REVISTA DE CRITICA CULTURAL

NOVIEMBRE 1998 N° 17 $ 2.500

©12(899-)



1973-1998: FRACTURAS DE LA MEMORIA, CONVULSIONES DEL SENTIDO

SOBRE LA POETICA DEL CINE DE RAUL RUIZ

LA IZQUIERDA ENTRE EL DUELO, LA MELANCOLIA Y EL TRAUMA

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

se vende en las siguientes librerías :

LIBRERIA LILA

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

Providencia 1652, local 3
Fono - Fax 2361725

LOM LIBRERIA

CASA MATRIZ
Maturana 13
Fono: 699 32 04
CASA COLORADA
Merced 860
Fono: 633 0723
BIBLIOTECA NACIONAL
Moneda 650
Fono: 360 5321
CENTRO CULTURAL ESTACION MAPOCHO

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

LIBRERIA DE LA COMUNICACION
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

LIBRO CAFE
LIBRERIA LA ORQUESTA DE CRISTAL

Poesía Cuento Novela Arte
Crítica Ensayo Filosofía

HORARIO
Lunes a Sábado : 12 a 02°°

Purísima 165
Barrio Bellavista
Fono-Fax 735 33 86

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

17

Portada

Fragmento de la instalación-video *El empeño latinoamericano*, Museo de Arte Contemporáneo, 1998, de LOTTY ROSENFELD

8
VARIACIONES SOBRE LA MEMORIA SOCIAL
HUGO VEZZETTI

14
ARTE Y POLITICAS CURATORIALES
CATHERINE DAVID

18
ELOGIO DE LAS IMAGENES PARTIDAS
Sobre la *Poética del Cine* de Raúl Ruiz
REINALDO LADDAGA





1973- 1998 :
Fracturas de la memoria, convulsiones del sentido

28
LAS DOS CARAS DE LA MONEDA
DIAMELA ELTIT

32
SERVIDUMBRE, MERCADO Y EXTASIS
NELLY RICHARD

34
CARTAS DE PETICION
LEONIDAS MORALES

38
LO DESDAPARECIDO, SU ESPERA
FELIPE VICTORIANO

42
LA IZQUIERDA ENTRE EL DUELO, LA MELANCOLIA Y EL TRAUMA
FEDERICO GALENDE

48
MADRE: ¿ESTAS AHI?
EUGENIA PRADO

50
MASCARAS Y SILENCIOS
Octavio Paz y el subcomandante Marcos
MARGO GLANTZ



58
LECCIONES DE CUBANIA
ARNALDO CRUZ-MALAVE

68 DEBATE

IRRUPCION Y CONSERVACION EN LAS GUERRAS CULTURALES
ALBERTO MOREIRAS

72 LECTURAS

• CUESTIONES DE ESCRITURA
TOMAS MOULIAN

• EL DISCURSO CRITICO COMO INTERROGANTE
LUIS ERNESTO CARCAMO

• EL FRACASO DE LA LECCION MORAL
CATALINA MENA

• AIRES DE ARTE EN LA PERIFERIA
PEDRO LEMEBEL

• PARA UN FUNAMBULO
ISABEL CASSIGOLI

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



DOCTORADO
Literatura.Historia.Filosofía

MAGÍSTER
Bioética
Literatura
Lingüística
Historia
Estudios Latinoamericanos
Filosofía

Requisitos/ Título Profesional o Licenciatura en disciplina afín. Postulaciones/ 9 de noviembre al 8 de enero de 1999
INFORMACIONES/ Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025. 4º Piso. Ñuñoa. Teléfonos: 678 70 05 . 678 70 04 . Fax 271 68 23

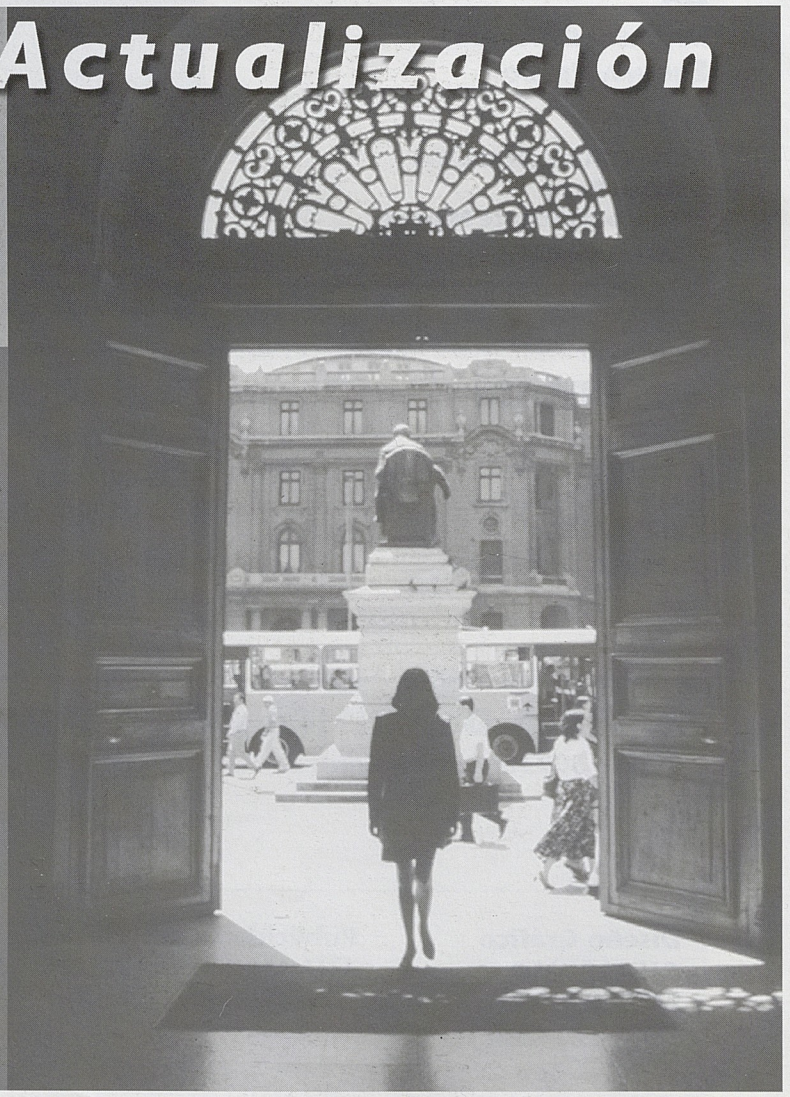
Jornadas de Actualización
1999
6 al 27 de enero

PROGRAMA DE EDUCACIÓN CONTINUA PARA EL MAGISTERIO

Facultad de Artes
Facultad de Ciencias
Facultad de Ciencias Sociales
Facultad de Filosofía y Humanidades

UNIVERSIDAD DE CHILE
VICERRECTORIA
DE ASUNTOS ACADEMICOS

Editorial
Universitaria

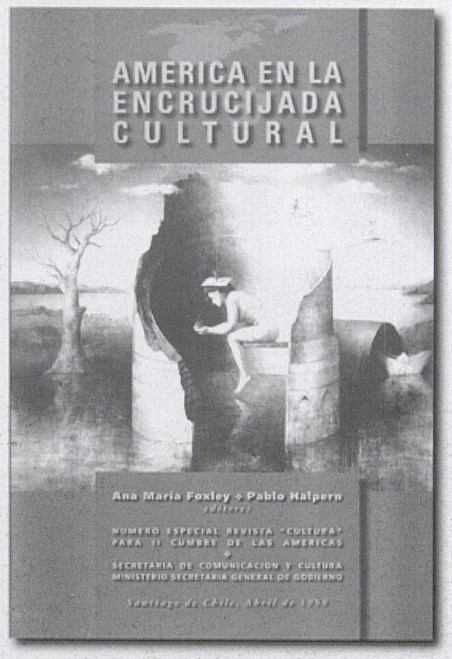


Informaciones y Matrículas
Unidad de Extensión Diagonal Paraguay 265, of.1306
Teléfonos: 678 22 01 – 678 21 71 ▪ Fax: 678 22 95
e-mail: unidexe@abello.dic.uchile.cl

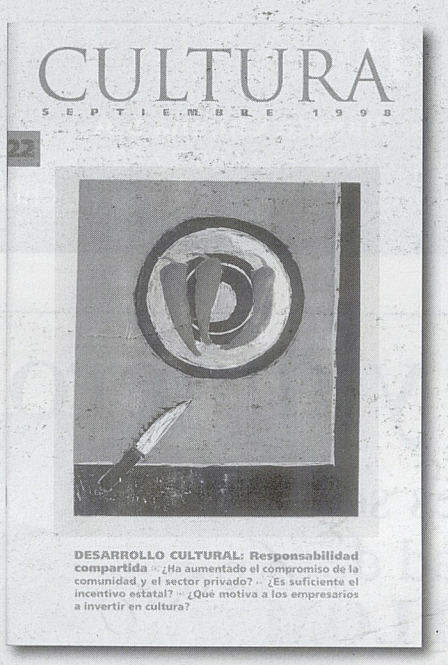
Ministerio Secretaría General de Gobierno



REVISTA CULTURA / **DEPARTAMENTO DE CULTURA**



SECRETARIA DE COMUNICACION Y CULTURA



NOTICIAS DE CHILE / **DEPARTAMENTO DE PRENSA INTERNACIONAL**



ZONA PUBLICA / **DEPARTAMENTO DE DIFUSION**

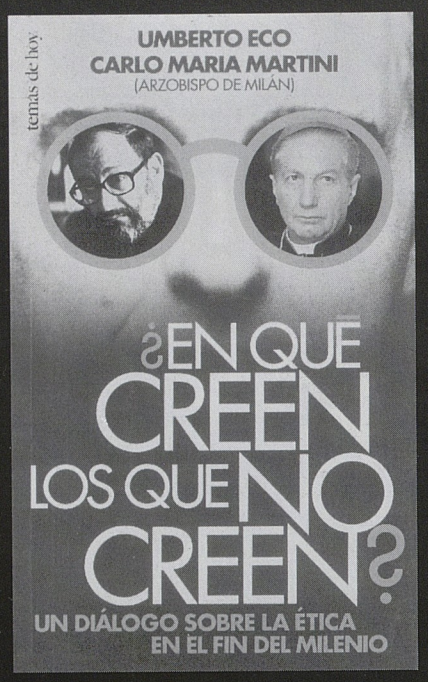


CHILE

SECRETARIA DE COMUNICACION Y CULTURA

S E C C

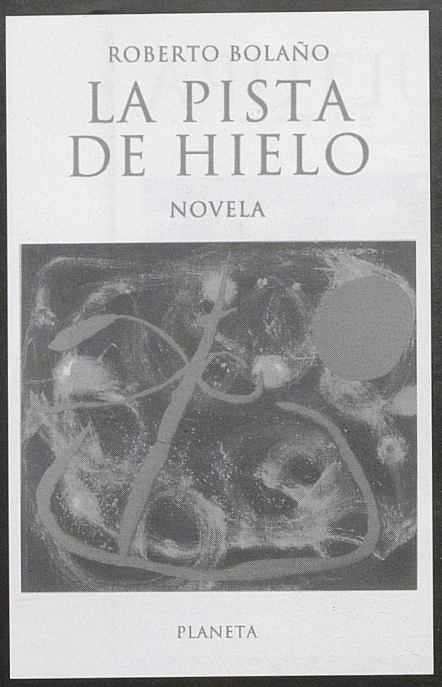
MINISTERIO SECRETARIA GENERAL DE GOBIERNO



Un representante singular de la cultura laica, Umberto Eco, y un príncipe de la Iglesia, Carlo Maria Martini, han volcado en estas páginas sus reflexiones acerca de la ética y sus fundamentos en el fin del milenio. A modo de diálogo epistolar, con absoluta libertad dialéctica y sin excesivos miramientos por sus respectivos papeles, debaten algunos de los valores que se cuestiona el hombre contemporáneo, tanto para quienes creen como para quienes no creen (o creen que no creen).

PLANETA

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



Tres versiones de un crimen van trenzándose firmemente en esta novela de imprevistas cuchilladas y de amores rotos. Relatan un chileno con pretensiones de escritor; un mexicano, también poeta y desarraigado, y un empeñoso catalán, capaz de embaucos por la atención de una patinadora con menos talento que capricho. Todos giran en torno a una pista de hielo oculta dentro de una casona abandonada, todos presintiendo que el destino es un puñal que pende sobre nuestras cabezas.

PLANETA

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

¡Ahorre tiempo y dinero!

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



Sin películas, sin quemar planchas

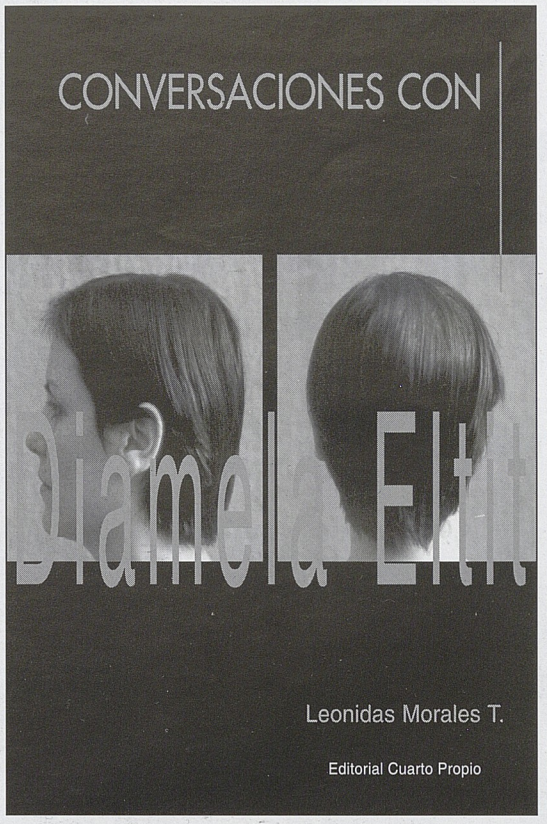
Imprima la cantidad estrictamente necesaria, de 1 a 1500 ejemplares



Maturana 9 Fonos: 6727343
6722236 - Fax:6730915

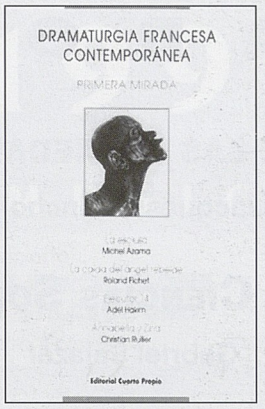
LOM EDICIONES

EDITORIAL CUARTO PROPIO



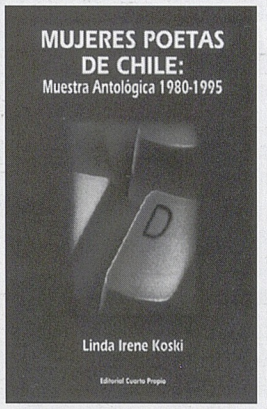
CONVERSACIONES CON DIAMELA ELTIT

Entrevista / Leonidas Morales T.



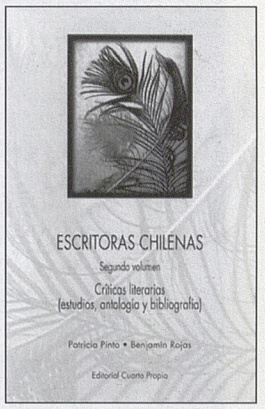
DRAMATURGIA FRANCESA CONTEMPORÁNEA. PRIMERA MIRADA

Teatro / Varios autores



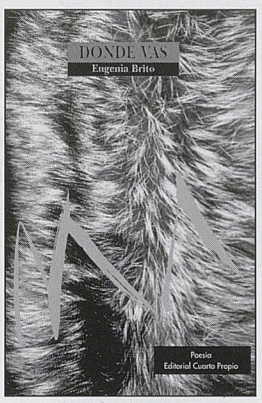
MUJERES POETAS DE CHILE: MUESTRA ANTOLÓGICA 1980-1990

Poesía / Linda Irene Koski



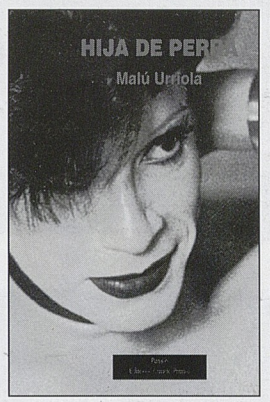
ESCRITORAS CHILENAS. SEGUNDO VOLUMEN. CRÍTICAS LITERARIAS (ESTUDIOS, ANTOLOGÍA Y BIBLIOGRAFÍA)

Ensayo / Patricia Pinto y Benjamín Rojas



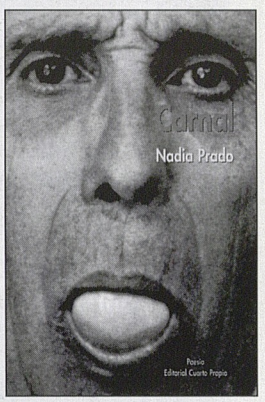
DÓNDE VAS

Poesía / Eugenia Brito



HIJA DE PERRA

Poesía / Malú Urriola



CARNAL

Poesía / Nadia Prado



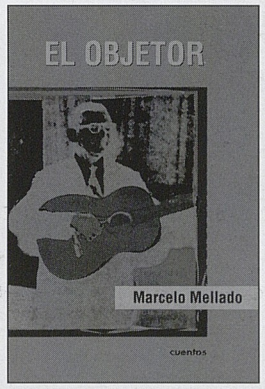
RESIDUOS Y METÁFORAS (ENSAYOS DE CRÍTICA CULTURAL SOBRE EL CHILE DE LA TRANSICIÓN)

Ensayo / Nelly Richard



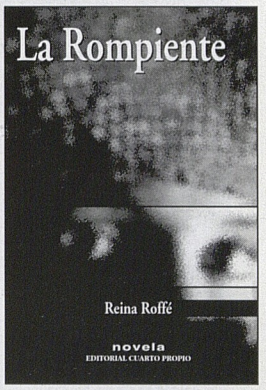
LÓBULO

Novela / Eugenia Prado



EL OBJETOR

Cuentos / Marcelo Mellado



LA ROMPIENTE

Novela / Reina Roffé

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)

KELLER 1175, PROVIDENCIA, SANTIAGO, FONO: (56-2) 2047645, FAX: (56-2) 2047622, E-mail: clic@netup.cl

UNIVERSIDAD ARCIS

POSTGRADOS 1999

Doctorado en el Estudio de las Sociedades Latinoamericanas

Director: Jacques Chonchol

Maestría en Ciencias Sociales

Director: Gabriel Salazar

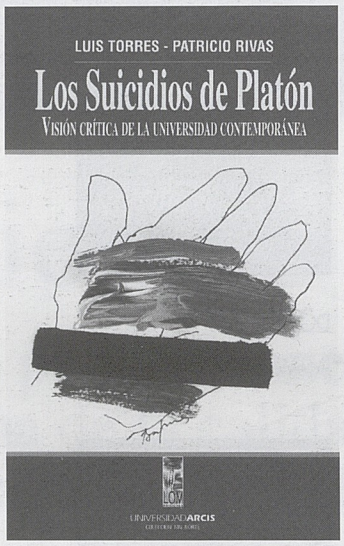
Magíster en Políticas Sociales y Gestión Local

Director: Teresa Quiroz

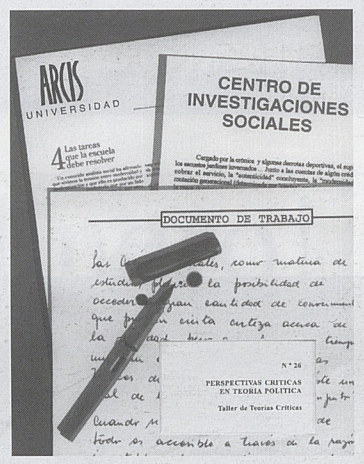
INFORMACIONES: Riquelme 344, 3er Piso • Fono-Fax 671 91 00 • Fono 697 35 04 • e-mail: arcismag@itn.cl
ADMISION: Huérfanos 1710 • Fonos 695 30 84 - 695 52 38

