementos heterogéneos, haciéndolos jugar en un nuevo sistema de funcionamiento. Se trata de una operación más compleja. Díaz no desvía el funcionamiento de los elementos que manipula –aunque este verbo es, como veremos, equivocado–, sino que, más bien, hace visible, en registro simbólico, ese mismo funcionamiento. Digámoslo mejor: hace visible, a través de poner en funcionamiento ciertos dispositivos, la escena latente sobre cuya represión se erige el orden simbólico que nos inscribe como sujetos. De esto se ocupa bien el cuarto texto del catálogo, el de Pablo Oyarzún. El cuarto texto, decimos, porque según el

Unidos en la Gloria y en la Muerte, de Gonzalo Díaz, intervención de la fachada del Museo. Fotografías de Jorge Brantmayer.



índice de esta publicación, cuyo editor es el mismo Gonzalo Díaz, el tercer contenido del catálogo es el registro fotográfico que Jorge Brantmayer hizo del trabajo "Unidos en la gloria y en la muerte". Así, pues, entre los textos de Merino, de Mellado y el de Oyarzún, el registro fotográfico, la edición visual, de la escenografía de Díaz, que es, como ya se deja adivinar, la puesta en escena de una lectura.

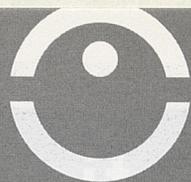
¿Qué se trae entre manos el trabajo de Díaz? Si escuchamos este giro literalmente, deberíamos decir que Díaz nunca se trae nada entre manos. No obstante su trabajo ostente, tanto en su concepción como en su ejecutoria, una competencia técnica y constructiva impecable, nada hay en su gestión que tenga que ver con la manipulación, con el trabajo manual, con la excelencia artesanal, con los prestigios de la mano maestra, asociados tradicionalmente al artista —al pintor o al escultor. Sabemos que, durante este siglo, esta tradición está atravesada y puesta en crisis por lo que alguien llamó "la opción analítica del arte moderno" (Menna) y cuyo motivo es, antes que nada, hacerse cuestión sobre el arte mismo, su institución, su mito, su concepto. Díaz, trivial es decirlo, pertenece a ese linaje que va de Duchamp a Kosuth, pero que tiene —y esto es menos trivial— a Bernini y a Wagner entre sus antecedentes más densos. El artista como aquél que concibe una idea que se despliega estéticamente, esto es: sensiblemente, a través de dispositivos materiales que se disponen ante la mirada como un espectáculo. Así concebido, la especificidad del acto artístico no reside en la construcción, en la realización material, del espectáculo —que puede ser encargada a los artesanos y expertos que corresponda—; el acto artístico es el de la concepción y proyectación de una idea —de un experimento mental, en palabras de Galileo—, a lo que se agrega la acción de su puesta en curso a través del mandato, cálculo y administración por parte del artista. "Pintura por encargo" (1985) fue el título de un trabajo de Díaz, en el que éste se retrataba. El artista, pues, como "arquitecto", escuchado este nombre en su etimología, como el que proyecta y manda; manda, autorizado por el proyecto de su autoría, a los encargados de realizarlo materialmente. Todo esto compromete una reflexión sobre la división del trabajo, como origen del

sentido y de la autoridad, esto es: la división del trabajo como sostén del ordenamiento social, jurídico, ideológico de una cultura, de su configuración simbólica. La exposición de Díaz compromete esta reflexión y la pregunta política, ética, metodológica, epistemológica que comenzábamos recordando —"¿Qué hacer?"—, toca de lleno este punto. La palabra "exposición", sin embargo, asoma inadecuada.