PUBLICACIONES

- CHILE ACTUAL: ANATOMIA DE UN MITO **Tomás Moulian**
- DISCURSO, GENERO Y PODER **Olga Grau / Riet Delsing Eugenia Brito / Alejandra Farías**
- LA IZQUIERDA ANTE EL FIN DEL MILENIO **Perry Anderson, Helmut Dubiel, Horacio González, Carlos Pérez V., Willy Thayer, Juan Valdés**
- ENSAYISMO Y MODERNIDAD EN AMERICA LATINA **Carlos Ossandón** (compilador)
- SOBRE LA CONDICION SOCIAL DE LA PSICOLOGIA **Carlos Pérez Soto**
- WALTER BENJAMIN: LA DIALECTICA DEL SUSPENSO. Fragmento sobre la Historia **Pablo Oyarzún**
- DERECHOS HUMANOS Teoría, Historia y Legislación **José Galiano**
- JEAN JACQUES ROUSSEAU. CARTA A D'ALEMBERT **Emilio Bernini** (Traducción y Notas) y **Eduardo Rinesi** (Estudio Preliminar)
- FILOSOFIA Y LITERATURA EN LA OBRA DE BORGES **Emilio de Ipola, Federico Galende, Beatriz Sarlo, Patricio Marchant, Sergio Rojas**
- LOS TIEMPOS QUE HACEN EL PRESENTE. Historia de un Rectorado (1967-1973) **Fernando Castillo Velasco**
- ORIGEN Y FUTURO DE UNA PASION. Fútbol, cultura y modernidad **Eduardo Santa Cruz**
- CUBA HOY: DESAFIOS DE FIN DE SIGLO **Jorge Benítez** (Compilador)



- EL PROGRAMA ABANDONADO. Balance Económico Social del Gobierno de Aylwin **Hugo Fazio**
- LA LENGUA EN EL EXILIO. WALTER BENJAMIN **Elizabeth Collingwood-Selvy**
- LOS SUICIDIOS DE PLATON. Visión Crítica de la Universidad Contemporánea. **Luis Torres, Patricio Rivas**
- TIEMPOS QUE MUERDEN: Biografía inconclusa de Fernando Castillo Velasco **Faride Zerán**
- TEATRO CONTEMPORANEO: IMAGENES Y VOCES **Patrice Pavis**
- MUNICIPIO: AUTONOMIA, GESTION Y PARTICIPACION **Gabriel Salazar-Jorge Benítez** (Editores)
- CONVERSACION INTERRUMPIDA CON ALLENDE **Tomás Moulian**
- SOBRE UN CONCEPTO HISTORICO DE LA CIENCIA **Carlos Pérez Soto**
- CAPITAL TRANSNACIONAL Y TRABAJO **Rafael Agacino - Cristián González**



La invención y la herencia

Cuadernos ARCIS - LOM

NUMERO 6

Cultura, experiencia y acontecimiento

Gonzalo Arquero / Carlos Casanova / Elizabeth Collingwood / Ricardo Forster / Federico Galende Horacio González / Claudio Herrera / Brett Levinson Carlos Pérez Soto / Carlos Pérez Villalobos/Cristian Villarroel / Claudio Santis / Iván Trujillo / Willy Thayer / Sergio Villalobos - Ruminott / Sergio Rojas

Ventas en:
Huérfanos 1805, 2° 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.

INSTITUTO CHILENO FRANCES DE CULTURA + SERVICIO CULTURAL EMBAJADA DE FRANCIA

1999

ARTES PLASTICAS

Exposición
GERARD GAROUSTE, LE CLASSIQUE ET LES INDIENNES
Museo Nacional de Bellas Artes
8 Marzo - 20 Abril

Exposición
MEMORIA Y PRESENTE
Selección de obras de artistas contemporáneos franceses – Fondo del MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ROCHECHOUART – Conferencias e invitación de artistas franceses.
Museo de Arte Contemporáneo
25 Mayo - 25 Julio

Exposición
RE-CREACION
21 Arquitecturas en Francia en el comienzo del Siglo 21
Museo Nacional de Bellas Artes
15 Junio - 25 Julio

MUSICA

Concierto
LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG
Teatro Municipal **Mayo**

Opera **CARMEN** de **BIZET**
Dirección Musical: Alain LOMBARD
Teatro Municipal **Septiembre**

DANZA

LOS OJOS DE LA AUSENCIA
de **Pablo NERUDA**
con la compañía MOVIMIENTO.
Coreografía de Claude BRUMACHON, Director del Centro Coreográfico Nacional de Nantes,
Noviembre

TEATRO

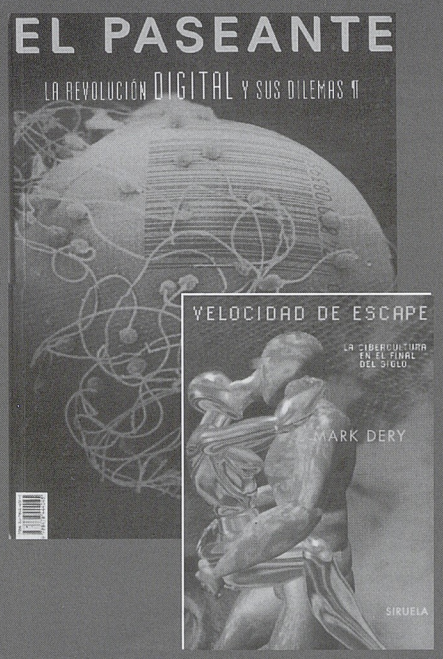
Fragmentos de **"Sueño de una noche de verano"** de **SHAKESPEARE**
Dirección de Eric LACASCADE, del Centro Dramático Nacional de Normandía. Con alumnos de la Escuela del Teatro Nacional de Estrasburgo - Sala Agustín Siré, Universidad de Chile **25,26,27 Enero**

Creación de **"ART"** de **Yasmina REZA,** dramaturga francesa
Dirección: Claudia ECHEÑIQUE
Teatro Universidad Católica **Abril**

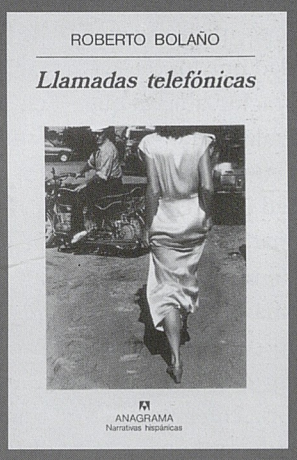
Creación de **"Agnès"** de **Catherine ANNE,** y "**Suzanne**" de **Roland FICHET**, dramaturgos franceses.
Dirección: Adel HAKIM, del Teatro des Quartiers d'Ivry - Escuela de Teatro Universidad Católica **Julio**

Espectáculo de Nuevo Circo **FILAO**
Compañía LES COLPORTEURS
Septiembre

LE CID de **Pierre CORNEILLE**
Dirección: Decclan DONNELLAN. Exito del Festival de Aviñón 1998 **Octubre**



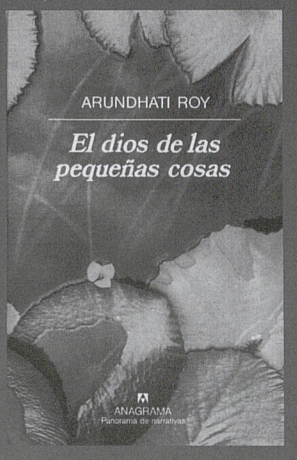
Un viaje inolvidable por el lado oscuro de la Cibercultura



Premio Municipal de Literatura 1998 (Chile)



Un estudio impactante sobre el dominio de la T.V.



La novela más vendida de 1998 en España

FERNÁNDEZ DE CASTRO LIBROS

ANAGRAMA - TUSQUETS - SIRUELA - KAIROS - GEDISA - OLAÑETA - A. BOSCH

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

VARIACIONES SOBRE LA MEMORIA SOCIAL

HUGO VEZZETTI

En el punto de partida está la necesidad de separarse de dos formas de negación de la tragedia: la que propone "dar vuelta la página" o la que pretende retomar el combate en la misma escena congelada. En un caso se pretende que ese pasado está manifiestamente ausente y cancelado, a contrapelo de los signos que lo reactualizan; en el otro, en la visión heroica de los militantes y los fusiles caídos que aguardan ser nuevamente empuñados, el pasado queda borrado por una operación simétrica: está tan plenamente presente que no hay propiamente un pasado que rememorar. En un caso la amnesia, en el otro la alucinación.
Una posición distinta de la memoria seguiría los mecanismos del duelo que reintegra algo como perdido e irrecuperable a la vez que lo traslada a otra dimensión: el crimen siniestro quedaría abierto a la elaboración, la simbolización, la redención en el presente.

I

Hay más de una evidencia del retorno de los desaparecidos. Vuelven en las fotos y los textos con que familiares y amigos conmemoran a sus muertos, casi siempre imposibilitados de honrar sus restos; vuelven en la conmoción pública producida por las revelaciones del capitán Scilingo, en la persistencia de las Abuelas de Plaza de Mayo y en los reclamos por saber cómo, dónde y por qué. Si la temática de los desaparecidos -como la del Holocausto en la Alemania nazi- ha alcanzado la dimensión de un símbolo universal que se sitúa más allá de circunstancias locales, al mismo tiempo, para quienes formamos parte de la misma comunidad que los vio nacer, están en el centro de una rememoración abierta que interroga una zona de identidades sociales y tradiciones éticas y políticas en el ciclo iniciado con la caída de la dictadura. Pero es claro que la actividad del recordar no deriva de la simple persistencia del tema como una presencia habitual en la escena pública. En todo caso, entre la amnesia que niega la existencia misma del problema y la forma de olvido espontáneo que lo convierte en un contenido habitual e insignificante, hay un amplio espacio para las operaciones de una memoria colectiva.
Un modo de situarse frente a ese pasado ominoso es el «combate por la memoria» que se concentra en la denuncia de los responsables militares, políticos y sociales del terrorismo de Estado, sus derivaciones y permanencias en la sociedad y en el Estado. Me interesa ensayar otra óptica de análisis de ese retorno y del modo como interpela a la sociedad; querría encararlo según los modos de la perduración de un pasado que nos enfrenta colectivamente a una situación y a una representación límite. Y es claro que el impacto no depende mayormente de la suma de sufrimiento de los afectados directos. Me interesa, entonces, explorar el núcleo duro, resistente, de una suerte de trauma colectivo, una herida profunda al ideal fundacional de cualquier comunidad humana. Y, en esa dirección, querría reflexionar sobre esa dimensión *trágica* de nuestra memoria social.
Comienzo con un enunciado general, un postulado, podría decirse, de lo que las sociedades singulares deben a la figuración de la muerte como un núcleo ciego que las acecha desde un pasado mítico. Para cualquier sociedad el retorno al salvajismo es un sustrato y un fantasma siempre presente y la cultura (las obras científicas, estéticas, políticas, institucionales) operaría como una construcción permanente contra el retorno del fracaso y la muerte, de la violencia y el despotismo. Así puede entenderse el impacto de las experiencias que ponen una sociedad al borde del abismo, frente al fantasma de la disolución y del desorden sin ley. También se entiende la emergencia de figuraciones diversas tendientes a ocluir esa confrontación con el vacío y el horror: diversos mitos heroicos en la narración de los orígenes recusan y rellenan los fantasmas de la disolución que acechan desde el pasado.
En todo caso, sólo el reconocimiento de ese horizonte siempre abierto de la pérdida del ser, el reconocimento de la muerte y el fracaso como una dimensión posible -un horizonte abierto desde un pasado que muestra que el vacío y el abismo estuvieron y pueden volver a estar presentes- sería capaz de alimentar una tendencia antitotalitaria del sentido, de socavar las certezas en «destinos manifiestos» y las exaltaciones de la propia grandeza. Pero, si desde esa confrontación con el vacío se abriría un pluralismo esencial, la aceptación de la diferencia y la prudencia frente a las propias creencias, ello depende de que esa ausencia de un fundamento dado se asocie al valor de la «alianza», un pacto fundacional renovado e historizado permanentemente, el sustento colectivo de la construcción de un orden social, cultural y político capaz de alejar el fantasma de la selva o de la muerte.
No se trata, por supuesto, de la figura inmóvil del «contrato» sino de una densidad simbólica en construcción que sostiene el presente y el futuro de una comunidad. En ese sentido, el sacudimiento frente al «abismo» y el horror, conjurados colectivamente, pone de relieve, en negativo, que la memoria social se funda en contra de un vacío más que a favor de una «identidad» de origen, que no hay «raíces» inamovibles sino una trama histórica siempre renovable.



Gonzalo Díaz,
Lonquén, 10 años,
Galería Ojo de Buey,
Santiago,
Enero de 1989

II

Ahora bien, si de la Argentina se trata -me anticipo a la impugnación- ¿no es un comienzo demasiado conceptual, distanciado de la indignación, alejado de la violencia y de la sangre, como para llegar a abarcar la materialidad siniestra de los secuestros, la tortura y la muerte? Al hablar de la sociedad y sus fantasmas, ¿estaré eludiendo la debida asignación de responsabilidades? Lo que ocurrió tuvo ejecutores precisos, hubo cabezas visibles de una empresa criminal; hubo un proceso judicial lamentablemente frustrado y que sin embargo fue capaz de instalar en la sociedad un primer corte simbólico con el pasado.

Pero, en otra dimensión, que es la que intento explorar, la secuela del horror compromete a la sociedad en su conjunto. Y la memoria contemporánea de los argentinos, la que puede y debe sostener la empresa de construcción de una sociedad democrática, contiene como un núcleo ineludible la tragedia, el asesinato colectivo de compatriotas y, sobre todo, esa condena adicional de no saber lo que pasó con ellos y de la imposibilidad de honrar sus restos. Es preciso insistir sobre la crueldad e inhumanidad extrema del procedimiento: los desaparecidos han sido asesinados dos veces. A la muerte biológica se agrega una proyectada muerte simbólica, la inflación omnipotente de un poder que en su desvarío se creyó capaz de borrar todo vestigio y todo recuerdo de miles de existencias humanas: no hay restos, no hay esclarecimiento ni relato de lo sucedido. El crimen moral que consistió en arrojar restos humanos como si fueran una materia inerte sin memoria convierte esa tragedia en algo particularmente intolerable, un agujero ético que requiere ser elaborado y reparado colectivamente. Y aun cuando el asesinato biológico sea irreparable, aun cuando el castigo de los responsables haya quedado cancelado, queda la tarea abierta e interminable de un tejido ético capaz de conjurar ese crimen moral como una afrenta al sustento básico de una comunidad. Sólo ese trabajo de una memoria viva y operante sería capaz de convertir el recuerdo de ese crimen, devenido de algún modo en «originario» para el nuevo ciclo de la Argentina, en el núcleo simbólico de una nueva cultura ética democrática.

En el punto de partida está la necesidad de separarse de dos formas de negación de la tragedia: la que propone «dar vuelta la página» o la que pretende retomar el combate en la misma escena congelada. En un caso se pretende de que ese pasado está manifiestamente ausente y cancelado, a contrapelo de los signos que lo reactualizan; en el otro, en la visión heroica de los militantes y los fusiles caídos que aguardan ser nuevamente empuñados, el pasado queda borrado por una operación simétrica: está tan plenamente presente que no hay propiamente un pasado que rememorar. En un caso la amnesia, en el otro la alucinación. Una posición distinta de la memoria seguiría los mecanismos del duelo que reintegra algo como perdido e irrecuperable a la vez que lo traslada a otra dimensión: el crimen siniestro quedaría abierto a la elaboración, la simbolización, la redención en el presente.

III

No hay interrogación sobre la memoria sino porque el *olvido* es una dimensión inherente a la experiencia individual y social; es decir que si hay un problema de la memoria, nace siempre desde el presente y se presenta bajo la forma genérica de un vacío, algo faltante en un encadenamiento, algo que se debería saber y no se sabe, la ausencia de un sentido. Es claro que el problema no se sitúa en el nivel de una ausencia completa de recuerdo (una amnesia plenamente lograda) sino en el de una amnesia «a medias»: un olvido que supone que algo del pasado emerge en el presente, aunque sea como un vacío, como un sustituto o un símbolo.

¿Cómo pensar el olvido, sus formas y sus consecuencias? Aquí es posible recurrir al modelo de la patología; el primer Freud puede servir para introducir las complejidades y las paradojas del recuerdo y el olvido. El primer modelo freudiano del «trauma» psíquico propone una «tópica» compleja de la memoria según la cual el síntoma -una parálisis como la de Anna O. - es, a la vez, la amnesia y el recuerdo intensificado de un suceso determinado. Lo que en la experiencia corriente es amnesia y desconocimiento, en «otra escena», inconsciente, es recuerdo vivo, tan vivo que el síntoma repite y mantiene ese suceso como algo lleno e inmodificable. El olvido coincide simultáneamente con la persistencia de un núcleo de representaciones que no puede ser «tramitado», elaborado por la palabra, la descarga afectiva, la conexión con otros sucesos, la inclusión en una determinación o un propósito, la proyección hacia el futuro.

Por una parte, he aquí las paradojas de la «represión»: lo que es amnesia y desconexión de sentido en un nivel, resulta ser, por el contrario, un «recuerdo» tan intenso que es como si el suceso estuviera siendo todavía vivido, sin mediaciones ni tiempo transcurrido. Pero, igualmente: paradojas del olvido normal. ¿Qué es olvidar, sino abrir un tramo y un espacio virtual de recuerdo, justamente porque eso que no está presente, que no es vivido ni pensado está latentemente disponible para ser evocado, confrontado, incluso discutido o rectificado por un acto de memoria? De modo que si hay una amnesia «patológica» que aparentemente no quiere saber nada con cierto suceso del pasado (el que, sin embargo, vuelve en los síntomas), también hay una patología del «exceso» de memoria, que revive el pasado sin distancia ni olvido normal y casi no puede «tramitarlo», incluirlo en una red más abierta de sentido, discutirlo o convertirlo en punto de partida de un nuevo encadenamiento de recuerdos, ideas, propósitos. Hasta acá Freud y una inspiración que permitiría pensar *una* de las complejidades de la memoria, extensibles a la memoria social: la que tiene que ver con esa separación tópica y las paradojas del recuerdo y el olvido.

Pero si la memoria es una dimensión activa de la experiencia, si la memoria es menos una facultad que una práctica, incluso social, me interesa destacar que es el correlato de un esfuerzo: no hay memoria espontánea. Y si se trata de la memoria social, el trabajo de la rememoración requiere de quienes (políticos, pero sobre todo intelectuales, escritores y artistas, instituciones y espacios colectivos de producción) sean capaces de sostener una compleja construcción permanente. Es la posición intelectual de Hannah Arendt a la caída del nazismo, cuando se proponía «articular y elaborar las preguntas con las que mi generación se había visto forzada a vivir durante la mayor parte de su vida de adulto: ¿Qué ha sucedido? ¿Por qué sucedió? ¿Cómo ha podido suceder?»1. La investigación



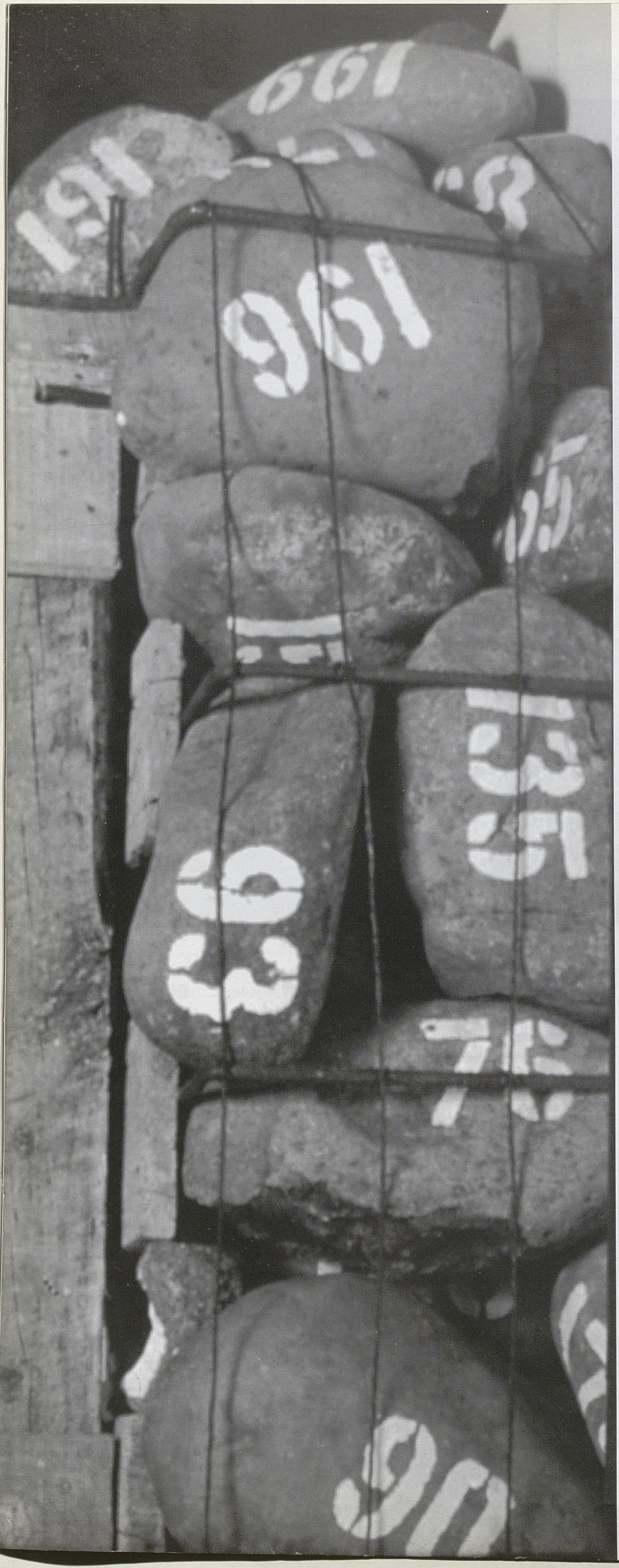
histórica y la intelección política se ponían al servicio de la construcción de un saber que se proponía intervenir sobre la experiencia social.

Pero si hay una relación de la memoria con una trabajosa construcción de *verdad*, no necesaria ni principalmente debe abordarse según el modelo de la investigación histórica.2 *Shoa*, de Lanzmann, aunque también muestra que la verdad es el correlato inestable de un esfuerzo, llevado hasta límites intolerables, apuesta a otra cosa. Si hay una enseñanza esencial en esta obra única reside en la convicción de que, en la recuperación del pasado, lo que nace espontáneamente es del orden de la amnesia, el relleno y el olvido. A Lanzmann no le interesa la investigación histórica; es notorio que no recurre al archivo ni busca documentos ni contrasta los testimonios: la memoria no es la historia y depende de una trama de operaciones y de un sostén subjetivo capaces de alimentar una «experiencia». Es claro, al mismo tiempo, que Lanzmann no juega al psicoanalista silencioso; en todo caso, se parece mucho más al joven Freud frente a las histéricas originarias: presiona para vencer la resistencia de lo que se opone a ser recordado. Y la voluntad intelectual, ética, de un combate contra el hábito y el olvido sostiene esa posición imposible de legislador y juez dispuesto a violentar el tiempo del sujeto individual para incluirlo en el horizonte de una rememoración social colectiva.

IV

Podría decirse mucho sobre el tratamiento que Alain Resnais y Marguerite Duras hacen de la memoria en *Hiroshima mon amour*; en este caso en torno de la relación del amor y la muerte mediada por una dimensión de la memoria que es incomunicable. Ella ha visitado el museo de Hiroshima y su amante japonés le repite obsesivamente: «no viste nada en Hiroshima». Ella sabe, puede decir que conoce, pero no «vio»; él tampoco vio estrictamente porque no estaba allí sino en la guerra: estaba su familia. Hay «ojos» de la memoria y es esa memoria la que a la vez los reúne y los separa. El problema es, entonces, el ver y el no ver en la complejidad de la experiencia; es decir, la relación entre el acontecimiento y la trama simbólica

El olvido coincide simultáneamente con la persistencia de un núcleo de representaciones que no puede ser «tramitado», elaborado por la palabra, la descarga afectiva, la conexión con otros sucesos, la inclusión en una determinación o un propósito, la proyección hacia el futuro.



que sostiene una memoria, en el cruce entre experiencia individual y colectiva.

El Museo coloca el acontecimiento en un plano «universal»: proclama los valores de la vida, la paz, el entendimiento entre los pueblos y el rechazo del asesinato como método de resolver controversias. Pero la memoria es algo más, es singular y concreta; hay una dimensión material, «carnal» del acontecimiento, que no depende, es claro, de haber estado allí y se sostiene en una trama cultural vivida de la experiencia: la evocación de los muertos, de la destrucción de una ciudad, de la aniquilación súbita de un entorno familiar y de un mundo propio interiorizado. Pero también de sus consecuencias: la derrota militar, la humillación nacional, el descubrimiento de la verdad sórdida y criminal de la guerra que rompe con los mitos heroicos y la alienación patriótica. Y después: esa operación de travestismo nacional dominado por la norteamericanización de la vida social.

En ese sentido, para el japonés la bomba es parte de una experiencia personal y colectiva intransferible, y las representaciones de la sociedad, de sus ideales, de la relación con lo extranjero han cambiado profundamente. Hiroshima es memoria viva, abierta por varias generaciones. La memoria de ella es otra, pero también muestra que no hay experiencia abstracta de la muerte. Ella carga con su Hiroshima privado que vuelve en esa relación amorosa, fugaz e imposible: el primer amor trágico con un enemigo, asesinado como un animal, el odio y la expulsión de la comunidad para la cual ella se convirtió en una enemiga.

V

El camino de la «verdad» se sitúa en una perspectiva de «construcción»: no hay una verdad dada, que imponga su peso desde el pasado. Y si la memoria es formación, si es el correlato de un esfuerzo contra las inercias del recuerdo, vale la pena perfilar mejor sus operaciones. Para Bergson no hay una línea de demarcación entre pasado y presente, ni, por lo tanto, entre memoria y conciencia. Toda experiencia se instala en una duración: a la vez conservación del pasado y anticipación del porvenir. Y el olvido es función de una dinámica de la vida que se orienta a la acción y deja atrás lo que no es «útil». Pero, entonces, si es cierto que la memoria comanda la experiencia presente, hay en ello un doble aspecto: por una parte, la memoria es condición de la conciencia presente y la amplitud posible de la experiencia depende de la disponibilidad de representaciones pasadas; pero, por otra parte, la «actualización» del pasado depende de cierta *elección*, de cierta libertad, en el presente, de modo que el pasado no impone su peso sino que es recuperado desde un horizonte que se abre al porvenir, sea al de la acción más apegada a lo inmediato (la memoria como «hábito»), sea a una proyección creativa que abstrae el pasado en ideas.

Hay más de un modo, entonces, de concebir la acción del pasado en el presente. No se trataría simplemente de enfrentar esa dimensión negativa del pasado que operaría al modo de un «trauma», sino de constituir *positivamente* una conciencia ampliada de cara al porvenir. A partir de esas ideas podría situarse la cuestión de la reescritura de la historia y de las intervenciones sobre la memoria social, tanto como la de los actores y canales que pugnan por actualizarla e interpretarla, desde tradiciones y cons-

telaciones de valor. Es decir, situar la memoria como campo de lucha ética y de redención del pasado en una elaboración y un esfuerzo que enfrentan el cierre siempre posible sobre el hábito y la «utilidad».

En la discusión con los historiadores revisionistas, Habermas llamó «uso público de la historia» a esas prácticas en las que la función de interrogación e interpretación desde el presente domina sobre las reglas internas a la disciplina3. Ese debate, en todo caso, planteaba como un problema relevante el de la construcción de un consenso -y, por lo tanto, el del límite del «pluralismo»- en la interpretación de acontecimientos decisivos del pasado. Dado que la sociedad no es concebible como un actor colectivo homogéneo y no hay un fundamento esencial permanente, coexisten memorias y tradiciones diferentes; mucho más en las condiciones propias de las sociedades «posmodernas», en las que parecen haberse resistido todas las instancias de integración cultural y social. En todo caso, la exigencia de ciertos núcleos de consenso, necesariamente inestables, operaría, si no en el nivel de las respuestas y las interpretaciones, al menos en torno de las preguntas y cuestiones relevantes desde el presente. Y eso justifica ciertas instancias de articulación relativa de ese consenso posible, al menos como la voluntad explícita de mantener un espacio de debate en el cual la dimensión de una «verdad histórica», por muy provisional que sea, esté permanentemente en juego. Pero también establece ciertos límites respecto de los relatos y las intervenciones susceptibles de ser reconocidos y debatidos.

Ahora bien, no puede desconocerse que en la construcción de la memoria social la experiencia no es homogénea: hay «actores» colectivos, sujetos que son «portavoces» de zonas de la memoria, hay diferentes canales y hay distintas instancias de elaboración e intervención sobre la memoria. En ese sentido, un «mapa» de la memoria social debería atender al papel de los «intelectuales» en sentido amplio (docentes, periodistas, artistas y hombres de letras), y de los políticos, en cuanto proporcionan discursos y relatos del pasado, construyen tradiciones e identidades y proyectan desde allí una visión de la sociedad y de la nación. Desde allí se puede plantear cierto «estado» de la memoria social: no puede decirse simplemente que la sociedad no quiere saber; la pregunta, más bien, es: ¿qué recuperación es posible y necesaria? Y lo que pudo ser eficaz en 1984 hoy lo es menos: no alcanza con una intervención sobre la memoria social afincada en la mostración del horror juzgado como externo a la sociedad. El problema, en todo caso, es cómo inventar los nexos de esa recuperación y actualización desde preguntas que se abren en el presente y que ponen en juego una operación de autoconocimiento de la sociedad.

Finalmente, la investigación histórica y la elaboración estética constituyen dos «vertientes» de la lucha contra el olvido que deberían ser puestas en juego cuando se juzga el estado de la «memoria social»: el pasado ominoso requiere, para convertirse en una experiencia operante y transmisible, de imágenes y relatos, tanto como de interpretaciones racionales y conceptualizaciones. «Historizarlo» supone, entonces, una lucha contra la peor forma de olvido: la inercia, el acostumbramiento y la indiferencia. Pero también supone una producción de verdad que enfrente la ilusión de lo «ya sabido», la repetición y el slogan automatizado, la trivialidad de la narración melodramática o del relato «realista» que golpea con los afectos y las curiosidades primarias. El estreno reciente de *El ausente* de Rafael Filippelli, varios años después de su realización, podría haber servido para un debate intelectual, favorecido por ese distanciamiento temporal, acerca de las formas posibles de narrar una historia e intervenir sobre la memoria de ese pasado. Ese debate, en todo caso, e incluso la discusión comparativa de la serie de films que se propusieron operar sobre la memoria de la sociedad bajo la dictadura, parece haber quedado para mejor oportunidad.

Abrir ese pasado a las ideas y las interpretaciones, propiamente escribirlo y reescribirlo incesantemente en contra de esa memoria-hábito que ahata e inhibe un trabajo de elaboración desde el presente, implica intervenir, sin demasiadas contemplaciones, en ciertos cruces entre memoria individual y colectiva, que permitan enfrentar las relaciones «internas» de la sociedad con el terrorismo de estado. Y la ganancia reflexiva no se cumple eficazmente si no se profundiza en dirección a un *autoesclarecimiento* -que es algo más, y distinto, de la denuncia y el rechazo que se escinde de lo que denuncia- sostenido en el ideal de construcción de una verdad histórica que permita a una sociedad mirarse y pensarse a sí misma, incluso en sus facetas menos aceptables.

La investigación histórica y la elaboración estética constituyen dos "vertientes" de la lucha contra el olvido que deberían ser puestas en juego cuando se juzga el estado de la "memoria social": el pasado ominoso requiere, para convertirse en una experiencia operante y transmisible, de imágenes y relatos, tanto como de interpretaciones racionales y conceptualizaciones. «Historizarlo» supone, entonces, una lucha contra la peor forma de olvido: la inercia, el acostumbramiento y la indiferencia.

NOTAS

1. H. Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza, 1982, 3, 401-402.
2. Pierre Vidal-Naquet, «Introducción: memoria e historia», en *Los judíos, la memoria y el presente*, Buenos Aires, FCE, 1996.
3. John Torpey, "Habermas y los historiadores", *Punto de Vista*, diciembre 1989.

Hugo Vezzetti es argentino, historiador de las ideas, especializado en psicoanálisis. Es autor de "La locura en Argentina" y "Freud en Buenos Aires". Este texto fue publicado en revista Punto de Vista N° 56, Dic. 1996, Buenos Aires.

Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto –arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre– se me ha hecho posible enfrentar directamente el *Vía Crucis* de este pavoroso asunto. Lonquén, el *punctum* pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial, revelando su exacta contradicción. Un ejemplo –que desgraciadamente ha multiplicado sus manifestaciones– que resume en cada *piedra de escándalo* de sus oscuros arcos, todos los lugares y fosas comunes del régimen. El paradigma que soporta y condiciona todos sus éxitos...

Quizás diez años sea poco tiempo para restaurar y restaurarnos de lo que hemos destruido en esta década y media de vandalismo público y desenfreno estatal. Distorsión que el arte apenas puede nombrar, indicándolo.

Gonzalo Díaz, enero 1989



ARTE Y POLÍTICAS CURATORIALES

En mayo de 1998 visitó Chile Catherine David, directora de la décima versión de la exposición de arte moderno "Documenta", Kassel 1997, invitada por el Goethe Institut. La gestión de C. David –que dio posteriormente lugar a una abundante polémica– se caracterizó por su ampliación de la noción de "obra" al registro más extenso y diverso del "acontecimiento cultural", y también por su articulación fuertemente teórica y política del concepto de arte.
Lo que sigue reproduce fragmentos de las presentaciones de C. David en Santiago de Chile (Universidad Diego Portales, Escuela de Arte de la U. Católica) y sus intervenciones en el marco de una conversación grabada con Justo Pastor Mellado y Nelly Richard.

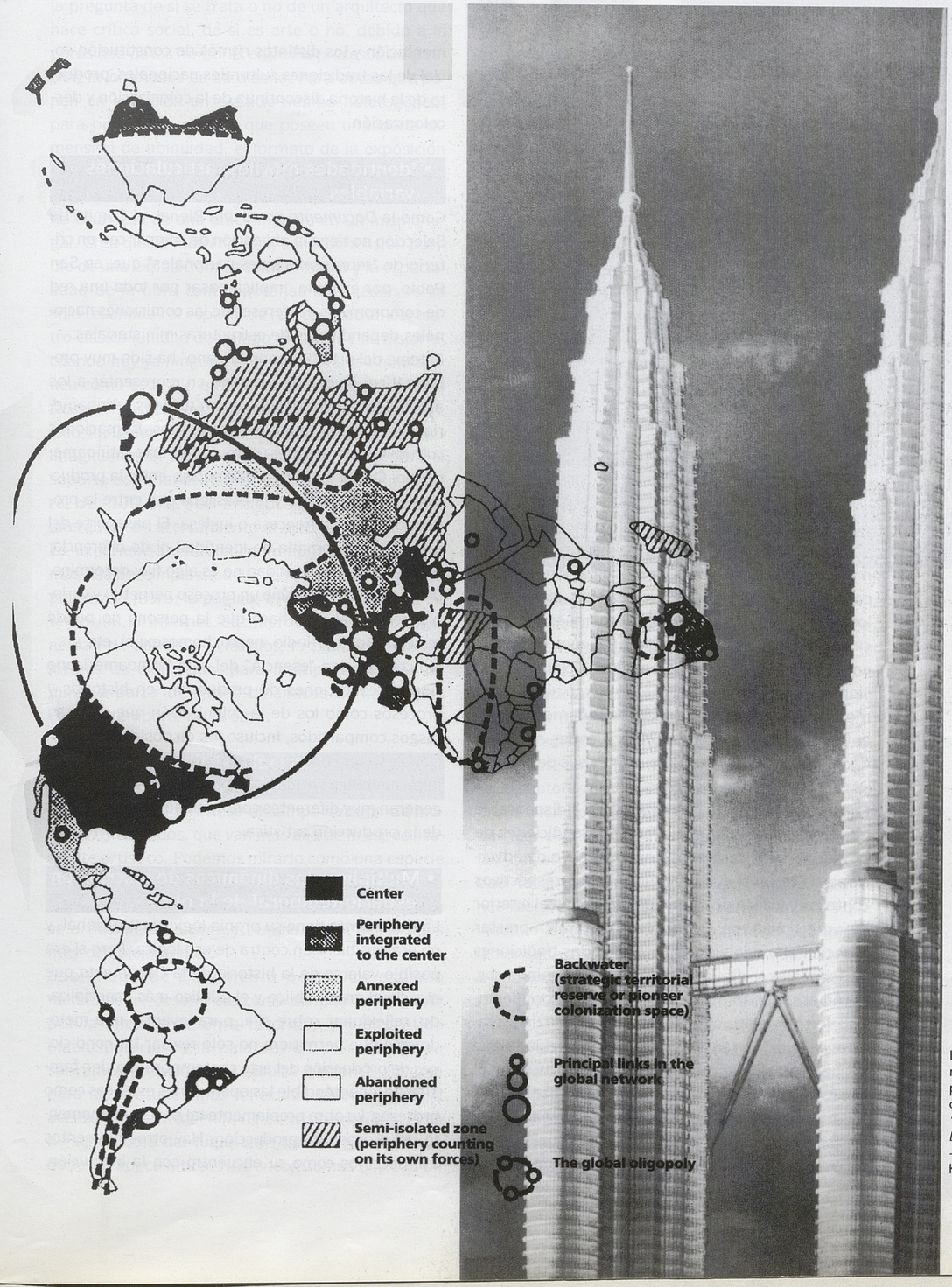
Catherine David:

• Argumentar los criterios de autoridad

Un primer desafío de la *Documenta* fue preguntarse cómo organizar una exposición a gran escala, para un público amplio, sin tener que convertirla en una feria o una kermesse. Yo tenía claro que no quería mostrar "las nuevas tendencias" del arte contemporáneo, la novedad por la novedad, como suele ocurrir en las Bienales. No me gusta hablar en términos de "tendencias", porque esta palabra pertenece al vocabulario de las modas que rige equivocadamente en el mundo del arte. Sabía, además, de la imposibilidad de una totalización del arte contemporáneo como categoría, del fracaso de toda tentativa de dar cuenta exhaustivamente de sus manifestaciones. Se podría decir que el arte contemporáneo es la colección de todo lo que se produce contemporáneamente, pero ninguna Bienal llega a sistematizar tal colección porque cada director o directora de Bienal actúa con limitaciones y prejuicios, además de criterios. Creo que es más interesante trabajar en hacer explícitos los puntos de vista y las tomas de posición, en argumentarlos, que pretender una mirada neutral sobre el arte y los procesos de selección artística. Veo más problema en una especie de pseudoconsenso no meditado, no reflexionado, que en el ejercicio provisorio de ciertos criterios de autoridad que tienen siempre la oportunidad de ser relativizados y discutidos mediante su confrontación con otros. Para esto, el mundo institucional del arte ofrece escenarios que permiten la coexistencia de varios modelos que pueden ser, incluso, antagónicos entre sí; lo disímil y lo contradictorio de las estrategias de presentación estimulan el debate intelectual sobre el arte.