El trabajo de Díaz no se expone en el Museo —éste no es el espacio que Díaz ocupa para exhibir su obra reunida. Ese trabajo, diríamos mejor, expone al Museo, lo exhibe a la lectura, lo dispone como texto, indisponiendo su trivialidad, la previsibilidad de su formato, la inercia de sus disposiciones. A fuerza de relevarlo, esto es: suspenderlo y destacarlo a la vez, la intervención pone de manifiesto al Museo como institución, como conjunto de disposiciones, como ley, y, al mismo tiempo, suspende su autoridad, dejando a la vista su frágil sostén. Díaz, con su injerto exterior, a la entrada, y con su injerto interior en el subsuelo, ha convertido el edificio del Museo —y lo que representa, a saber: la institución del arte en Chile— en texto a leer, en soporte de lectura. La acción Díaz es, principalmente, pues, una acción de lectura cuyas hipótesis son —y éste no es un mero juego verbal— las prótesis que Díaz injerta en el edificio, en el texto a leer. Lo que el catálogo edita, lo que sus textos leen, es la lectura —las prótesis de lectura— que Díaz sobrepone al Museo, a la trama del poder en que su institución se inscribe.

Proponiendo el poder como representación y darlo como texto a leer, Díaz, al mismo tiempo, expone la acción apropiativa de su lectura. La dimensión performativa de ésta hace ostensible su firma: para la memoria, la fachada del Museo habrá agregado para siempre la inscripción de la letra de Díaz y su interior difícilmente se podrá zafar de la huella de ese hipogeo en estado constructivo en el que fue convertida su sala Matta, iluminada por la letra secretamente operante de Bello. "Una función del arte —escribe Borges— es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres". Para la memoria, repito, la gestión Díaz queda no como una obra exhibida en el espacio del Museo, sino como el Museo transformado por una hipótesis —por una prótesis— de lectura. Díaz no

expuso en el Museo, Díaz se expuso en el Museo, exponiéndolo. He ahí el rendimiento de su acción. Su apuesta política. Es por eso que la portada de este catálogo no es otra cosa que el registro fotográfico de la fachada blasonada por la frase que, reescrita en neón, Díaz ha hecho suya, así como ha hecho suya también la letra de Andrés Bello. De ese gesto, de ese gasto, de esa gestión, de su memoria, el Catálogo es la edición. Quiero decir: este libro es indiscernible de la gestión de ese gesto. No viene él a guardar el testimonio de una obra, ser su testigo. Viene a completar su operación. La acción Díaz es, principalmente, lo hemos repetido, la acción de una lectura; el gasto de ésta, su puesta en escena, el efecto de una gestión —no de una manipulación: Díaz, el interventor Díaz, proyecta y manda, administra recursos, no mete mano, gobierna. Los textos de este catálogo son textos por encargo, fueron mandados a hacer antes de la ejecución material del proyecto. No son, pues, la lectura de la puesta en escena que nosotros ya conocemos. Son, cada uno a su manera, el despliegue escritural de la ideación de Díaz —su plan, su plano, su proyecto de obra. Si imaginamos a Díaz como arquitecto y jefe de obra, como compositor y editor de su proyecto, podemos imaginar que quienes escribieron por encargo para Díaz son los primeros glosadores de un plan, de una partitura que no ha sido ejecutada aún —y sigo aquí una figura musical que me sugirió el mismo Gonzalo. Los textos que leemos ahora, nosotros que ya hemos presenciado la ejecución, son pues la interpretación previa y serán su inscripción posterior: la obra de Díaz habrá sido, para la memoria, lo que registra fotográficamente este catálogo y lo que se pone a trabajar en estos textos. Esa obra será mañana lo que este catálogo presenta. En este sentido, el catálogo no sólo edita un conjunto de textos que glosan y documentan la obra, sino que son la edición final de la misma. Lo que se pone a trabajar en ellos es el cuento de Díaz —su plan de lectura— y, así, los textos son cuentos sobre un cuento. Desde ahí, la puesta en escena, el gesto material de la obra, parece un suplemento, un incidente, un mero alzaprima. Y lo es. Sólo que —así lo demuestra Díaz, esa es su prótesis de lectura— el suplemento —el alzaprima— es justo el fantasma, el reprimido, que la lectura debe hacer retornar para construir un nuevo texto. Esa es al menos la idea.