• Lo global y lo local; sistema y resistencia

Uno de nuestros ejes de trabajo consistía en reflexionar sobre la propia dimensión histórica y política del proyecto cultural de la *Documenta* que nace en el horizonte de la postguerra en Alemania, modelado por la Guerra Fría y la división del mundo en dos bloques de poder y, después, por la caída del muro de Berlín y la reunificación alemana. Queríamos analizar también la particularidad de las historias y de los contextos, las dimensiones de la memoria, las relaciones entre documento y drama, etc. Pero se debe tener cuidado porque estamos en un momento del arte en que muchas obras hacen de la memoria y de la historia fórmulas clichés; la memoria está sobreestetizada como cita, sin ninguna profundidad ni densidad de significación histórica.
El "nuevo desorden mundial" comienza con lo que el geógrafo David Harvey describe como una economía de "acumulación flexible". La división visible del mundo en dos bloques ha sido reemplazada por una red compleja de intercambios, donde la globalización de los mercados exacerba las disfunciones sociales y económicas y da lugar, también, a nuevas fijaciones identitarias bajo la forma de los nacionalismos.
El fin de siglo y la globalización fueron asumidos por la *Documenta* no como "temas" sino como el contexto -necesariamente problemático- de una reflexión sobre historia, memorias e identidades. Aunque recorren todos los contextos, los síntomas de la globalización no se dan con la misma intensidad en todas partes. No se trata de proponer una ideología globalizante sino de leer esta variedad conflictiva de síntomas y las reacciones particulares, localizadas, que el proceso globalizador desencadena en cada contexto.
Este análisis sirve, además, para complejizar nuestra concepción de la modernidad como simple proceso acumulativo, y tener que repensarla a través de sus múltiples fallas, despla-



Las fotografías reproducen páginas del catálogo *"Politics-Poetics Documenta X - the book"*, Kassel, 1997

En tiempos de globalización donde la confrontación de historias y memorias, de contextos, es tan activa y polémica, la relación con los objetos de arte y los actos estéticos pasa necesariamente por disensos éticos y políticos, además de estéticos. Y estos disensos deben hacerse vitalmente presentes, como información y problema, en las exposiciones. La creación de contextos, aunque éstos sean parciales y fugaces, es la única forma de pensar, materialmente, sobre las relaciones entre lo local y lo global, entre unidad y diversidad, entre sistema y resistencia.

zamientos, conversiones y articulaciones. Hay que releer la modernidad desde sus pliegues, sus desfases, desde las desigualdades y asimetrías entre procesos culturales. En tiempos de globalización donde la confrontación de historias y memorias, de contextos, es tan activa y polémica, la relación con los objetos de arte y los actos estéticos pasa necesariamente por disensos éticos y políticos, además de estéticos. Y estos disensos deben hacerse vitalmente presentes, como información y problema, en las exposiciones. La creación de contextos, aunque éstos sean parciales y fugaces, es la única forma de pensar, materialmente, sobre las relaciones entre lo local y lo global, entre unidad y diversidad, entre sistema y resistencia.

• Condiciones de producción, historias y contextos

La modernidad es una casa con muchas habitaciones, y define también una multitud de procesos variados de construcción cultural. La radicalización de la modernidad occidental y su expansión cada vez más veloz (los fenómenos de globalización, de mercados financieros transnacionales, etc.), más allá de los moldes del internacionalismo burgués y revolucionario, hicieron que la tradicional contraposición entre la modernidad y sus opuestos dejara de funcionar. No me interesan ni el folklorismo ni el exotismo de lo premoderno, de lo no moderno ni de lo antimoderno. Me interesan más bien las modernidades periféricas con todos sus procesos de fusión y sus contaminaciones de citas.

Para los actores no occidentales, es indispensable poder dar cuenta de sus diferentes condiciones de producción, del carácter de emergencia o de adversidad de la producción cultural en sus respectivos contextos, y de la posición que ocupan en el interior de estos contextos. Es importante también prestar atención al modo en que determinadas tradiciones de lenguajes y discursos se vuelven hegemónicos, según el contexto. En ciertas culturas no occidentales, ciertos medios o géneros (por ejemplo, la literatura y el cine) pasan a tener un rol privilegiado que los hace más destacables que las artes visuales. El hecho de que, en las formaciones no occidentales, la radicalidad expresiva o la función emancipatoria de ciertos lenguajes no pase por las artes visuales, debe ser respetado. Todo esto tiene que ver con la fragmentación y los distintos ritmos de constitución social de las tradiciones culturales nacionales, producto de la historia discontinua de la colonización y descolonización.

• Identidades móviles, articulaciones variables

Como la *Documenta* no es una Bienal, el Comité de Selección no tiene la obligación de cumplir con un criterio de "representaciones nacionales" que, en San Pablo, por ejemplo, implica pasar por toda una red de compromisos e intereses de las comisiones nacionales dependientes de estructuras ministeriales.

El tema del arte "latinoamericano" ha sido muy problemático. Nunca he pensado en representar a los artistas latinoamericanos *como* artistas latinoamericanos. Existen biografías, contextos, formaciones culturales, identidades, pero no "el" arte latinoamericano. Quizás haya más diferencias entre la producción visual mexicana y la brasileña que entre la producción artística francesa o inglesa. El pasaporte del artista no es garantía de identidad ni de diferencia. Por lo demás, la identidad no es algo fijo, determinado originariamente, sino un proceso perpetuo y variable, relacional, que hace que la persona no puede resumirse a "ser" indio, negro, homosexual, etc.

No creo en una "esencia" del arte latinoamericano sino en condiciones de producción, en historias y procesos como los de la colonización que generan rasgos compartidos. Incluso los dispositivos institucionales y las constituciones de público que son muy heterogéneos en los contextos latinoamericanos, generan muy diferentes concepciones y experiencias de la producción artística.

• Multiplicar las dinámicas de inscripción espacio-temporal de la obra

La *Documenta* tiene su propia lógica institucional, y no era posible ir en contra de esa lógica. Pero sí era posible valerse de la historia de la *Documenta* que mezcla el gran público y el público más especializado, reflexionar sobre ella, para inventar una metodología que permitiera no sólo revisar las condiciones de producción del arte contemporáneo sino también hacer entendible las operaciones estéticas como procesos. La obra propiamente tal es sólo un momento del proceso de producción. Hay otros momentos tan decisivos como su encuentro con la institución.

Las obras de arte siguen constituyéndose como tales en su confrontación con la subjetividad del espectador. Me interesaba insistir en obras que operan una crítica radical de las jerarquías de conocimiento pero, también, de las áreas de competencia; obras que motivan una redistribución de los saberes. Por ejemplo, una obra como la de Matta-Clark no sólo propone un repliegue del objeto sino vuelve irrelevante la pregunta de si se trata o no de un arquitecto que hace crítica social, de si es arte o no, debido a la porosidad de las fronteras entre los procesos de creación involucrados en su diseño. Para obras que ponen en situación un espacio-tiempo heterogéneo; para procesos y medios que poseen una cierta dimensión de ubiquidad, el formato de la exposición tradicional es limitado y limitante. Querîamos imaginar un concepto de exposición deslocalizada, que no ocurriese de una única manera en un mismo lugar. Creo que el muro no es la única dimensión posible de una exposición. La temporalidad y la espacialidad de la obra contemporánea no pueden verse sólo resumidas al espacio de representación del teatro clásico (unidad de tiempo, de lugar y de historia) cuando hoy ya ninguna experiencia es tan homogénea como ésta. No querîamos que la logística de la *Documenta* fuera exclusivamente la de la exposición, sino imaginar múltiples espacios-tiempos. Por eso imaginamos el recorrido urbano del "parcours", el soporte editorial del "libro" y la manifestación cultural de "100 días-100 invitados" como tres formas diferentes de acercamiento al arte.

La experiencia estética contemporánea va mucho más allá del simple modelo universalista de contemplación: el muro, la página, el afiche, la pantalla de televisión, el internet, etc., aprovechan la heterogeneidad de soportes y medios, la pluralidad de las formas de exhibición, para multiplicar formas de mirar a partir de varias dinámicas de inscripción espacio-temporal de la obra.

• Rupturas críticas y fuerza de emancipación

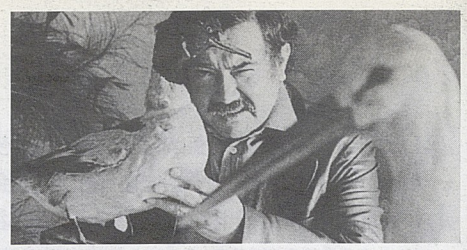
El acto estético atraviesa el campo cultural de modos muy cruzados, que van más allá de lo específicamente artístico. Podemos mirarlo como una especie de "campo extendido", que trabaja con formas, estéticas, materiales, pensamientos e ideologîas que se articulan en la obra y requieren ser descifrados muy complejamente.

Sabiendo que *Documenta* ocupa un espacio mediático, el desafío era cómo instalar la pregunta por la eficacia de un arte crîtico (en el sentido emancipatorio de la palabra) en un contexto de sobremediatización que resulta bastante adverso para las actitudes más reflexivas. Quería poner el acento en lo crítico, en lo reflexivo; averiguar si el fin de siglo podía dar lugar a un tipo de reflexión que no fuera apocalíptica. Nos encontramos hoy con un



cierto discurso "a lo Baudrillard" (para simplificar) que dice que no hay más posibilidad de distanciamiento crîtico, que todo es publicidad, que la estetización de la información y la espectacularización de los procesos de consumismo cultural impiden apostar a alternativas de ruptura crîtica en medio de una reificación generalizada y de la confusión de los signos. Tengo la impresión de que, por una parte, los autores de estos discursos frecuentan poco la producción de arte contemporáneo; no saben bien qué leer en las obras más desafiantes ni cómo leerlas. Por otra parte, la sensación de esta imposibilidad total de romper con lo dominante, con el neoliberalismo, forma un sistema desesperado que resulta muy desmotivador y paralizante. En lugar de lamentarse o de resignarse a la extrema banalización e instrumentalización del arte en un proceso ya descrito por Adorno que sólo estaría acelerándose, me parece más interesante y provocativo tratar de imaginar procesos artísticos de dramatización no-espectacular en los que el arte sigue explorando las posibilidades de resistencia crîtica dentro de la ambigüedad de estas nuevas condiciones recurriendo a configuraciones imaginarias y simbólicas que no son reducibles a la dominación económica de lo real.

Elogio de las imágenes partidas



Sobre la *Poética del cine*, de Raúl Ruiz

Reinaldo Laddaga

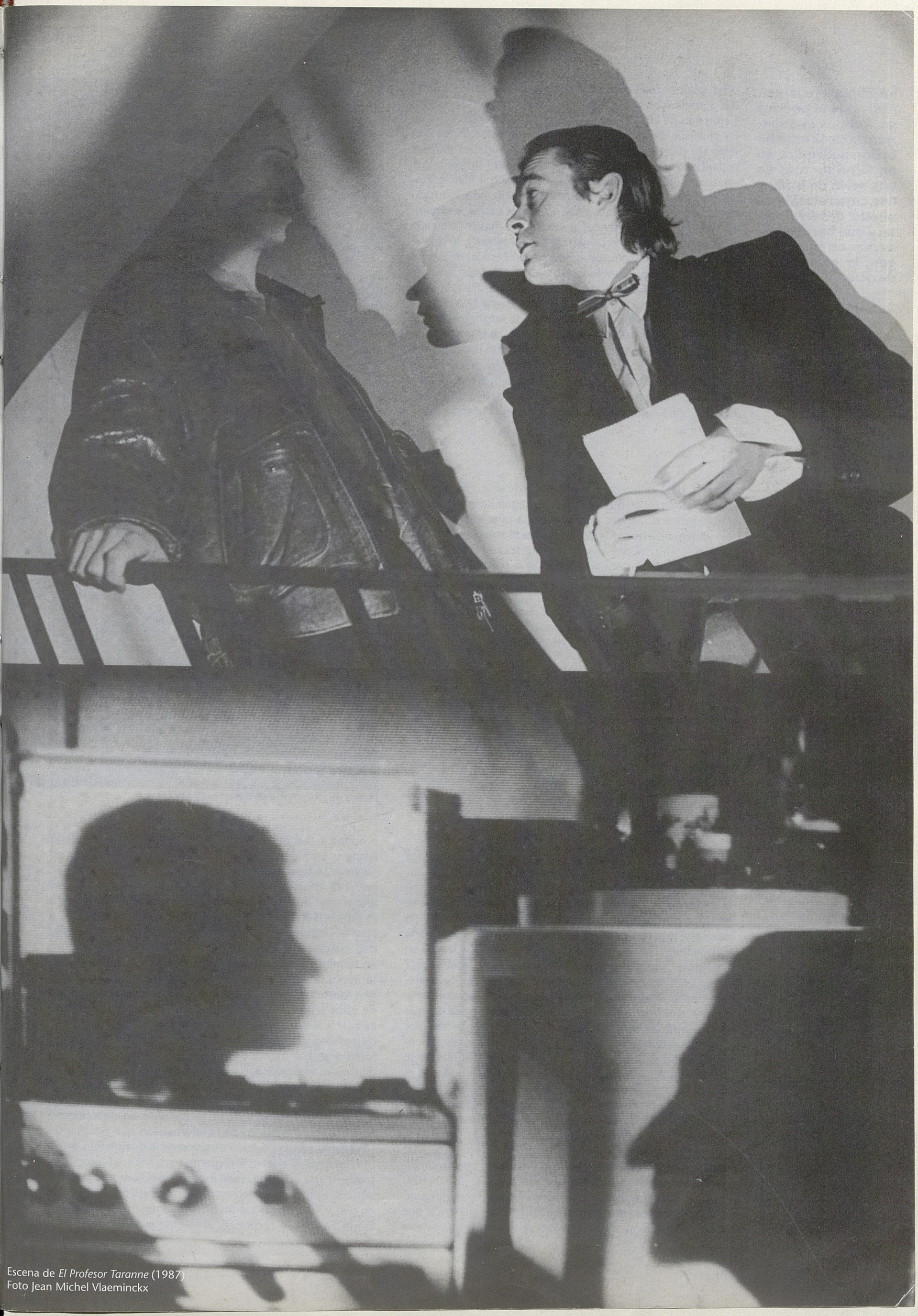
El placer y la emoción estrictamente fílmicos consisten, a juicio de Ruiz, en la visión de una multiplicidad, en cada filme, de filmes secretos que en él, inestablemente, pululan. Pero esa multiplicidad, esa diversidad proliferante, es lo que las reglas de la industria están hechas para reprimir.
Sin embargo, es posible concebir un cine que, en lugar de colmar el intervalo que se abre, en la imagen, entre sus partes, lo exponga mediante una práctica constante de la escisión: escisión, en el cuadro, entre los planos, fusión de más de un plano, disyunción entre las secuencias, hasta el momento en que el sentido se fuga de la imagen y, en virtud de ese paso de la imagen a lo indiscernible, el espectador *pierde el sentido*. Ninguna poética del cine ha llevado esta premisa tan lejos como la de Raúl Ruiz.

Tengo dos pasiones: los milagros y los idiomas extranjeros.
Raúl Ruiz, *L'Oeil qui ment*

1 Hay dos grandes (en el sentido de la complejidad, de la singularidad, de la inventividad) poéticas del cine formuladas por latinoamericanos. Una es la que, bajo la consigna de un "cine del hambre," propuso, desde mediados de los '60, el brasileño Glauber Rocha. La otra, más reciente, se debe al chileno Raúl Ruiz, y se formula en el primer volumen de un libro publicado, en lengua inglesa, con el título de *Poetics of cinema*. El libro no ha sido, hasta donde sé, publicado en español, y probablemente no lo sea -si la norma de recepción de la obra de Ruiz hasta el presente continúa- en los tiempos inmediatos. El cineasta, en efecto, ha permanecido hasta el momento virtualmente invisible para la crítica de cine de Latinoamérica. El que escribe estas líneas no ha podido, por ejemplo, descubrir ningún ensayo crítico, ninguna presentación general siquiera, de Ruiz o de su obra en español. Es cierto que esa obra se ha realizado, en lo esencial, en Francia, pero puede postularse que ella (por razones que, complejas, no puedo desarrollar acabadamente aquí) no podría haber sido producida sino por un artista formado hacia mediados de siglo en la región -más aún, por uno que haya debido ceder al imperativo del exilio: la poética de Ruiz, tal como a continuación la expongo, puede leerse como una elaboración de la experiencia del exilio, como lo son las de los artistas (el cubano Severo Sarduy, los argentinos Juan Rodolfo Wilcock y Mauricio Kagel) con los cuales se encuentra, quizás, más próximamente emparentado[1].

Es cierto, también, que la distribución de los filmes de Ruiz ha sido extremadamente irregular, no sólo en el continente. Gran parte de la obra suya ha permanecido ignota, en la región, en general, exhibida sólo raramente, y (hasta hace poco) virtualmente nunca de manera regular. De ahí que, no pudiendo suponer que el lector tiene presente un cierto número de trabajos del cineasta, mi estrategia en este artículo sea, no referirme a filmes específicos, sino exponer un argumento de *Poética del cine*, que puede leerse como una descripción del propio programa estético y que me parece un momento particularmente intenso del pensamiento estético latinoamericano. En este libro, entonces, me concentraré. Más precisamente, me concentraré en lo que Ruiz describe como la operación fundamental de su cine (y, en verdad, del cine en general). Así como hay una operación fundamental, por ejemplo, en la poética de Rocha, la exposición de la violencia, así como la experiencia fundamental de su cine es, para Rocha, una experiencia de violencia que se expone, la operación fundamental de Ruiz es el *partimiento* de la imagen, y la experiencia fundamental del cine es para él la experiencia del partimiento de una imagen. Se produce una emoción fílmica, para Ruiz, se producen una emoción y un placer estrictamente fílmicos, la emoción y el placer que solamente el cine es capaz de provocar, allí donde una imagen se parte. Pero esta emoción y este placer se producen no sólo cuando se ve (o se oye) a una imagen partirse, sino cuando, por eso mismo, se hace experiencia de un partimiento, una disociación, una escisión de sí. La poética del cine de Ruiz, tal como la entiendo, constituye un ensayo de elaboración de estos teoremas.

Como decía más arriba, no voy a presentar, en este artículo, a Ruiz o a su obra en general[2]. Pero es preciso retener algunos datos esenciales de la biografía. El cineasta nace en 1941, en Puerto Montt, en Chile. Estudia, durante un período muy breve, en la escuela de Santa Fe, Argentina, que el documentalista Fernando Birri, por entonces, dirige. Realiza, ya muy joven, una serie de películas en el Chile de la época de Allende. En 1974 debe partir para Francia. Muy pronto, y en gran medida por su colaboración con ciertas agencias culturales francesas, portuguesas, italianas, se encuentra filmando en Europa cortos y largometrajes. Un par de filmes son un éxito de crítica –*"L'Hypothése du tableau volée"* (1978), con la colaboración de Pierre Klossowski. y "*Les Trois couronnes du matelot*" (1982)–, éxito que consolida la publicación, en 1983, de dossiers Ruiz en *Cahiers du cinéma* y en *Positif*. Ruiz produce frenéticamente, aun cuando, en general, sus



Escena de *El Profesor Taranne* (1987)
Foto Jean Michel Vlaeminckx

La experiencia primitiva de la poética de Ruiz es la experiencia de la cohabitación anárquica en un filme de más de una serie de imágenes, cuya relación no puede determinarse, y que hace que se sienta, en cada imagen, la gravitación de otra.

producciones sean pasadas sólo por TV o en salas destinadas a audiencias muy pequeñas. Sus títulos son, en el presente, más de 90. Se trata, sin duda, de la obra más vasta de un cineasta latinoamericano; algunos de estos títulos son realizaciones mayores; todos ellos son entidades fílmicas inclasificables, ni exactamente narraciones ni simplemente ensayos, ni piezas de ficción ni lo que solemos llamar "documentales". Sólo en los últimos años Ruiz ha producido ciertas obras destinadas a audiencias más vastas, incluyendo, por ejemplo, a actrices y actores de masas (Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve, Michel Piccoli), lo que le ha valido, por ejemplo, un premio en el Festival de Berlín, acontecimiento que hubiera sido hasta hace poco insólito. En 1995 publica su volumen de poética, en francés y en inglés, con los títulos de *"Poétique du cinéma"* y de *Poetics of Cinema"*. El libro se presenta como la reformulación de clases dictadas en 1994 y 1995 en Duke y en Harvard, aunque el propio Ruiz indique, en la introducción del libro, que las ideas que incluye fueron desarrolladas ya desde finales de la década anterior. En las páginas siguientes me concentraré especialmente en su último capítulo (cuyo título, por razones que se advertirán rápidamente, es "Viajando de incógnito").

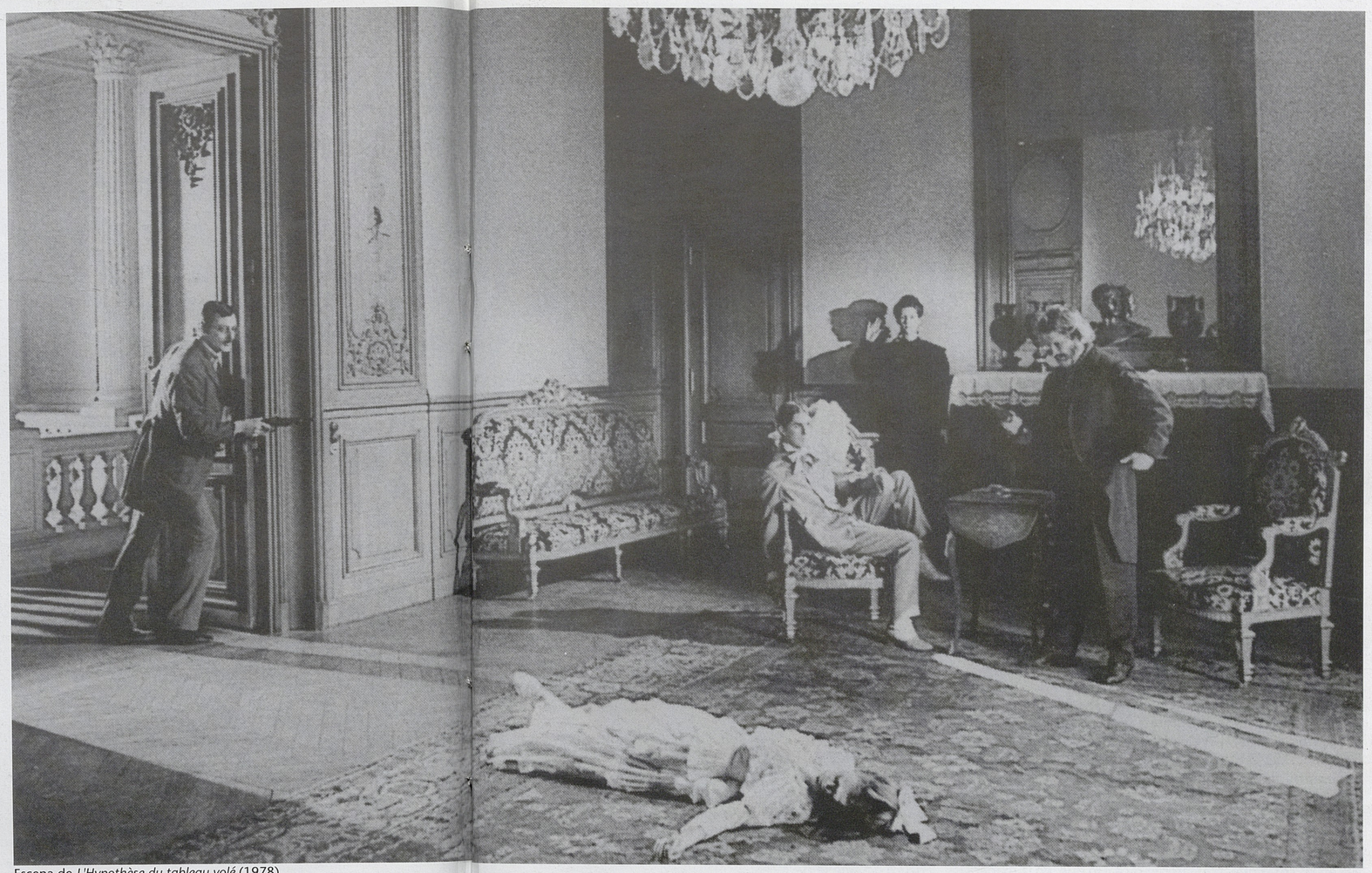
2

Hay un tipo de visión, un tipo de emoción, de conmoción y de placer, que son propias, según Ruiz, del cine, y que ninguna otra clase de experiencia puede dar. Esta es una experiencia que se hace, en primer término, en la infancia, y que Ruiz supone que ha hecho, sobre todo, frente a ciertas películas de serie B que hacían la parte principal del repertorio de cine de niños en una época en la que sus propias realizaciones están poderosamente enraizadas: los 40, los 50. La "poética del cine" que el libro describe se propone como proviniendo de una experiencia del cine hecha por el propio Ruiz en su infancia. Esta es la experiencia en cuestión:

Cada vez que veía un filme tenía la sensación de estar en otro, inesperado, diferente, inexplicable, aterrador. Cuando era niño, había entrado furtivamente en un cine para adultos: estaban pasando "The Orgies of Nesle Tower". Un iceberg aparecía entre dos desnudos de Sylvana Pampanini, seguido a su vez por un barco de la marina sobre el cual el Presidente de la República de Chile proclamaba que también la Antártida era chilena. Cuando sonaba la palabra "chilena", Sylvana Pampanini reaparecía, y el filme seguía como si nada inusual hubiera sucedido. (108, trad. mía[3])

Esta es la que Ruiz propone como escena primitiva de su cine: como situación de cine sobre la cual su "poética" se edifica. La situación en cuestión es "la irrupción súbita de un filme en otro" (109). ¿Es porque esta irrupción se produce que al sujeto de esa experiencia (Ruiz mismo en este caso) le parece estar, en el filme, por ejemplo, de Sylvana Pampanini, "*The Orgies of Nesle Tower*", al mismo tiempo en otro filme, "inesperado, diferente, inexplicable, aterrador"? ¿O es porque desde el principio ese sujeto tiene la impresión, frente al filme de Sylvana Pampanini, de encontrarse en otro, que la irrupción se produce? Importa poco. Lo que vale la pena de ser retenido es que hay, según el director chileno, un tipo de experiencia del cine, que es la experiencia de una alternancia de más de una imagen, donde no se puede establecer la relación entre una y otra, y que esta es la experiencia primitiva de su poética del cine. La experiencia primitiva de la poética de Ruiz es la experiencia de la cohabitación anárquica en un filme de más de una serie de imágenes, cuya relación no puede determinarse, y que hace que se sienta, en cada imagen, la gravitación de otra. Más precisamente, la experiencia de la certeza de que "todo filme es siempre el portador de otro, un filme secreto..." (109)

Entre los textos sobre cine que conozco, ninguno se aproxima a esta descripción de Ruiz de la experiencia que se encuentra, según él, en el inicio de su cine, y que éste se propone activamente repetir, más que un texto de Roland Barthes. En julio de 1970, Barthes publica en *Cahiers du Cinéma* "Le troisieme sens" ("El tercer sentido"). El texto se presenta como unas "notas de investigación sobre algunos fotogramas de S. M. Eisenstein." La tesis de este breve texto es simple. Tómese *un fotograma* del cine, dice Barthes, y es posible (aunque nunca podrá asegurarse que esa posibilidad se actualice) que, junto a lo que en él se deja descifrar en términos de información, y lo que en él se deja leer en términos de significación, se den a ver, irrumpan en la imagen, ciertos rasgos que, no dejándose descifrar en ninguno de estos sentidos y sin embargo haciendo signo, pertenecen al nivel de lo que el autor llama *la significancia*. Hay, en ciertos fotogramas del cine (*portados*, diría Ruiz, por ciertos fotogramas), al menos tres niveles: la comunicación, la significación, la significancia. Veamos uno de los ejemplos de Barthes. Se trata de un fotograma de Potemkine, de Eisenstein, donde aparece una mujer anciana que llora. El fotograma está compuesto perfectamente, en el sentido del realismo, para dotarnos de la información que precisamos para establecer la posición de esa escena de dolor en la trama del filme al cual el fotograma pertenece. El fotograma también está organizado de modo que el llanto de la mujer anciana simbolice no solamente el dolor suyo, sino el dolor en general. Pero hay rasgos en la imagen (rasgos que son, como Barthes lo reconoce, absolutamente evanescentes) que exceden lo que, en ella, asegura la eficacia de la representación y la plenitud de la simbolización: una relación, en el fotograma,



Escena de *L'Hypothèse du tableau volé* (1978)

entre lo "bajo" de la línea de la cofia, anormalmente estirada hasta las cejas como en disfraces en los cuales uno quiera darse un aire bufonesco et tonto, el ascenso circunflejo de las cejas extinguidas, viejas, la curva excesiva de los párpados bajos pero aproximados entre sí como si bizquearan, y la barra de la boca entreabierta, respondiendo a la barra de la cofia y la de las cejas, en el estilo metafórico "como un pez en seco". (II, 872, trad. mía)

¿Debe suponerse que este juego de relaciones, en la imagen, que no son simplemente extrañas a la significación, pues refieren, dice Barthes, de modo "vago", a "a un lenguaje un poco bajo, el de un disfraz más bien penoso", destruyen, presentándose, los valores informativos y simbólicos de la imagen? No, no lo hacen. Pero no dejan, sin embargo, de actuar sobre ellos: pues este juego, en relación a la expresión del dolor, que es lo que la toma se propone principalmente realizar, es "ridículo" (873). El constituye "como *un escarnio no negador de la expresión*" (873). Este "ridículo" no puede leerse como intencional: no hay ningún motivo para suponer que Eisenstein ha querido producir tal cosa en esa imagen. El no puede, ni siquiera, identificarse de modo estable: nadie puede asegurarse, frente a rasgos como estos, de que ellos se muestran, en tanto "ridículos", a otro que no sea ella o él, de modo que se manifiestan, cada vez, como potencialmente secretos. Pero, si se manifiestan, lo hacen al mismo tiempo como indiferentes a la práctica del sentido, y como deshaciéndolo —como subvirtiendo "no el contenido sino la entera práctica del sentido" (880). Estos accidentes de la imagen se presentan "en un estado permanente de depleción (*déplétion*)[4]", al mismo tiempo vacíos, en tanto no se puede atribuirles un sentido estable, y erectos, en tanto insisten en hacerse ver. La imagen en la que esta clase de rasgos suplementarios, indiferentes a la historia que se trata de contar y a los significados que se trata de expresar, se presentan, queda, en virtud de ellos, dotada de "una estructuración que *se fuga desde el interior*" (881). Estos rasgos son, en el filme, lo que no puede ser sino filmado (no pudiendo ser acabadamente descriptos, ni adecuadamente representados): en tanto tal ellos constituyen, según Barthes, en el film, lo que él llama lo "fílmico."[5]

No hay, es cierto, ninguna imagen de Ruiz que yo conozca que recuerde a esta anciana de Eisenstein evocada por Barthes. Pero hay relación, sin embargo, entre estos dos textos. Pues lo que los rasgos de significancia le hacen, según Barthes, al fotograma, es lo que la secuencia del barco que se dirige a la Antártida le hace, en el relato de Ruiz, a



Raúl Ruiz

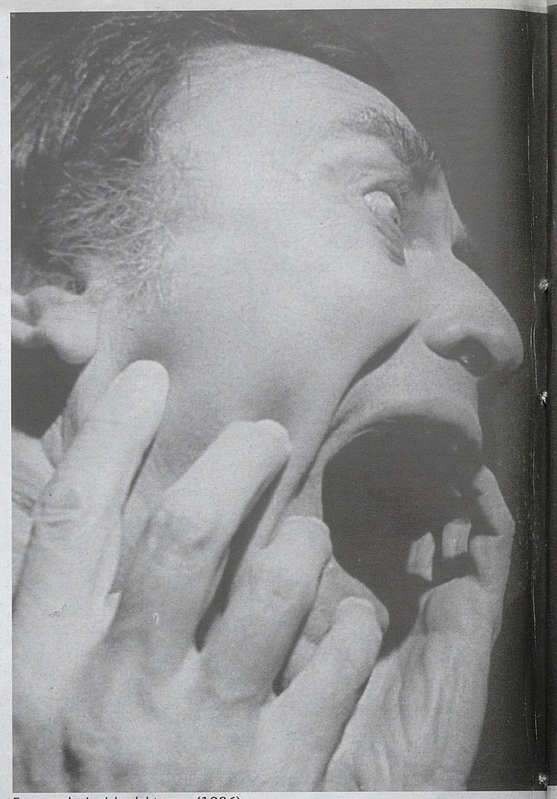
la escena de Sylvana Pampanini: escarnecerla sin negarla. Ambas secuencias, una junto a la otra, una después de la otra, permanecen, en virtud de esta coexistencia, suspendidas, y su secuencia estructurada, precisamente, a partir de una fuga. Este modo de estructurarse una imagen, o una secuencia de imágenes, de modo tal que se produzca, entre ellas, una subversión de "la práctica entera del sentido," y de que todas las partes permanezcan en "un estado permanente de depleción", es lo que le interesa a Ruiz que, entre imágenes, suceda. Cuando Ruiz, en ese pasaje, dice que "un filme es siempre portador de otro, un filme secreto", en efecto, lo que afirma es algo semejante a lo que Barthes afirma cuando sostiene que un fotograma es siempre el portador de rasgos de sentido obtuso: que algo siempre, en las imágenes del cine, tiende a escapar a la identificación estable, y que se presenta, en su patencia, como extraño a la esfera del sentido. Los filmes secretos no son visibles, para Ruiz, únicamente en sus fotogramas, pero así como para Barthes su manifestación depende del ejercicio de una mirada que no sólo ve sino que *escruta*, ellos demandan, a juicio del cineasta chileno, un ejercicio particular de la mirada, el ejercicio de lo que él llama una "doble visión": "todo filme es siempre portador de otro, un filme secreto, y (...) para descubrir el filme secreto el espectador debería desarrollar el don de la doble visión que todos poseemos" (109).

Hay seres propensos al tipo de atención al mundo, a cada instante del mundo como múltiple, que Ruiz llama "doble visión", y el cine, la sala de cine, es, según Ruiz, el sitio más favorable para el desarrollo de esta propensión. Pero para alguien capaz de hacer ejercicio de una "doble visión," de una visión partida, o de una visión atenta a la imagen allí donde ella se parte, las imágenes del cine son particularmente propensas a "portar" "imágenes secretas." Veamos algunos ejemplos que el libro menciona. Hay cierto filme de Hawkes, cuyo título Ruiz no declara, donde, en el trasfondo de un lucha, se ven nubes "irreprimiblemente figurativas" que esbozan el rostro de George Washington[6]. He aquí un rasgo de "sentido obtuso" presentándose en la imagen ("viajando de incógnito", según el código de *Poética del cine*, en ella). Un ejercicio de "doble visión" se concentraría a la vez en la lucha del primer plano y en la figuración de las nubes en el trasfondo, que es, naturalmente, indiferente a aquel, y que no se presenta sin deshacer su consistencia. En "*The Barefoot Contessa*", Ava Gardner habla un "español improbable." Un ejercicio de "doble visión" (de "doble audición", estrictamente) se concentraría a la vez en las cosas que Ava Gardner dice y lo que, en la manera de decir, hace a lo dicho irrisorio, lo escarnece. Las nubes en la escena de lucha de Hawkes, el "español improbable" de Ava Gardner en "*The Barefoot Contessa*", son "pasajeros ocultos" que "pululan de incógnito" en un filme (que es siempre, por eso, una entidad pululante). Dos filmes coexisten, por un momento, en el filme de Hawkes: el filme de la lucha y el filme de las nubes, que se reparten la imagen. Dos filmes coexisten, por un momento, en "*The Barefoot Contessa*": el filme de la gitana y el filme de las aventuras de una voz pronunciado un "español improbable". Hay imágenes que contienen, en sí, su contra-imagen. La práctica de la "doble visión" intenta retener esa multiplicidad: el hecho de que quizás ninguna imagen del cine sea simplemente una imagen.

Vinculación de dos cosas sin relaciones discernibles en la profundidad de campo, fundido no resuelto de dos imágenes, desarrollo de dos escenas indiferentes la una a la otra en el mismo sitio: estas son algunas de las variedades de escenas de "doble visión". Un cine fiel a lo que en el cine es capaz de inducir la experiencia propiamente fílmica debiera trabajar, principalmente, con estos componentes, con estas imágenes partidas.

3

El placer y la emoción estrictamente fílmicos no consisten, entonces, en la satisfacción de la identificación lograda de un significado, sino en la visión de una multiplicidad, en cada filme, de filmes secretos que en él, inestablemente, pululan. Pero esa multiplicidad, esa diversidad proliferante, es lo que las reglas de la industria, a juicio de Ruiz, están hechas para reprimir (en términos de Barthes se diría que la industria del film se edifica sobre la represión de "lo fílmico"). Y, sin embargo, es posible concebir un cine que, antes que proponerse disimular esa fatalidad, la amplifique: que en lugar de colmar el intervalo que se abre, en la



Escena de *La isla del tesoro* (1986)

imagen, entre sus partes, lo exponga. Esto es, evidentemente, lo que Ruiz supone que su trabajo hace, y también lo que piensa que puede hacerse —y debiera hacerse— en cine, en general. El placer estrictamente fílmico es un placer en la "doble visión" que tiene como objeto imágenes partidas, y componer estas imágenes es el imperativo que el autor de *Poética del cine* se da.

¿De qué modo? ¿Cuáles serían los procedimientos básicos de un cine de la "doble visión"? He señalado al comienzo de este escrito que no voy a ocuparme en él de analizar los filmes de Ruiz, sino de exponer su poética. Pero puede ser interesante, aunque no sea sino para esbozar lo que Adorno llamaba la "posibilidad abstracta" de esta obra, señalar algunos de los procedimientos suyos más comunes. En primer lugar, esta obra se caracteriza por un modo de componer "imágenes-situación" (la expresión es de Ruiz) en el cuadro: por un modo de componer imágenes según el cual aparecen como en una "doble visión." Ruiz define de este modo la "doble visión": es lo que nos permite "ver las cosas de este mundo envueltas por cosas de otro mundo, situadas en otro lugar y otro tiempo" (116). ¿Es posible componer el cuadro de modo tal que las cosas, en él, aparezcan envueltas por cosas de otro tiempo y otro lugar? Como Gilles Deleuze lo ha mostrado, eso es precisamente lo que se propone un cierto uso de la profundidad de campo. El ejemplo canónico, según Deleuze, es el uso de la profundidad de campo en los films de Welles (en *Citizen Kane*, por ejemplo), donde "las imágenes en profundidad expresan regiones del pasado" (Deleuze 145), cada grado de profundidad correspondiendo a un estrato del pasado. Así sucede, por ejemplo, en la famosa escena del suicidio de Susan, donde un vaso en el primer plano y un movimiento de sombras en su trasfondo se envuelven a través de un intervalo de tiempo. Es interesante que los comentaristas se hayan referido, desde el comienzo, al parentesco de este Welles y Ruiz, y perfectamente motivado: ya *"Les trois couronnes du matelot"*, de 1982 –gracias, en parte, a Sacha Vierny, su director de fotografía–, estaba hecho casi exclusivamente de esta clase de planos escindidos, de una clase que se encuentra aún presente en sus últimos filmes. Sólo que allí donde Welles se aseguraba de que la narración saturara, a posteriori, la distancia entre las cosas en la profundidad de campo, Ruiz deja a la relación entre ellas permanecer flotante[7]. El cineasta ha dicho que "una historia es la conexión entre los objetos del set" (cit. en Rosenbaum, 21), pero esa conexión es, en sus trabajos, permanentemente suspensiva[8].

Una segunda modalidad de imagen doble es relativamente común, incluso en la industria: las imágenes en el fundido, singularmente en el flash-back. Hay un momento, en el inicio y en el fin de una secuencia de flash-back, en que se nos reclama que veamos a un personaje "envueltas por cosas de otro mundo, situadas en otro lugar y otro tiempo". En el fundido, aunque no sea sino por un momento (éste es el caso, por supuesto, más usual), sucede que, para usar una expresión de Denis Hollier que se refiere a un pintor francés, François Rouan, a quien sería productivo comparar con Ruiz, se produce en la pantalla "la concurrencia de dos ocupantes que no se soportan, no se toleran, condenados sin embargo a aguantarse en su misma incompatibilidad" (Hollier 35-36, trad. mía): un rostro aterrado que recuerda, por ejemplo, y la turbulencia de una isla tropical, compartiendo, momentáneamente, la pantalla. (O, como sucede en determinado momento de *"Mémoire des apparences"* (1986), del propio Ruiz, un rostro de mujer, gotas de lluvia, y una mano que hace gestos incomprensibles.) Un fundido, sin embargo, está destinado, en general, *a resolverse*: el presente debe dar lugar a su pasado (a su presencia pasada), y éste dar lugar a la plenitud de su presente. Pero supongamos que sucede que esa resolución no se produce, o que se demora indefinidamente. Suponga-

mos, por añadidura, que las imágenes fundidas no son inequívocamente vinculables. Esta situación límite es frecuente en los filmes de Ruiz, de modo tal que sus imágenes no se dejan reducir, en general, a "la positividad de lo visible" (Hollier 39), incesantemente trabajadas por "intersticios subliminales" (39). Ella ha tendido incluso a hacerse más frecuente con el tiempo[9].