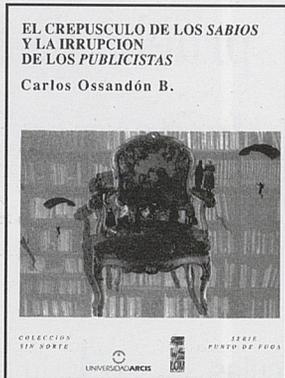


UNIVERSIDAD ARCIS

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

Libros publicados 1996-97

- **ORIGEN Y FUTURO DE UNA PASION.**
Fútbol, cultura y modernidad
Eduardo Santa Cruz
- **SOBRE LA CONDICION SOCIAL DE LA PSICOLOGIA**
Carlos Pérez S.
- **DISCURSO, GENERO Y PODER**
Olga Grau/Riet Delsing/Eugenia Brito/Alejandra Farías
- **DERECHOS HUMANOS Teoría e Historia (2 tomos)**
José Galiano
- **CHILE ACTUAL: ANATOMIA DE UN MITO**
Tomás Moulian
- **MAPA ACTUAL DE LA EXTREMA RIQUEZA**
Hugo Fazio



Ultimos Documentos de Trabajo publicados. Diciembre 1997

- **LA EMERGENCIA DEL POSITIVISMO EN CHILE**
Miguel Vicuña
- **ESTUDIOS DE COMUNICACION EN AMERICA LATINA Y CHILE: acerca de causas y azares**
Eduardo Santa Cruz A.
- **ADVERSUS FOUCAULT, LACAN, LACLAU, BATAILLE, BENJAMIN**
Carlos Pérez S.
- **COMUNICACION, CONSUMO CULTURAL Y CULTURA COTIDIANA: el caso de la información televisiva**
Eduardo Santa Cruz A.
- **PERSPECTIVAS CRITICAS EN TEORIA POLITICA**
Taller de Teorías Críticas



Centro de Investigaciones Sociales • Huérfanos 1805 • Teléfonos 699 08 41 - 696 70 69 • Fono-fax 687 43 34 • www.arcis.cl • Santiago

PROGRAMAS DE DIPLOMADO

Diplomado en Sexualidad y VIH/SIDA

Director Carlos Zúñiga
Inicio-término 2 de Junio 1998 - Mayo 1999
Horarios Martes y Jueves, 19:00 a 22:00 horas
Lugar Casa Central Universidad Arcis
Vacantes Máximo 35 alumnos
Pofesores Entre otros, Jaime Alfaro, Anabella Arredondo, Suzanne Aurelius, Patricio Bustos, Max Cifuentes, Miriam García, Magdalena Kleincsekn, Claudia Liberona, Andrea Miranda, Ina Orostegui

Informaciones e inscripciones:
 Calos Zúñiga Universidad ARCIS
 Almirante Barroso 481 - Fono 699 07 59
 Héctor Pávez Centro de Educación y Prevención en Salud Social y SIDA (CEPSS)
 Fono 6726876, martes-jueves, 10 a 13 hr.

Diplomado en Gestión Sustentable de Comunas y Barrios

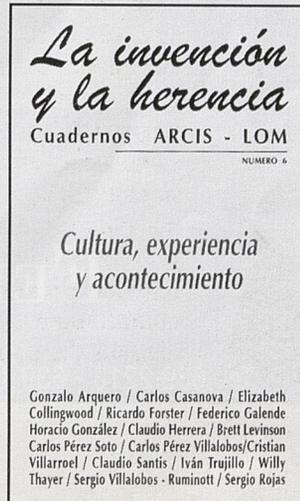
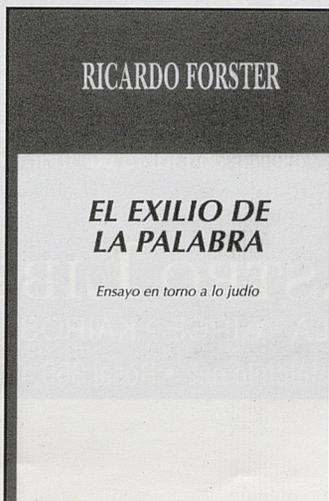
Director Jaime Cataldo Uribe
Inicio-término 29 de Agosto 1998 - Junio 1999
Horarios Miércoles, 19:00 a 22:00 horas
 Sábado, 10.00 a 13.30 hrs.
Lugar Casa Central Universidad Arcis, Huérfanos 1710
Vacantes Máximo 35 alumnos
Pofesores Entre otros, Arturo Barrios, Gustavo Boldrini, Jordi Borja, Fernando Castillo Velasco, Jaime Cataldo, Pablo Contrucci, Enrique Correa, Carlos Fuenzalida