Vinculación de dos cosas sin relaciones discernibles en la profundidad de campo, fundido no resuelto de dos imágenes, desarrollo de dos escenas indiferentes la una a la otra en el mismo sitio: estas son algunas de las variedades de escenas de "doble visión". Un cine fiel a lo que en el cine es capaz de inducir la experiencia propiamente fílmica debiera trabajar, principalmente, con estos componentes, con estas imágenes partidas. Eso es lo que constantemente sucede en el cine de Ruiz, que es, en ese sentido, un cine de la aberración. Ahora bien, las imágenes partidas valen, para el cineasta, en la medida en que se presente bajo ciertas condiciones: en la medida en que cada una de ellas esté fabricada de modo tal que, en conjunto, se resistan a "ser interpretadas como si fueran dos imágenes superpuestas, una real y la otra simbólica" (1995, 116), en la medida en que puedan vincularse a través de una tercera imagen, que permanece, sin embargo, invisible, y en la medida, sobre todo, en que estén hechas para que se evite que se perciban como "alegorías autónomas." Habrá un cine fiel a la experiencia fílmica, un cine de imágenes partidas, en la medida en que cada imagen suya se presente como "fragmentaria, incompleta" (116), en que no sólo esté compuesta de partes escindidas, sino que aparezca como si algo en cada una de ellas faltara, como si algo en cada una de ellas *se fugara*, en el sentido en que Barthes afirma que, en virtud de los rasgos de sentido obtuso, el fotograma se estructura a partir de una "fuga desde su interior".

Pero para que eso suceda, para que cada imagen se presente como "fragmentaria, incompleta," es preciso que ellas se articulen entre sí de un cierto modo. Para que cada imagen se exponga como una multiplicidad pululante de partes diversas es preciso que todas ellas se encadenen (o que se priven de hacerlo) de determinado modo. De ahí la forma de narración que Ruiz favorece. En un breve texto de 1994, el cineasta proponía una lectura de *The Black Cat*, un filme de serie B de los 30's, con Bela Lugosi y Boris Karloff, de Edgard Ulmer (un segmento de la cual *Poética del cine* retiene), que me parece describir bien, en efecto, lo que sucede en sus propios filmes. *The Black Cat*, dice Ruiz, es el único ejemplo de la industria que conoce de un filme que pone en obra el procedimiento narrativo que es el suyo: una técnica narrativa que consiste en componer "historias hechas de fragmentos de historias incompletas que engendran otra, de manera incierta, a imagen de la vida cotidiana, inspirando conclusiones provisorias..." (1994, 122). Así:

> *El filme [The Black Cat] se presenta como una serie de situaciones cuya vida es independiente: el juego de ajedrez, la fobia de Bela Lugosi por los gatos, la alusión a la batalla alegórica (Europa como campo de cadáveres), la decoración Bauhaus; todos estos elementos son historias de las cuales se puede prescindir en el film y por las cuales la historia central es finalmente asfixiada, ocultada. A estos fragmentos independientes un mal crítico los hubiera llamado "decorativos".*
>
> *Cada una de estas historias iba a morir más allá de un campo de ficción que viste el cuerpo del relato, en lugar de descubrirlo poco a poco como lo habría hecho un filme que relata una historia, y sólo una.* (1994, 123)

Lo propio de esta narración que se reconoce como perteneciendo a la variedad a la que las propias narraciones pertenecen es que está hecha de fragmentos sin desarrollo. En una entrevista del año anterior, refiriéndose a *La Ville des pirates* (1984), Ruiz describía de este modo la técnica narrativa de la película: "La historia consistía en dejar flotar la historia y todas las historias sin enraizarlas. Las historias están allí, las imágenes lo mismo, pero no se conectan exacta-

Para que cada imagen de un filme se exponga como múltiple o partida, fragmentaria e incompleta, es preciso que todas ellas se articulen de un modo inexacto, que el intervalo entre una y otra nunca se sature, que su conjunto aparezca como una multiplicidad, como decía el matemático Cantor, *inconsistente*, y que el conjunto que las reúne no pueda verse sino, según una expresión del propio Ruiz, como "inclasificable, proteico y ubicuo".



Escena de *Le Toit de la baleine,* 1981 (Foto Hajo Piebenga)

mente" (1993, 25). Para que cada imagen de un filme se exponga como múltiple o partida, fragmentaria e incompleta, es preciso que todas ellas se articulen de un modo inexacto, que el intervalo entre una y otra nunca se sature, que su conjunto aparezca como una multiplicidad, como decía el matemático Cantor, *inconsistente*, y que el conjunto que las reúne no pueda verse sino, según una expresión del propio Ruiz, como "inclasificable, proteico y ubicuo" (1995, 121). El nombre que *Poética del cine* les da a estas secuencias desconectadas es el de "fragmentos extraviados": el filme deberá estar hecho de fragmentos que no encuentran sus prolongaciones (que "van a morir fuera de un campo de ficción"), y que se relacionan entre sí como las cosas en la profundidad de campo, las imágenes en el fundido, las escenas superpuestas. (La coexistencia de la fobia de Bela Lugosi por los gatos y la decoración Bauhaus en *The Black Cat* es como la coexistencia del duelo y las nubes en la película de Howard Hawks que el libro menciona.) Pues la experiencia propia del cine comienza por la visión y la audición de esos "fragmentos extraviados": por la visión, por ejemplo, del partimiento de la secuencia de Sylvana Pampanini a causa de la irrupción del "fragmento extraviado" que es la imagen de un barco rumbo a la Antártida. Que este fragmento sea la imagen de un barco no es, por supuesto, casual: la emoción cinematográfica fundamental no es solamente la de ver a una imagen partirse, sino también la de ver a una imagen partir, fugarse, como se fuga una cosa que es "inclasificable, proteica, ubicua". El placer fílmico es un placer en la imagen que se escapa, o en la cosa escapándose en la imagen. Es decir, en el espectáculo de una pérdida de homogeneidad, consistencia, claridad. Una imagen que se parte es el átomo de construcción del cine de Ruiz, pero también una imagen que, partiéndose, pierde identidad y deja de hacerse nítidamente discernible.

La experiencia del cine (la experiencia fundamental del cine, diría Ruiz) no es la experiencia de un sentido, y es incluso la experiencia, en los términos de Barthes, de una "subversión" de "la práctica entera del sentido". Es en el momento en que el sentido se fuga de la imagen, según Ruiz, cuando se produce la experiencia fundamental del cine. El momento en que el sentido se fuga de la imagen, y también el momento en que, en virtud de esa fuga, de ese paso de la imagen a lo indiscernible, el espectador *pierde el sentido*.

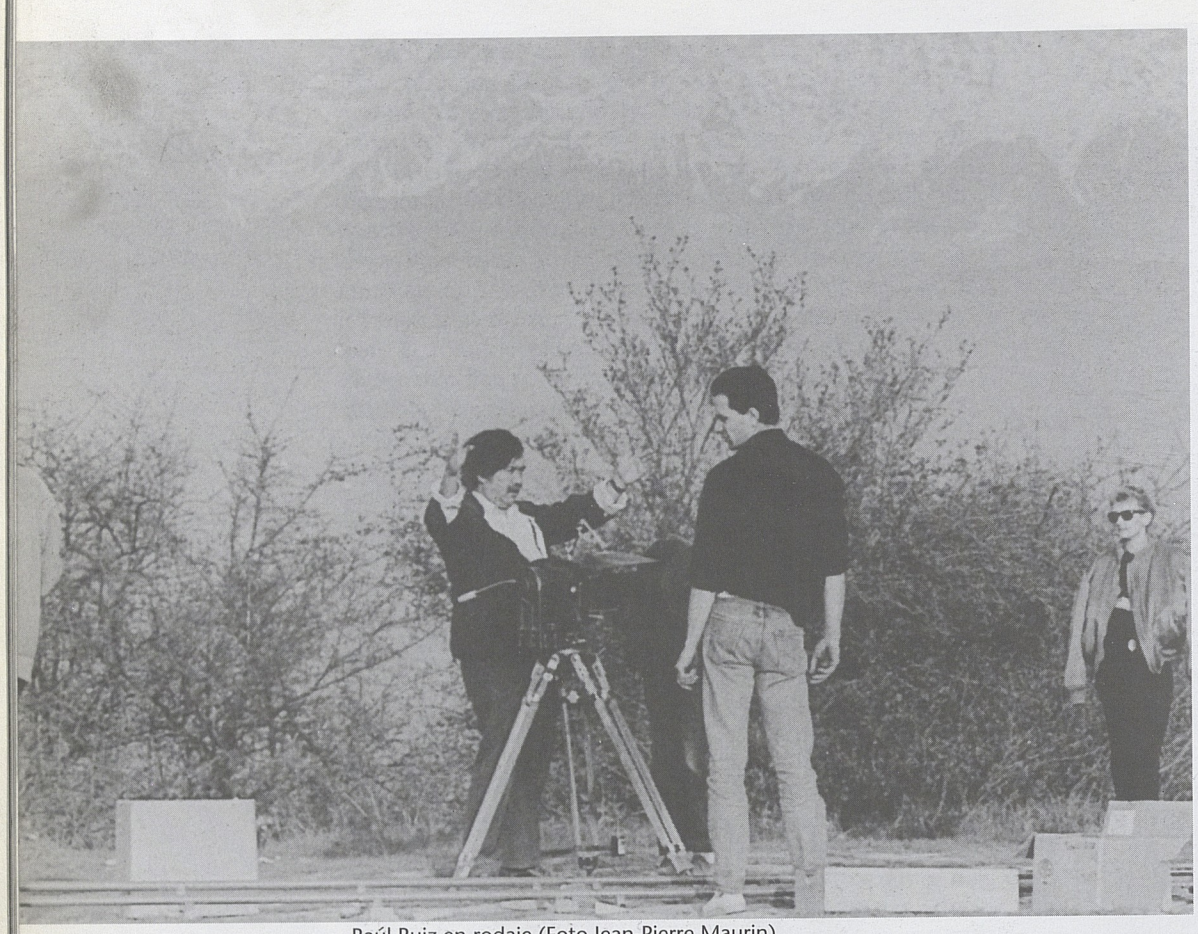
4

Decía, al comienzo de este artículo, que la experiencia fílmica, según Ruiz, es la experiencia de algo que se ve o se oye suceder en la imagen, pero también de una modificación que se experimenta, en virtud de ello, en sí. La experiencia fílmica es la experiencia de un partirse de la imagen, pero también de un perder la propia homogeneidad, la propia lucidez, la propia consistencia: el propio sentido. Detengámonos, para terminar, en este punto. ¿Qué es lo que podemos esperar obtener, a juicio de Ruiz, en términos de su efecto en el espectador, de una secuencia de fragmentos narrativos que no se encadenan sino de modo flotante, y entre los cuales no podemos establecer vínculos definitivos, que es lo que en *Poética del cine* se presenta como un film logrado? ¿Qué es lo que Ruiz dice suponer que tales secuencias son capaces, en el espectador, de engendrar? Decía que la escena de la irrupción de un barco chileno en una secuencia de desnudos es una escena primitiva del cine de Ruiz. Otra escena emparentada con ésta, aun cuando no se produce en una sala de cine, se relata también en el último capítulo del libro:

> *Imaginemos un recuerdo de niñez. Mis dos hermanos y yo estamos durmiendo en el mismo cuarto. Es de noche todavía, pero cuando me despierto puedo distinguir formas tenebrosas: un camello de dos cabezas, un pie gigante y una calavera aplanada que inexplicablemente me guiña. Escucho voces en la calle que gritan: "¡Muerte al sombrero!" Estirando la mano, toco un objeto, lo reconozco: es un vaso lleno de agua, que hago caer y que se rompe. El accidente me paraliza. Sé que si me levanto probablemente las astillas de vidrio me corten. Sé dónde están el baño, la cocina, la escalera que baja hasta la calle, pero no estoy seguro de estar completamente despierto. No creo ("creo mal") lo que estoy viendo. Jirones de sueños se adhieren a imágenes intuidas en la sombra, prestándoles una vida incierta. Entre dos mundos, mi hermana mayor, de repente, aparece. Suavemente abre las persianas. Una pálida luz de invierno envuelve lentamente las formas del sueño y las viste con una forma plausible. Las miro, pero basta con que cierre los ojos (o incluso que parpadee) para que los monstruos reaparezcan.* (1995, 114)

La experiencia (inexplicable, inesperada, aterradora, para usar los términos de Ruiz) de esta situación es la del entrelazamiento de una serie de narraciones potenciales en una secuencia temporal, la presencia en una breve secuencia temporal de una serie de gérmenes de narración que aparecen en el instante mismo en que se interrumpen: la narración del camello de dos cabezas, del pie gigante, de la calavera que guiña, de los que se proponen darle muerte a un sombrero, de la aparición de la hermana, del sol entrando en la habitación. Se trata de situaciones cuya vida, como las secuencias de *The Black Cat*, es independiente, y que cesan sin encontrar su prolongación: "fragmentos perdidos" que flotan sin enraizarse[10], incidentes que se suceden, simplemente, sin encontrar, ninguno de ellos, sus enlaces, y que se presentan, cada vez, como si estuvieran *entre dos mundos*, en una escena sin unidad ni consistencia, ella misma partida. Pero es interesante que estas situaciones (estas "imágenes-situación") se produzcan en un estado ambiguo, entre la vigilia y el sueño. Porque un estado análogo a ese es, según la Poética, lo que el cine, en el momento en que se hace experiencia de lo que es capaz de dar, puede provocar, y lo que Ruiz espera que su cine provoque.

Hay un estado del sujeto que Ruiz llama (a partir, según él, de una lectura de Joyce hecha por Jung) "punto hipnótico", que ciertas secuencias de palabras o de imágenes son capaces de provocar: un punto donde el sujeto "comienza a quedarse dormido, real o metafóricamente" (1995, 119), pero asiste todavía al espectáculo que, en la realidad externa, se despliega. Un punto, por ejemplo, "en el que comenzamos a perder el hilo de la historia, y sin embargo no tenemos ganas de abandonar la sala por falta de interés, sino justamente lo contrario" (119): un punto en que la atención, y la propensión de la atención a sintetizar las apariciones, se distiende. Si la experiencia es, cada vez, un compuesto de datos de los sentidos e imágenes de la memoria, este punto hipnótico es el punto en que ambas cosas, las percepciones, las imaginaciones, los recuerdos, comienzan a mezclarse de un modo anárquico, y en que se hace indiscernible qué cosa proviene de sí mismo y qué cosa proviene del exterior (en que se hace experiencia de una falta de definición del límite que separa la realidad exterior del teatro interno). Este es el estado —un estado en que el trabajo de asegurarse de la propia integridad, de la propia definición, de la estabilidad del mundo, cesa— que Ruiz supone que sus filmes son capaces de provocar, merced, sin duda, a una práctica constante de la escisión: escisión, en el cuadro, entre los planos, fusión de más de un plano, disyunción entre las secuencias. (El niño de la escena primitiva de este cine, frente a la irrupción de un barco chileno en una secuencia de Sylvana Pampanini, se había encontrado, repentinamente, en la narración de Ruiz, de este modo: habiendo hecho el descubrimiento de la posibilidad de un estado radicalmente distendido de la subjetividad.)



Raúl Ruiz en rodaje (Foto Jean-Pierre Maurin)

¿En qué consiste la experiencia que se produce en el "punto hipnótico"? En la visión y la audición de un múltiple sin consistencia de fragmentos evanescentes. Pero esa audición y esa visión van junto con un *sentirse* de determinado modo: con un *sentirse partir*. Si una emoción específica se produce en el instante en que se ve a una imagen, a una secuencia, a un filme entero, partirse y partir, es porque el espectador se siente partirse y partir en ese mismo instante. El espectáculo que se presenta en el "punto hipnótico" se describe de este modo: "'dentro' de la imagen aparentemente compacta, cada segmento contiene algo así como segmentos potenciales (...). Racimos de 'imágenes soñadas' se sobreimponen a las visibles, dándonos la impresión de ver el mundo real desde la perspectiva de los sueños y el olvido, como en los momentos de somnolencia profunda" (1995, 118).

"Ver al mundo real desde la perspectiva de los sueños y el olvido": esta es, a juicio de Ruiz, la experiencia primitiva del cine, el lugar donde el cine, como tal, comienza. La experiencia fílmica, el placer y la emoción fílmicos, se producen en el momento en que se ve a la imagen partirse, en que se ve su compacidad perderse, su claridad desvanecerse por la superposición de "racimos de imágenes" (como sucede cuando se ve a unas nubes "irreprimiblemente figurativas" en una escena de lucha, en una película de Hawks, o cuando Bela Lugosi, en una película de horror, declara una incongruente, una ridícula fobia por los gatos), y cuando el espectador se siente ausentarse, sustraerse de la escena en que eso se presenta. En la última página del libro, Ruiz describe esta experiencia como una experiencia de "intemporalidad." El cineasta define esta "intemporalidad" a través de una cita de Alberto Savino: "La intemporalidad consiste en aprehender el presente y permanecer un poco adelante suyo y un poco atrás" (121). En esa escena en que un espectador se siente, en el presente, más allá o más acá de él, en situación y sustraído, al mismo tiempo, a ella, comienza el cine de Ruiz, y a ella se propone este cine conducir a su espectador. Si fuera preciso describir en una fórmula simple el cine de Raúl Ruiz, tal como él mismo, en *Poética del cine*, lo presenta, esta fórmula se asemejaría a la siguiente: un cine de secuencias sin relación "exactamente" determinada entre sí (pero siempre, de algún modo, legendarias, referidas al "libro de oro del cine") , hechas de imágenes dobles o partidas –compuestas según un uso determinado de la profundidad de campo, o del fundido, o de la superposición de escenas–, cuya suma no da lugar a una totalidad identificable sin resto, nítidamente evocable, cuya figura es "informe" o "monstruosa", y cuya eficacia potencial es la de provocar en el espectador un placer correlativo al ofuscamiento de su capacidad, en general, de identificar, y a la experiencia de un desplazamiento.

La posición de esta poética en el contexto de las poéticas contemporáneas del cine es muy particular. Muy particular es, en verdad, la posición de Ruiz en el contexto de los directores de cine contemporáneos. He aquí un director cuyos filmes, hasta hace muy poco al menos (quizás sus últimas producciones cambien, en parte, esta percepción), aparecían como el epítome del cine hermético, pero que Ruiz ha presentado siempre como recobrando, simplemente, la experiencia más salvaje, menos modelada por el sentido común cinematográfico, del cine. He aquí un director que moviliza íntegramente un saber muy sofisticado de las técnicas y las historias del cine para repetir la experiencia más privada de lo que en general somos propensos a llamar "sofisticación".

En uno de los mejores escritos sobre Ruiz, un breve texto de 1984 de Serge Daney, una dualidad paralela a éstas se presenta. El texto está dedicado a *La Ville des pirates*. Daney ha estado hablando de la dulzura y la elegancia en el empleo, en el filme, de las voces francesas. Traduzco una secuencia del texto: "Todo esto, dirán ustedes, tiene un nombre. Sí: seducción. Pero es la forma la que es seductora. Queda el fondo. Ruiz no es un esteta hueco. Hay un fondo de sus relatos, y yo creo que es terrible. Un fondo de inmundicias y de promiscuidad que ninguna poesía puede hacer callar" (Daney 204, trad. mía). Sólo Daney, creo, entre los críticos de Ruiz, ha notado esto, que me parece perfectamente justo. En un tono de relato legendario, Ruiz narra, continuamente, la emergencia de "un fondo de inmundicias y de promiscuidad". Los que hayan visto sus filmes saben eso, que ninguna paráfrasis puede comunicar. Pero eso no debiera sorprender en un cineasta que sostiene que el cine vale en tanto en él puede emerger un cierto fondo de la subjetividad.

En una entrevista de 1977, interrogado sobre un concepto que, en sus últimos años, solía usar de varias maneras diferentes, lo "novelesco", Barthes lo define como un "tipo" de discurso singularmente atento a lo que constituye, "*en el fondo*" (la expresión, subrayada, es de Barthes), al sujeto: "*une poussiere d'éclats, d'humeurs*", "una bruma de chispas, de humores" (III, 763). En el "punto hipnótico", quien se sitúa en esa perspectiva hace experiencia de una emergencia de un fondo de sí múltiple, heterogéneo, discontinuo, y al mismo tiempo, para usar los términos del propio cineasta, proteico e inclasificable: el sujeto hace experiencia de ser, "en el fondo," una multiplicidad anónima y singular, "una bruma de chispas, de humores". El cine es un artefacto, para Ruiz, de inducción de esa experiencia, y en ese sentido, la posibilidad constante de una práctica de resistencia contra lo que, en los discursos dominantes de la época, quiere identificar a la subjetividad bajo la figura del individuo, uno, continuo, separado (no hay democracia de mercado hoy que no afirme, como el axioma de sus argu-

mentos, que lo que hay, "en el fondo", que el átomo de realidad humana, es ese individuo). Enteramente diferente es el caso de Ruiz: que "en el fondo" no hay, precisamente, individuos, que la subjetividad reside en "fragmentos perdidos" de imágenes, de historias, de cadenas de argumentos que se suman inestablemente en cada instante, que ella se sustrae indefinidamente a toda estabilidad, a la continuidad, a la separacion, que ella comienza por partirse, es la certeza que organiza *Poetics of Cinema*. Esa certeza, o una certeza semejante, es posesión común de Ruiz y de otros artistas de su generación, europeos y americanos; ninguna poética del cine que conozca ha llevado esta premisa tan lejos.

Bibliografía citada

ADORNO, Theodor W. (1990). *Alban Berg*. Madrid: Alianza.

BARTHES, Roland (1993). *Oeuvres completes*. Paris: du Seuil. Vol. II y III.

DANEY, Serge (1986). *Ciné journal, 1981-1986*. Paris: Cahiers du cinéma.

DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

HOLLIER, Denis (1992). *François Rouan, la figure du fond*. Paris: Galilée.

RUIZ, Raúl (1993). "Fabriquer du miracle (Entretien avec Raul Ruiz)". *Positif*, Fevrier 1993, pgs. 25-29.

— (1994). "Cette fois, je vais parler de l'affaire du 'Chat noir'". *Positif*, Juin 1994, 122-123.

— (1995). *Poetics of Cinema*. Paris: Dis Voir.

ROSEMBAUM, Jonathan (1997). "Ruiz Hopping and Buried Treasures". *Film Comment*, January-February 1997, pgs. 14-27.

NOTAS

1. No insistiré, en este artículo, en este punto. Pero debe notarse que todas las figuras que Ruiz emplea, en el libro, para describir la experiencia del cine (los pasajeros furtivos, las secuencias flotantes, las entidades que se encuentran entre dos mundos) participan del campo semántico de "exilio", la palabra y la cosa.

Una bibliografía mínima de Ruiz, en francés y en inglés, incluiría, sin duda, los números especiales que tanto *Cahiers du Cinéma* como *Positif* le dedicaron en 1983, un libro de 1987 (Raoul Ruiz, Paris: Dis Voir) que incluye ensayos de Fabrice Revault d'Allones y Christine Buci-Glucksmann, dos ensayos de Jonathan Rosembaum (especialmente uno reciente, publicado en el número de enero-febrero de 1997 de *Film Comment*, pgs. 14-27) y uno de Richard Peña (en *Borges and his Succesors*, publicado en 1990 por University of Missouri Press, pp. 229-243), además de un útil trabajo de Zuzana M. Pick, "The Dialectival Wanderings of Exile" (en *Screen*, Oxford, 1989 Autumn, pgs. 48-64) y de la breve reseña de su trayectoria que John King le dedica en su introducción al cine latinoamericano, *Magical Reels* (London: Verso, 1991). Una lectura indispensable es la de una novela de Ruiz publicada en 1989, *A la poursuite de l'ile au trésor* (Paris: Dis Voir, 1989)

2. Hay dos versiones publicadas de Poética del cine: una en inglés, otra en francés. Las dos (publicadas por Dis Voir, de Paris) son traducciones de un original, en español, que no he podido ver. Traduzco de la versión inglesa las citas de Poética del cine, y del francés una lectura de *"The Black Chat"*, de Ulmer, que aparecerá más adelante. Es probable que mi versión, en consecuencia, difiera del original español. No creo, sin embargo, que las diferencias sean significativas para mi argumento. La situación, en sí misma, es ruiziana.

3. "Dépletion", en francés, se emplea para referirse a verbos que, como "hacer" en español, pueden usarse para diversos propósitos, entre los cuales, a veces, no hay más en común que una semejanza de familia.

4. Esta lectura de "El tercer sentido" es, por supuesto, esquemática, y descuida, especialmente, lo que en ella hay de programa para un cine de la modernidad: Barthes sugiere, en efecto, hacia el final de su análisis, que aún se encuentra por desarrollarse un cine de lo fílmico. Escribe Barthes: "... l'on pourrait avancer que le film, pas plus que le texte, n'existe pas encore: il y a seulement "du cinéma", c'est-a-dire du langage, du récit, du poeme, parfois fort "modernes", "traduits", en "images" dit "animées"; il n'est pas étonnant non plus qu'on ne puisse le repérer qu'apres avoir traversé - analytiquement- l'"essentiel", la "profondeur" et la "complexité" de l'oeuvre cinématographique: toutes richesses qui ne sont que celles du langage articulé, dont nous la constituons et croyons l'épuiser. Car le filmique est différent du film: le filmique est aussi loin du film que le romanesque du roman (je puis écrire du romanesque, sans jamais écrire de romans)" (II, 882) Sin poder demostrarlo aquí, supongo que un cine de lo "fílmico" es, precisamente, lo que Ruiz se ha propuesto, por décadas ya, en sus filmes.

5. Hay un espectador particular de estas películas. Hay, en cada secuencia de las películas de Ruiz, una cita. Las citas son, a veces, provenientes de la cultura libresca. Pero la mayor parte del tiempo provienen de la cultura de un cierto fanático del cine: del fanático del cine de serie B de mediados de siglo. De allí provienen las secuencias de ciencia ficción, de thriller, de romance, por ejemplo, de Memoires des apparences. Pero estas citas no aparecen nunca sin deformación. Con las transposiciones debidas, puede decirse de Ruiz lo que Theodor W. Adorno decía de Alban Berg. En su monografía sobre Berg, Adorno escribe que "entre los exponentes de la nueva música él es el que menos ha dejado relegada en el olvido a la infancia estética, el libro de oro de la música", pero que los fragmentos de ese libro que aparecen en sus obras (y en eso consiste justamente su fidelidad), los fragmentos que "penetran" sus obras, lo hacen "no literalmente, sino resurgiendo en sueños y recuerdos involuntarios" (Adorno, 17). Entre los exponentes del nuevo cine es el que menos ha suprimido su "niñez cinematográfica," ese "libro de oro del cine" que son los filmes de clase B vistos en la niñez. Como las citas de ese libro en la obra de Berg, las citas que son absolutamente frecuentes en la obra de Ruiz están desprovistas del sadismo usual de la parodia, e irrumpen, más bien, como si estuvieran deformadas por el sueño y la memoria involuntaria.

Refiriéndose a "*Trois vies et une seule mort*", de 1996, Ruiz declara: "Siempre comienzo con un problema [técnico] que ayuda a que el filme llegue a existir pero que poco a poco se vuelve el tema. Comencé a usar split diopters de manera ingenua en *Las tres coronas del marinero*, tratando de imitar el estilo de Milton Caniff, el artista de comics. No te da la impresión de profundidad, sino de separación, con una fisura entre un lado y otro de la imagen. De modo que se trata de luchar contra la continuidad espacial..." (*Film comment*, 22)

Una modalidad análoga a ésta de imagen de "doble visión" se encuentra ya desde el comienzo de la obra madura de Ruiz, sin duda desde *"L'hypothèse du tableau volée"* (1978). Ella se obtiene filmando, no una escena distraída por un objeto más o menos inmóvil en el primer plano, sino dos escenas diferentes que suceden en el mismo lugar, al mismo tiempo, aunque sin que pueda discernirse una relación determinada entre una y otra. El caso es diferente a —aunque se encuentra emparentado con— el de la profundidad de campo. En este caso, dos acciones se desarrollan en el mismo sitio, en ignorancia aparente la una de la otra: una es, simplemente, atravesada por la otra, como el film de Sylvana Pampanini es atravesado por un barco chileno que va en dirección a la Antártida. En *"Mémoire des apparences"* (1986), por ejemplo, por el interior de un cine, por lo demás "realista," vuelan bandadas de palomas que pertenecen, incluso apareciendo allí, a otro lugar.

En una entrevista de comienzos de los 90', publicada en 1993, Ruiz declaraba: "He estado interesado primariamente en el problema de cómo más de una ficción puede coexistir en el mismo instante" (cit. en Rosenbaum, 21).

Esta situación primitiva es la que, en diversas ocasiones, el escritor cubano José Lezama Lima, que es, por su parte, el inventor de una de las poéticas más poderosas de Latinoamérica, describe como la situación primitiva de sus poemas. Ver especialmente un ensayo tardío de Lezama, "Confluencias", pero también la escena de José Cemí en su gabinete en el Capítulo XI de su novela Paradiso.

Reinaldo Laddaga es argentino. Termina su Doctorado de Filosofía en New York University, donde también enseña.

En un tono de relato legendario, Ruiz narra, continuamente, la emergencia de "un fondo de inmundicias y de promiscuidad". Los que hayan visto sus filmes saben eso, que ninguna paráfrasis puede comunicar. Pero eso no debiera sorprender en un cineasta que sostiene que el cine vale en tanto en él puede emerger un cierto fondo de la subjetividad.

LAS DOS CARAS DE LA MONEDA

Diamela Eltit

Digo *"golpe"* en los sentidos múltiples que esa palabra alcanza en el siquismo de cada sujeto, en la diversidad de resonancias que esa palabra tiene en el interior de cada sujeto, digo *"golpe"* pensando, por ejemplo, en cicatriz o en hematoma o en fractura o en mutilación. Digo *"golpe"* como corte entre un instante y otro, como sorpresa, como accidente, como asalto, como dolor, como juego agresivo, como síntoma. El golpe, territorio privilegiado y repetido de la infancia, cuya frecuencia ocurre bajo la forma de la caída o del ataque, es quizás la primera memoria, la primera práctica en la que se internaliza de manera carnal esa palabra cuando el cuerpo estalla materialmente como cuerpo o aparece en su diferencia con lo otro -el otro-, ese precoz contrincante que se diagrama como cuerpo enemigo desde el golpe mismo.

Me pregunto: cuál sería la manera posible de referirse a la historia política chilena cuando esa historia es a la vez personal, corporal, sin caer en el absorto vértigo testimonial o en el previsible ejercicio de construir una mirada distante sobre acontecimientos que radican caóticamente –sin principio ni fin– en la memoria y cuyas huellas perviven en una atemporalidad transversal que, a menudo, asalta perceptiblemente en el presente. Pienso en cómo hablar cuando no se proviene de las ciencias sociales o de la política o de una disciplina particular que examine concienzudamente los hitos sociopolíticos y sus nexos. Pienso, desde mi lugar literario, que quizás en la palabra «golpe» pueda radicar una clave para aproximarme a esa historia, a la historia marcada por los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 en Chile.

Digo *golpe* en los sentidos múltiples que esa palabra alcanza en el siquismo de cada sujeto, en la diversidad de resonancias que esa palabra tiene en el interior de cada sujeto, digo *golpe* pensando, por ejemplo, en cicatriz o en hematoma o en fractura o en mutilación. Digo *golpe* como corte entre un instante y otro, como sorpresa, como accidente, como asalto, como dolor, como juego agresivo, como síntoma. El golpe, territorio privilegiado y repetido de la infancia, cuya frecuencia ocurre bajo la forma de la caída o del ataque, es quizás la primera memoria, la primera práctica en la que se internaliza de manera carnal esa palabra cuando el cuerpo estalla materialmente como cuerpo o aparece en su diferencia con lo otro –el otro ese precoz contrincante que–, se diagrama como cuerpo enemigo desde el golpe mismo.

Si esa palabra se extiende a golpe de Estado, a programa, a la forma política de saldar una diferencia de opciones, implica de una u otra manera la reedición de ese primer tiempo, una regresión hacia las pulsiones primeras, hacia los primeros miedos, hasta retroceder a los momentos en que se desatan las incontenibles iras iniciales.

Sin duda, el 11 de Septiembre en Chile no tuvo un efecto único en el conjunto de la civilidad. El golpe fue celebrado por aquellos que simbólica, política y económicamente se hicieron parte de los militares, de los ejércitos de soldados de plomo que, poniendo en marcha su estudiada épica de la guerra, se abrieron paso con el fin de interceptar un recorrido político que les pareció inadecuado para su proyecto y se abocaron a generar un sistema de un violento autoritarismo, que pensado desde el presente no puedo dejar de asociar, lo repito, más allá de la multiplicidad de sentidos posibles, con niños tiranos, con un poder que se deseó omnímodo y que proliferó sus deseos de ordenamiento de la realidad tras la búsqueda de una prolijidad militar, rayana en la locura, en el interior de los estamentos civiles.

El ataque a la diferencia fue múltiple e incesante. La escisión entre un nosotros y los otros, puros e impuros, patriotas y extremistas dio inicio al monótono y sostenido binarismo mediante el cual se regimentaron los cuerpos. El cuerpo, como foco político, se convirtió en un trágico territorio modélico de disciplinamiento. Modelo que se hizo primordial a través de la tortura, el crimen y la desaparición.

Quiero volver al día 11 de Septiembre y a su abrumador despliegue escenográfico que emergió inauguralmente marcado por los signos que después iban a multiplicarse a lo largo de 17 años.

Ese día, los uniformes de los soldados sobresaturados con distintivos, con sus rostros tiznados, las armas en posición de ataque, fueron las figuras decisivas para señalar una atmósfera de guerra que parecía provenir de una conocida cinematografía hollywoodense bruscamente traspasada a la neutra y acotada ciudad de Santiago. La imagen del soldado armado hasta los dientes, cuya mira móvil e inestable buscaba un enemigo, se hizo simétrica y funcional con los rígidos bandos militares que numerados, en ese orden maníaco que ya no iba a cesar, notificaban a la población de una orden y otra orden que debía de cumplirse, pues más allá de las voces enfáticas y de los bandos radiales, afuera, en las ciudades, los soldados recorrían las calles, vigilantes y en actitud de ataque, montados en tanques y camiones con poses en las que ya era imposible distinguir la posible impostación (cinematográfica) de un real deseo de eliminar a cuanto «enemigo» se cruzara por el camino.

La voz del presidente Salvador Allende se escuchó, con algunas interferencias, a través de dos radios que no habían sido aún intervenidas, esas radios estaban transmitiendo el que iba a ser su último discurso presidencial, un discurso que se emitía desde la Casa de Gobierno y que, más allá de su carácter de dramático documento histórico, invocaba a los trabajadores, al devenir democrático y llamaba a mantener una cautelosa resistencia y, en el interior de la cautela que el discurso pedía a sus simpatizantes y devotos, podían inferirse los signos depresivos de un líder enfrentado a la situación de un golpe de estado que a esa hora, él ya sabía y nosotros sabíamos –atendiendo a los matices decaídos de su tono– se había vuelto irreversible.

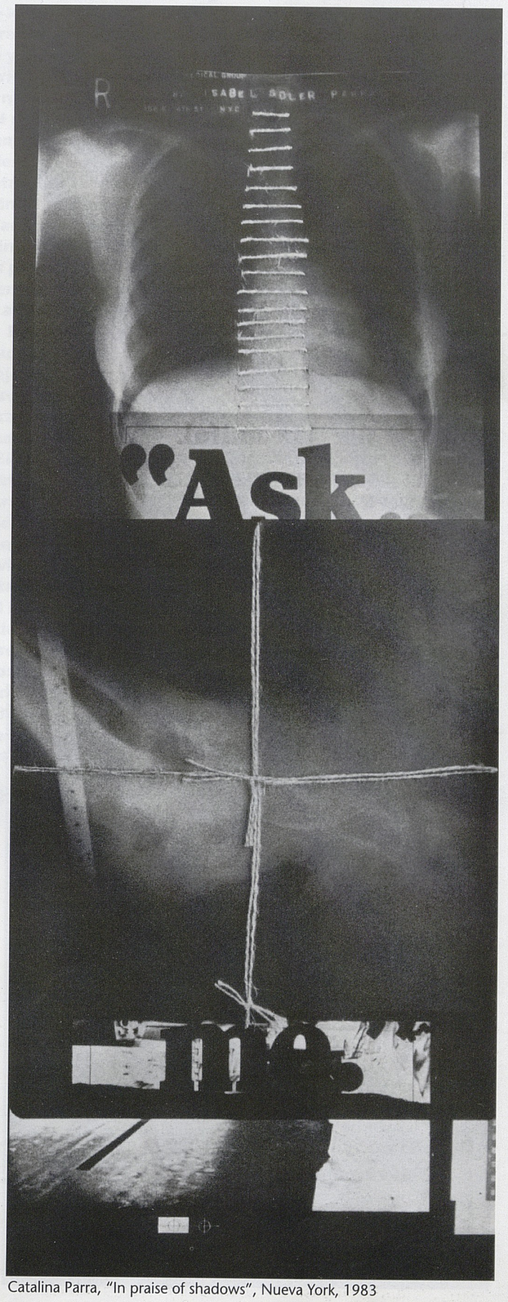
Y más allá de los bandos militares y de los soldados estaba la inminencia del bombardeo a la Casa de Gobierno –La Moneda– en donde los aviones de guerra iban a lanzar sus bombas nada menos que sobre el centro de la ciudad. Iban a lanzar sus bombas, en pleno centro, para desalojar definitivamente al presidente Salvador Allende y se iba a desalojar así un pedazo de historia democrática que iba a ser entendida –eso lo iban a asegurar después– como la parte extirpable de un «cáncer marxista».

Y todavía más allá de los bandos, de los soldados, de la inminencia del bombardeo a La Moneda –que avisaban sería al mediodía– un número indeterminado de aviones establecía un vuelo rasante sobre la ciudad, el enloquecedor sonido del vuelo rasante de esos aviones que parecía que de un momento a otro se iban a venir cuesta abajo para despeñarse sobre el techo de una casa (de mi casa, de la de mi vecino –cómo explicarlo– de todas las casas).

Y también los disparos. Ráfagas intermitentes de metralletas que empezaban a instalarse como un sonido posible en la ciudad. Por aire y por tierra. Y en las ciudades costeras, por aire, por tierra, por mar, las fuerzas armadas mostraban su alucinante poderío armado que estaba desplegándose y desplegándose para vencer a ese enemigo que estaba solapado en cuanta esquina, resquicio o escondite permitiera el territorio y que, poco a poco, por los vuelos rasantes, por los sonidos de las ametralladoras, por el aviso de bombardeo, por las caras tiznadas, ese enemigo iniciaba su inserción en un pedazo del cerebro de cada uno de aquellos que estábamos horrorizados por lo que estaba sucediendo y en medio del horror y de la pena, ya nos habíamos convertido simbólicamente en ese enemigo extremista que buscaban, en el enemigo extremista que había destrozado el impecable y legendario orden chileno y que había que eliminar para restituirle a la nación contaminada su pureza originaria.

Ese 11 de Septiembre, aun antes de mediodía, antes del bombardeo, la escenografía ya estaba determinada por el orden de las marcas extendidas en la ciudad. La forma de la guerra se había consolidado en un montaje imposible de eludir. El fascismo, que sólo circulaba como una forma pesquisable en microsituaciones, se había vuelto concreto, invasivo, se incrustraba en una ciudad configurada por nuevos signos que pregonaban una refundación nacional. Una refundación obligatoria y selectiva que, para volver a llevar a cabo su empresa mesiánica, miraba de manera absorta a los cuerpos y los ponía bajo el microscopio del procedimiento militar.