Informaciones e inscripciones:
 Universidad ARCIS
 Huérfanos 1710, 3er Piso
 Fono 699 08 41 - 688 67 18 - 687 43 34

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Ventas en:
Huérfanos 1805, 2º Piso,
Oficina 218

Horario de Atención
Lunes, Miércoles y
Viernes,
de 10:30 a 14:00 hrs.
Jueves de
18:00 a 21:30 hrs.



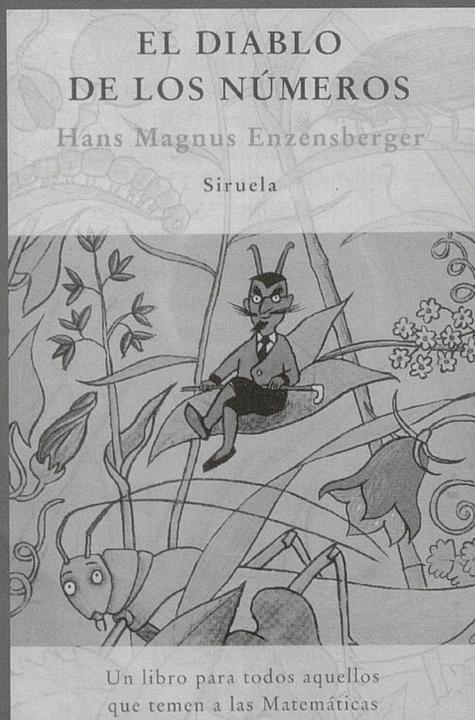
¡Ahorre tiempo y dinero..!

Estas publicaciones son la mejor prueba de la calidad de **Impresión Digital LOM**

Sin películas,
ni quemas o
procesar planchas.

Imprima la cantidad
estrictamente necesaria,
de 1 a 1000 ejemplares.

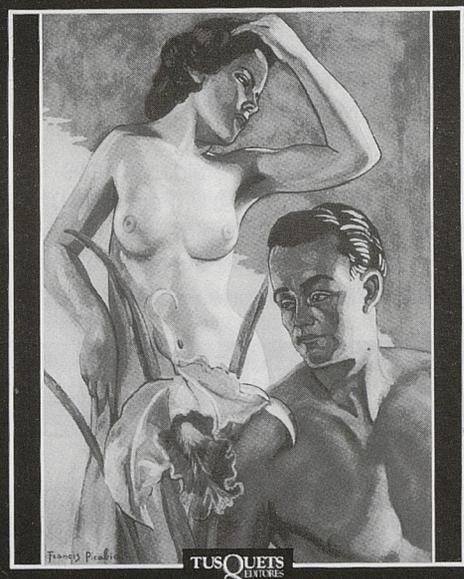
Maturana 9 - Fonos: 6727343 - 6722236 - Fax: 6730915



Un libro para todos aquellos
que temen a las matemáticas

Jorge Edwards
EL ORIGEN DEL MUNDO

colección andanzas



"Es una novela breve, entretenida y está
escrita con tanto cuidado como astucia"

M. Vargas Llosa

FERNANDEZ DE CASTRO LIBROS

ANAGRAMA - TUSQUETS - SIRUELA - CIRCE - KAIROS

Tel. 639 2215 - 639 1465 • Fax (56) 2 632 4027 • fedeca@entelchile.net • Rosal 360, Of. A SANTIAGO DE CHILE



Alejandro Dumas (padre) ya no podrá venir a tomar su champagne en la Plaza Mulato Gil

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

mario vargas llosa friedrich hayek
raúl zurita manu
CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS
ESTUDIOS PÚBLICOS
www.cepchile.cl
borinsky albert o. hirschman carlos fuentes alfredo bryce echeñique juan forn exequiel gallo michael oakeshott peter berger giovanni sartori michael novak claudio véliz isaiah berlin john gray josé joaquín brunner vittorio anticipándose al pensamiento de mañana hughes roger scruton john rawls raúl zurita salman rushdie martín hopenhayn man david gallaghe félix guatari roberto matta josé donoso nelly richard jorge edwards

SUSCRIPCIONES

Monseñor Sotero Sanz 175 Teléfono 231 53 24 - Fax 233 52 53
Santiago de Chile



F Z E
F R A N
C I S C O
Z E G E R S
E D I T O R

lee mEjor.

ALGUNOS TITULOS DISPONIBLES:

- Sayal de pieles* Carmen Berenguer
- Poemas hablados* Arturo Fontaine Talavera
- Pax americana* Cristóbal Santa Cruz
- El padre mío* Diamela Eltit
- Guamán Poma, Felipe* Rodrigo Cánovas
- Cartografías del deseo* Félix Guattari
- Masculino-femenino* Nelly Richard
- Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld* Varios autores

EN VENTA EN LAS SIGUIENTES LIBRERIAS

- Santiago**
- Altamira Drugstore
- Altamira Centro Extensión U.C.
- Catalonia Huérfanos
- Mineduc
- Mimesis
- Latinoamericana
- Lila
- Valparaíso**
- Crisis
- Concepción**
- Escaparate

FRANCISCO ZEGERS EDITOR

Silvina Hurtado 1815
Providencia
Santiago-Chile
Fonos/fax: 563 05 06 - 366 17 17



FERIA del DISCO

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

AHUMADA 286 - MALL PANORAMICO - PROVIDENCIA ESQ. SUECIA -
APUMANQUE - PARQUE ARAUCO - ALTO LAS CONDES - LA DEHESA



La pasión por la música

AHORA EN INTERNET

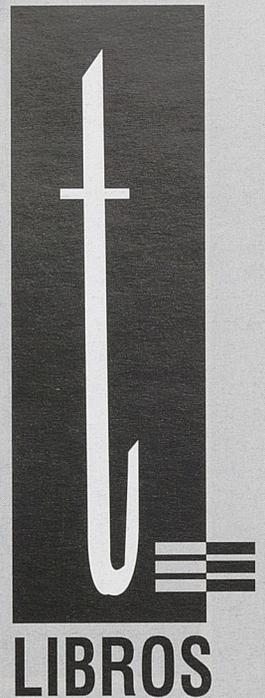
<http://www.feriadeldisco.cl>

e-mail: feria@entelchile.net

TILAHUE

Librería
Importadora y
Distribuidora

Importamos a pedido,
directamente desde
los EE.UU., textos de
todo tipo: científicos,
literatura, ciencias
sociales, etc.
Nos especializamos
en libros de arte,
fotografía, arquitectura
y diseño gráfico.



Tilahue Libros Ltda.
Providencia 2216 Loc.47B
Edificio Dos Caracoles
Fono: 2349368 Fax: 3359395
email: tilahue@itn.cl

ciclo de instalaciones

GRAND TOUR

SANTIAGO

NORTON MAZA
3 AL 28 DE JUNIO

RODRIGO YANEZ
8 AL 30 DE JULIO

C. MONTES DE OCA
5 AL 30 DE AGOSTO

RAINER KRAUSE
9 AL 30 DE SEPTIEMBRE

PATRICIO RUEDA
7 AL 29 DE OCTUBRE

CLAUDIO HERRERA
4 AL 29 DE NOVIEMBRE

RICARDO VILLARROEL
9 AL 31 DE DICIEMBRE

MARIANA SILVA
6 AL 28 DE ENERO

ANDREA GOIC
3 AL 28 DE FEBRERO

MUSEO DE SANTIAGO
Municipalidad de Santiago
Casa Colorada

Merced 860 - fono: 632 33 26 - Martes a Sábado de 10.00 a 18:00 hrs. - Domingo de 11:00 a 14:00 hrs.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

PROGRAMACION INAUGURACIONES 1998

ABRIL	EROS EN EL ARTE ECUATORIANO ARTE EN VIVO	Pinturas y esculturas Concurso de pintura
MAYO	MARCELA CORREA Y CARLOS FERNANDEZ CLAUDIO BERTONI FOTOGRAFÍA JOVEN CHILENA HUGO MARIN	Esculturas Fotografías Exposición colectiva Antológica
JUNIO	ALFREDO ECHAZARRETA	Pinturas, grabados y dibujos
JULIO	GONZALO CIENFUEGOS MAURICIO RUGENDAS ANDRES GANA	Pinturas, grabados y dibujos Retrospectiva internacional Pinturas y dibujos
AGOSTO	PATRICIO DE LA O	Pinturas
OCTUBRE	COLECCIONES DEL VATICANO FLOR GARDUÑO MARIANA MATTHEWS	Pinturas Fotografías Fotografías
NOVIEMBRE	Continúa COLECCIONES DEL VATICANO	
DICIEMBRE	Continúa COLECCIONES DEL VATICANO ISMAEL FRIGERIO	Instalación
1999 ENERO	ARTE JOVEN EN CHILE	Pinturas, esculturas e instalaciones

PROGRAMACION PRIMER SEMESTRE 1998 :
MARZO-ABRIL JUAN CASTILLO • ABRIL-MAYO
CAROLINA BASSI • MAYO-JUNIO RICARDO
VILLARROEL - FRANCISCO SANFUENTES -
VIRGINIA ERRAZURIZ - FRANCISCO
BRUGNOLI - SERGIO ROJAS • JUNIO-JULIO
LINA SINISTERRA - ALICIA LILLO • JULIO
-AGOSTO CRISTIAN SILVA SOURA
•AGOSTO-SEPTIEMBRE CARLA LOPEZ -
LEONARDO CASAS - FREDDY PINTO

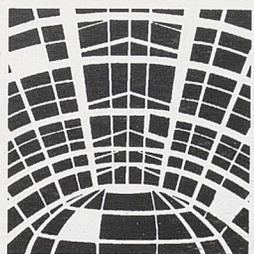
Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES • DIVISION DE CULTURA • MINISTERIO DE EDUCACION
ALAMEDA 1381 • METRO ESTACION MONEDA • FONO 731 99 54, Anexo 302 • FAX 665 08 15

22 SEP 1998

DEPOSITO LEGAL

CORPORACION DE
AMIGOS



MUSEO
NACIONAL DE
BELLAS ARTES

Tienda - Librería Museo Nacional de Bellas Artes

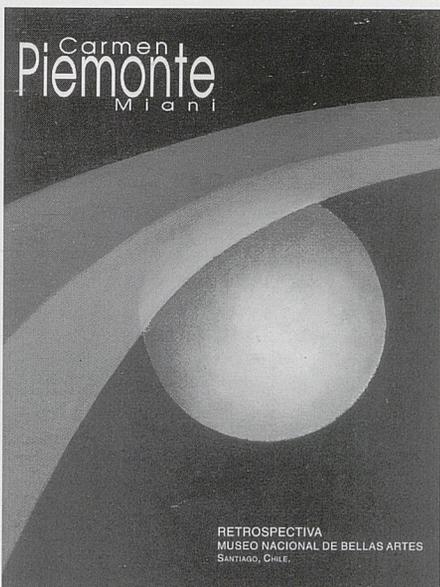
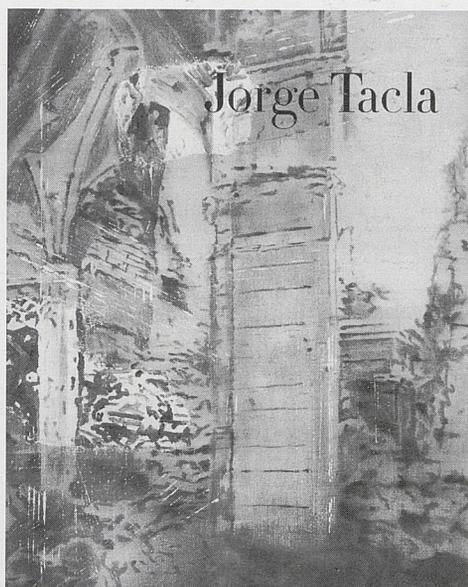
Fono: 633 58 08 - Fax 633 83 80 Horario: Martes a Domingo, 10:00 a 18:30 hrs.

Publicaciones de Arte y Catálogos de Exposiciones...

EPICENTRO

Obra de **Jorge Tacla**.

Texto de
Donald Kuspit



MIANI

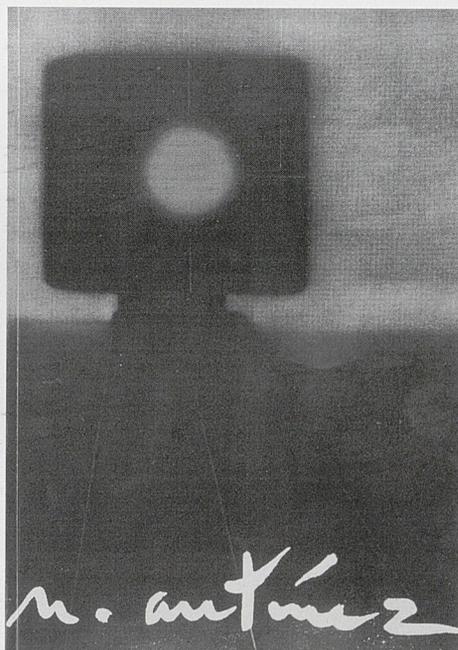
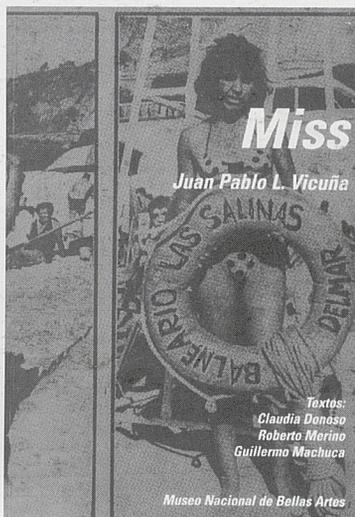
Exposición retrospectiva de la
obra de **Carmen Piemonte**.

Textos de **Carmen Piemonte**,
Ana Helfant y **Carolina Abell**.

MISS

Obra de **Juan Pablo L. Vicuña**.

Textos de **Claudia Donoso**,
Roberto Merino y **Guillermo
Machuca**



NEMESIO ANTUNEZ

Exposición retrospectiva de
la obra de **Nemesio Antúnez**.

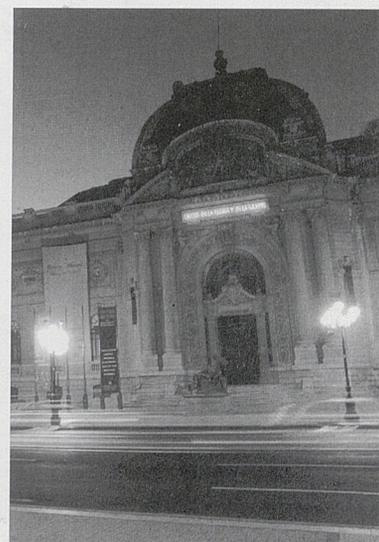
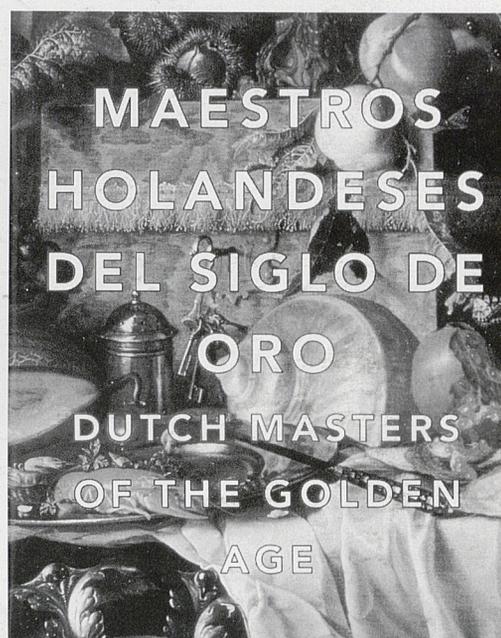
Texto de **Milan Ivelic**.

MAESTROS HOLANDESES

DEL SIGLO DE ORO

Exposición en Museo Nacional de Bellas
Artes, noviembre 1997-enero 1998

Textos de **Liesbeth M. Helmus**



UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE

Obra de **Gonzalo Díaz**.

Textos de **Roberto Merino**,
Justo Pastor Mellado y
Pablo Oyarzún.

... y muchos otros materiales: grabados, pequeñas
esculturas, objetos decorativos, joyas, etc.

El flujo televisivo estaba exigiendo el zapping, ese control remoto mediante el cual cada uno puede nómadamente armarse su propia programación con fragmentos o "restos" de noticieros, telenovelas, concursos o conciertos. Más allá de la aparente democratización que introduce la tecnología, la metáfora del zappar ilumina doblemente la escena social. Pues es con pedazos, restos y desechos, que buena parte de la población arma los cambuches en que habita, teje el rebusque con que sobrevive y mezcla los saberes con que enfrenta la opacidad urbana. Y hay también una cierta y eficaz travesía que liga los modos nómadas de habitar la ciudad –del emigrante al que toca seguir indefinidamente emigrando dentro de la ciudad a medida que se van urbanizando las invasiones y valorizándose los terrenos, hasta la banda juvenil que periódicamente desplaza sus lugares de encuentro– con los modos de ver desde los que el televidente explora y atraviesa el palimpsesto de los géneros y los discursos, y con la transversalidad tecnológica que hoy permite enlazar en el terminal informático el trabajo y el ocio, la información y la compra, la investigación y el juego..

JESUS MARTIN-BARBERO

Las guerras en Cuba (1895-1898) y en las Filipinas (1896-1902), la destrucción de la flota española en la batalla de Cavite, Filipinas, el bombardeo de San Juan de Puerto Rico, la capitulación de Santiago de Cuba y las intervenciones políticas de los Estados Unidos en el Caribe y en Panamá, generaron una nueva cartografía, una red de instituciones nuevas en el campo de la salud pública y la educación y una enorme visibilidad fotográfica de las antiguas colonias españolas en los Estados Unidos. ¿Cómo volver al 98 desde nuestro 98, en estos años en que el estado-nación ha perdido su monopolio político y utópico? El centenario invita a pensar nuevamente un laberinto de imágenes segmentadas cuyo horizonte interpretativo desborda las necesarias pero insuficientes historias nacionales.

ARCADIO DIAZ-QUIÑONES

La institución neoliberal de la democracia es la interrupción de la dictadura como interrupción del duelo; esto es, interrupción de la *elaboración de la experiencia de la dictadura*. Esto supone, por cierto, una determinada poética de la experiencia: la denominaré "articulación narrativa del golpe". Es, pues, la lógica interna de la narración la que resulta así dislocada. No poder contar la historia, no poder contar con la historia, no poder contar con la memoria, éste es precisamente nuestro malestar en la democracia. Lo que ha quedado así dislocado y escindido es la relación entre política y sensibilidad, pues no existe, creo, una política del malestar.

SERGIO ROJAS

Las energías vivas de una sociedad al no lograr plasmarse en una expresión, al no perpetuarse en un lenguaje, parecen innominadas, o sobreviven mudas, pero peligrosamente activas en las manifestaciones disfrazadas y subterráneas de lo reprimido. Cuando no hay un signo para las energías que nacen, piden y desean, cuando no hay referencia colectiva para ellas, incomparables e incommensurables se marchitan, envejecen y caducan. La materia cósmica que se transformó y combinó en su vida, por no haber tenido trato, al no haber sido asistida humanamente, se encuentra despeñada en la ceguera social como un cuerpo extraño, como un aerolito proveniente de otros universos.

RONALD KAY



**REVISTA
DE CRITICA
CULTURAL**

16