Al mediodía, ya La Moneda literalmente ardía por los cuatro costados, el bombardeo se había consumado y la Casa de Gobierno fulguraba con sus llamas. Sobre el espectáculo



Catalina Parra, "In praise of shadows", Nueva York, 1983

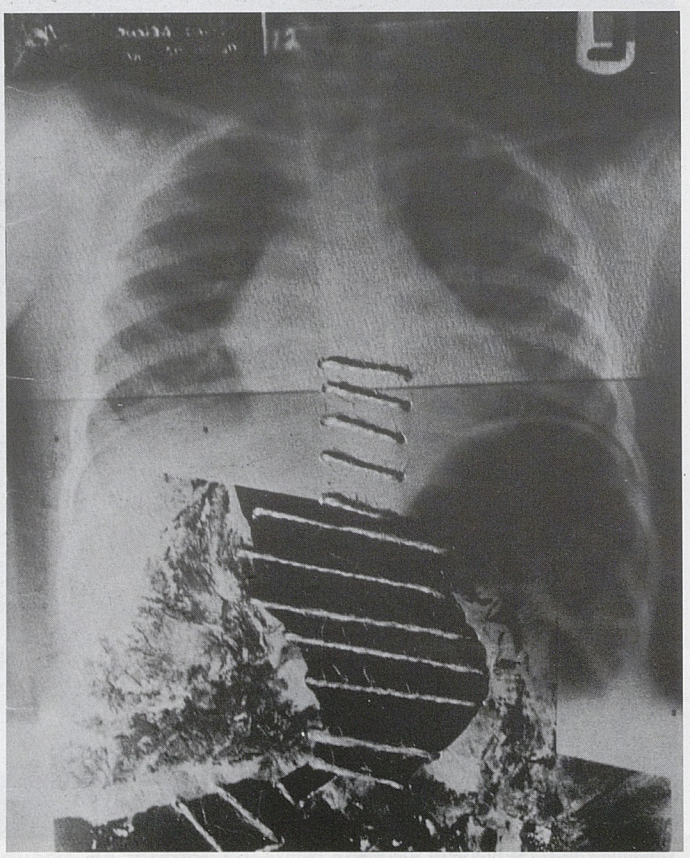
del incendio se erigía, superponiéndose, el nuevo régimen que seguía y seguía emitiendo sus bandos radiales a la población, parcas proclamas que no informaban sino que iban notificando el transcurrir de medidas y acciones con las que se iba ganando una causa ganada de antemano. Los enfáticos y, por qué no decirlo, estridentes himnos militares copaban las radios remarcando un estado patriótico suspendido sobre lo definitivo de sus recursos.

La televisión intervenida por la emisión incesante de dibujos animados –que de ninguna manera pueden ser leídos inocentemente en medio de la consolidación de un autoritarismo extremo– bloqueaba, en un sentido tragicómico, la información. El Pato Donald y sus amigos ocupaban las pantallas. Así, las imágenes oficiales de las primeras horas fueron los dibujos animados que, bajo el pretexto de distraer a la población infantil, daban cuenta, a la vez, de una didáctica, de la voluntad irónica por infantilizar a la población o bien de la mirada jerarquizadora de los nuevos poderes que emergían, cuya voluntad era mantener la civilidad en un estado de control y dependencias infantiles, supeditados a los avatares de los dibujos animados que, con sus voces distorsionadas, dejaban al final de cada cápsula una moraleja edificante.

En esas horas, se dictaminó Estado de sitio. La ciudad quedaba así despoblada de cualquier cuerpo que no fuera el militar. Cualquier cuerpo que no correspondiera al cuerpo militar podía ser asesinado porque el tránsito por la ciudad ya estaba prohibido, la ciudad perdía así su carácter público para convertirse en un campo minado. El Estado de sitio abría una nueva escisión que, a lo largo de 17 años, se iba a mantener con distintos rigores, dividiendo, reterritorializando los espacios al separar, de manera radical, la habitación de los cuerpos entre lo público y lo privado, entre el adentro y el afuera, entre la seguridad y el peligro.

No se podía salir a la calle, pero, lo más importante, no se podía transitar el afuera porque el afuera ya no pertenecía, había sido despojado de su carácter comunitario. Ese afuera, entonces, se transformaba en un territorio proscrito, librado a las imágenes de una imaginación que no podía ser llenada, en esas circunstancias, sino con el imaginario de la sangre y de la guerra.

En alguna hora de la tarde, los dibujos animados fueron reemplazados brevemente por la información objetiva y distanciada que señalaba que el presidente Salvador Allende había muerto, se había suicidado en el interior de La Moneda, una información escueta, emitida con una marcada indiferencia para así politizar la nueva hegemonía y presentar como absoluto e impenetrable el dominio militar.



La televisión desplazó a la radio y se hizo sede, entre una y otra caricatura, de los bandos militares emanados de la nueva Junta Militar. Los bandos conminaban a entregar las armas, llamaban a los líderes políticos del gobierno de la Unidad Popular a entregarse en las unidades militares que se iban estipulando, invocaban también al patriotismo de la población para denunciar el extremismo, porque extremismo era la palabra que alcanzaba un extenso sentido general, ese sentido que se estaba inscribiendo, al cabo de las horas, con una fuerza negativa en lo que iba a ser el nuevo léxico nacional.

Al atardecer, en medio de una cronología afiebrada, irrumpió en las pantallas de la televisión la solemnidad del himno nacional. El himno nacional fue el marco para recibir a la Junta Militar que se iba a dirigir, por primera vez, al país que ya fácticamente gobernaba desde las primeras horas de esa mañana. A la manera de un film de suspenso que administraba tensamente sus materiales protagónicos, los uniformados de las cuatro ramas armadas se presentaban ante las cámaras, sentados detrás de una mesa rimbombante, para dar el mensaje inaugural del nuevo gobierno.

Por primera vez, para algunos de nosotros, aparecía públicamente el rostro que no iba a cesar, porque era el general Pinochet quien encabezaba la nueva Junta, amparado tras lentes oscuros, escamoteando la dirección de su mirada, una mirada imposible de detectar detrás de esos lentes que eran otra forma de blindaje, ratificándose la implantación de una atmósfera rígida, solventada por el nuevo lenguaje público que perseguía una comunicación idéntica a los bandos militares, idéntica por su abismante escasez, por su tono impositivo, por la palabra seca y oclusiva que circulaba por la cara menos que impasible de lo que semejaba a un padre arcaico que, desde la convincente teatralidad de su enojo, parecía decidido a tomar cualquier medida para demostrar la plenitud de su poder patriarcal.

Los cuerpos de los militares que encabezaban el golpe comparecían, en las últimas horas de la tarde, como el último elemento que faltaba para completar la escenografía, esa puesta en escena de una obra política que se iba a representar por los próximos 17 años. Allí estaban, sentados tras una mesa oficial, los cuatro uniformados elaborando discursos entrecortados y no exentos de confusión, señalando el fin de los partidos políticos, el fin de prácticamente todo para dar inicio a una nueva era –la era del orden– en las postrimerías de uno de los días chilenos más álgidos y caóticos del siglo.

La imagen televisiva de los cuatro jefes de las ramas militares los introducía en el interior de las casas cuando esos mismos cuatro uniformados ya habían tomado el control de lo público mediante la inoculación programática del miedo ciudadano para reducir así la civilidad al espacio doméstico. Espacio doblemente domesticado luego que la implantación del Estado de sitio había dictaminado toque de queda total y la suspensión del ejercicio de todos los derechos civiles.

En esas horas, afuera, los diversos espacios se volvían ya ajenos y clandestinos porque la ciudad, radicalmente intervenida, multiplicaba sus gestos de muerte. Miles de ciudadanas y ciudadanos habían sido detenidos a lo largo del país y eran conducidos hasta centros militares y estadios deportivos. Un número considerable de hombres fue ejecutado durante las horas en que transcurría el golpe. Más de una persona murió en el interior de su casa por los efectos de una bala loca disparada por el gesto compulsivo y perverso de un soldado que se perdió tras un definitivo anonimato. Sabíamos de esas muertes porque, aunque carentes de noti-

cias, la atmósfera de esas horas ya las contenía en su nítida sintaxis.

Un aprendizaje apresurado y violento alteraba velozmente los signos culturales. Junto con las marcas de una cultura de muerte se erigía paralela la cultura de la sobrevivencia, se abría paso la necesidad de organizar una nueva lectura de signos para pervivir, para atravesar la mera sobrevivencia y lograr habitar en medio de poderes que resultaban adversos y antagónicos para aquellos que estábamos cruzados por un imaginario político antidictatorial.

La lectura de los nuevos signos implicaba la internalización lúcida de los sucesos que estaban aconteciendo. Leer analíticamente ese poder militar central, aliado a un sector considerable de fuerzas civiles y aun de fuerzas internacionales, como una explosión de incalculables proporciones frente a la cual se trastocaban las lógicas, leer en medio de esa explosión desmesurada de poder, que parecía injustificable, como, sin embargo, se erigía un discurso (político) que sostenía los desmanes y los avalaba mediante una retorcida retórica.

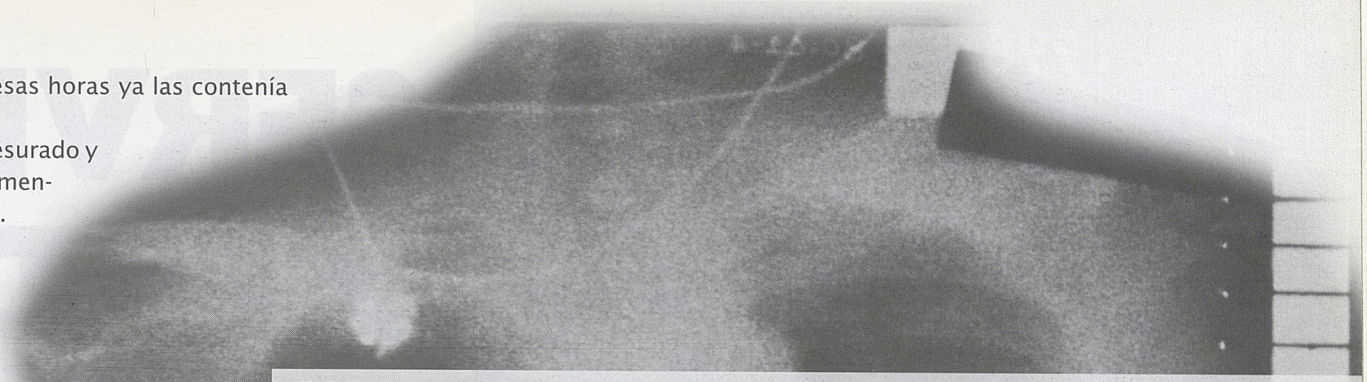
Y después, a lo largo de 17 años, habitar, leer y releer los sentidos de los poderes centrales, no olvidar nunca más la relación histórica entre cuerpo, poder e indefensión. No dejar de leer que lo que estaba detrás del avasallamiento a los cuerpos, aquello no dicho, radicaba en un deseo económico, en una forma salvaje de repactar el capital. Se trataba de recuperar la concentración de los bienes a costa de la exacerbación del cuerpo –especialmente de los cuerpos populares– empujados al límite de la carencia, abusados en impresionantes sesiones de tortura, en inacabables humillaciones mentales.

El escenario del 11 de Septiembre fue, especialmente, una escenografía ornamentada, tiznada, travestida de valores patrióticos que, en realidad, sólo buscaba la implantación de un capitalismo radical, camuflado detrás de discursos estereotipados que nombraban sin cesar la patria, el orden y a la integridad de la familia chilena mientras se extendían, clandestinos, los espacios de la reclusión y el despido masivo de trabajadores no adictos al sistema. La integridad nacional se inscribía en las proclamas televisivas que incitaban a la delación como signo de una valiosa muestra patriótica. El nosotros (esa alianza cívico-militar) fue construyéndose contra los otros, los enemigos, que iban a victimarlos desde no se sabía cuál método.

Los únicos ejes discursivos visibles descansaron solamente en la ecuación binaria de ese nosotros y los otros, esa ecuación única para poner en marcha lo que estaba escamoteado: la persistente, refinada y compleja operación de desmantelamiento progresivo del Estado de cara a una población civil imposibilitada de realizar cualquier gesto de repudio. Detrás de la represión, más atrás de la grave crisis de derechos humanos, el desmantelamiento del Estado estaba supeditado a la filiación irrestricta a un liberalismo que se iba a convertir en triunfo, verdad y dogma esencialista.

Hoy que Chile persiste –jubilosamente– en esa economía que se funda teóricamente en el relativismo para posibilitar así el compra y vende, y el derecho (obligación y deber) a la deuda como forma seudodemocrati-zadora, pues no deja de ser significativo recordar que el día 11 de Septiembre se produjo –histórico, histérico– el bombardeo a La moneda. A La Moneda esa. Otra.

Texto publicado en la revista *Nueva Sociedad* N° 150, Caracas, Julio-Agosto 1997.



POR DONDE PECAS, PAGAS

25 años después, el cuerpo se hizo sede del delito.

Quiero referirme a la detención, en curso mientras escribo, de Augusto Pinochet. Intentar esbozar una lectura acotada en torno a los efectos de su internación médica. Aludir a los signos del cuerpo del dictador y los síntomas que lo llevaron hasta Londres, ajeno a la emboscada que le iba a tender la precariedad de su propia anatomía.

Ya tullido y al borde de la invalidez, la operación clínica, se convirtió en un escenario político para cumplir con una espectacular operación de captura internacional. Quiero detenerme en el espacio aparentemente circunstancial del cuerpo del dictador porque pienso que este signo es sorprendentemente riguroso, en la medida que fue el abuso contra los cuerpos disidentes, lo que ha convertido a Pinochet en responsable de crímenes contra lesa humanidad. Desde luego, no es comparable la situación de Pinochet operado de la columna vertebral (aquello literalmente medular, que sostiene al sujeto en sus dos pies), "prisionero" en una lujosa clínica de Londres, con los tratos infrahumanos que recibieron los presos políticos o el destino trágico de los ejecutados o el enigma infatigablemente angustioso de los desaparecidos. Simplemente quiero señalar que, a nivel simbólico, es el cuerpo quien le juega ahora una mala pasada. Enfermedad y cautiverio. Escándalo y juicio público que, desde el dictador retenido, vuelve a citar los otros cuerpos -los cuerpos victimados bajo la dictadura- que se le reincrustan como bisturíes múltiples o como scanners para volver a legibilizar la fatalidad de miles de destinos. Cercano al mito de la venganza o a la leyenda justiciera de la magia latinoamericana parece una ilustración del refrán: "por donde pecas, pagas". El traslado desde el hospital privado a la no menos lujosa clínica psiquiátrica, tampoco es inocente. Como si el único lugar posible de un transcurso intermedio -hacia la cárcel o a la libertad- fuera el manicomio. Inversión de la famosa "nave de los locos", esos numerosos insanos que estuvieron obligados a deambular de manera interminable por Europa. Pinochet viaja por Londres desde el bisturí a la insanía mental y así, el dictador, cita inevitablemente la imagen del criminal loco que comparte y disputa el lugar con las adicciones múltiples, liberadas por el alcoholismo, drogadicción y la bulimia. Cuerpo y siquis interdictos en medio de un viaje que se deseó curativo. Un viaje que, en realidad, lo confinó de hospital en hospital, depositando solapadamente un contundente signo crítico en torno al cuerpo y la mente. Desde el cuerpo a la locura. El cuerpo de su locura. La locura de su cuerpo. Y no obstante resulta insuficiente, es absolutamente insuficiente aun como metáfora.

Aun como metáfora de la metáfora. **Diamela Eltit, Octubre, 98**

SERVIDUMBRE, MERCADO Y EXTASIS

Nelly Richard

Si el arte –en el sentido más perturbador, más dislocador del "shock" estético (Benjamin)– ha de sernos necesario, es por su capacidad de torcer los ángulos de una mirada sumisamente ajustada al verosímil de lo *dado:* a las reglas de evidencia de un presente asignado y resignado.

Hay muchas formas de criticar el presente, de denunciar los paroxismos del consumo; de acusar la expansión ilimitada del capital en tiempos de globalización económica y los inhumanos costos del ajuste neoliberal coordinado por las políticas modernizadoras de la dictadura y de la transición. Las morales cristianas dicen "el mercado es cruel". Las éticas contestatarias dicen "el consumo me consume". Los balances objetivos del informe económico recurren a la neutralidad de la cifra para abastecer de cuadros estadísticos a oficinas ministeriales y consultorías latinoamericanas que sólo enumeran a los pobres, que los numeran, como la seña discordante de un residuo no-integrable que estorba sus balances del progreso. El arte se vale, por suerte, de otros artificios para lanzar sus brillos desde ciertos pliegues de la representación a veces salvajes o bien hiperestilizados. El arte se va al otro extremo del juicio y de la razón que profesan el saber organizado para trabajar con significaciones temblorosas que flotan en los bordes más estremecidos del discurso social y perforan sus convenciones de verdad con rayos de incertidumbre.

En una extraordinaria instalación-video llamada "El empeño latinoamericano" (junio 1998), la artista visual Lotty Rosenfeld habla de la falta de pudor del capital y del mercado, de las miserias de cuerpos populares diariamente sometidos a un sin fin de cuentas pendientes con "la moratoria ilimitada de las sociedades de control" (Deleuze) agenciadas por el capitalismo de fin de siglo y sus degradaciones semiperiféricas.

Pero L. Rosenfeld denuncia el refinamiento obsceno de las maquinaciones de signos del capital mediante imágenes cuyo rigor expresivo, cuya belleza de cálculo, llevan esos cuerpos carentes y deudores a metamorfosearse en las junturas creativas de una poética disparatada.

En la sala obscura de un museo (sin que el espectador pueda distraerse del aislamiento perceptivo ni de la concentración reflexiva del recorte de la sala obscurecida), un dispositivo de proyección video hace girar una sucesión discontinua de imágenes que troquelan la superficie negra de los muros con la fragmentación rítmica de escenas filmadas en la casa de empeño santiaguina "La Tía Rica". Imágenes sobresaltadas narran el incesante trueque de riquezas y de pobrezas que se lleva a cabo en los despiadados mostradores que capitalizan la desventaja del que menos tiene. El ángulo quebrado de las esquinas de la sala descuadra las imágenes en pena no para replicar una sentencia o duplicar un castigo sino, más bien, para salvar a los cuerpos en fila, con un brusco accidente de superficie, de la aplastante regularidad de sus destinos monótonamente hipotecados.

Dos señas visuales, provenientes de anteriores trabajos video de L. Rosenfeld, interfieren el desfile de la secuencia: la pantalla de los indicadores de valor de la bolsa de comercio que *fija* las "operaciones" económicas del mercado, la transexual Claudio-Claudia sacada de un video testimonial donde contaba la "operacion" que la hizo pasar de un borde a otro de las *fijadas* identificaciones de género. Una banda de audio contribuye al vértigo circular de esta incesante y fraccionada red de *permutación-conmutación-transmutación* de los signos, con su mezcla de sonidos fuertemente corporales (gemidos, quejidos) cuya gama respiratoria se entrecruza con la lírica de un canto de mujer.

(Las imágenes de la bolsa de comercio de Santiago de Chile –que interceptan las imágenes de la casa de empeño– pertenecen a un anterior trabajo de instalación video realizado por L. Rosenfeld en julio de 1982, es decir, bajo dictadura, es decir cuando arte y política tuvieron que reinventarse mutuamente para trazar, en diagonal, ranuras utópicas que liberaran puntos de fuga en el orden clausurado de la discursividad autoritaria. En medio de la convulsión histórica desatada por el golpe militar, el arte y la producción crítica generada alrededor de sus poéticas configuraron lenguajes solidarios capaces no sólo de analizar, explosivamente, las técnicas de violentación social y sus conflagraciones de poder, sino también de rearticular –subvirtiéndolas– las economías políticas de los signos que el golpe sometió a múltiples fracturas de representación.

Traer nuevamente a escena las imágenes mal recordadas de un trabajo de arte realizado bajo dictadura construye un hilo de memoria, tenaz y resistente, que amarra los huecos del presente (la derrota existencial de cuerpos atados a la lógica de la deuda y del préstamo por la servidumbre del mercado) al recuerdo semivaciado del pasado, es decir, al modo en que la refundación económico-militar de la dictadura amarró "represión" y "mercado" para reintegrar las subjetividades desintegradas a la vía uniformadora (y falsamente participativa) del consumo.

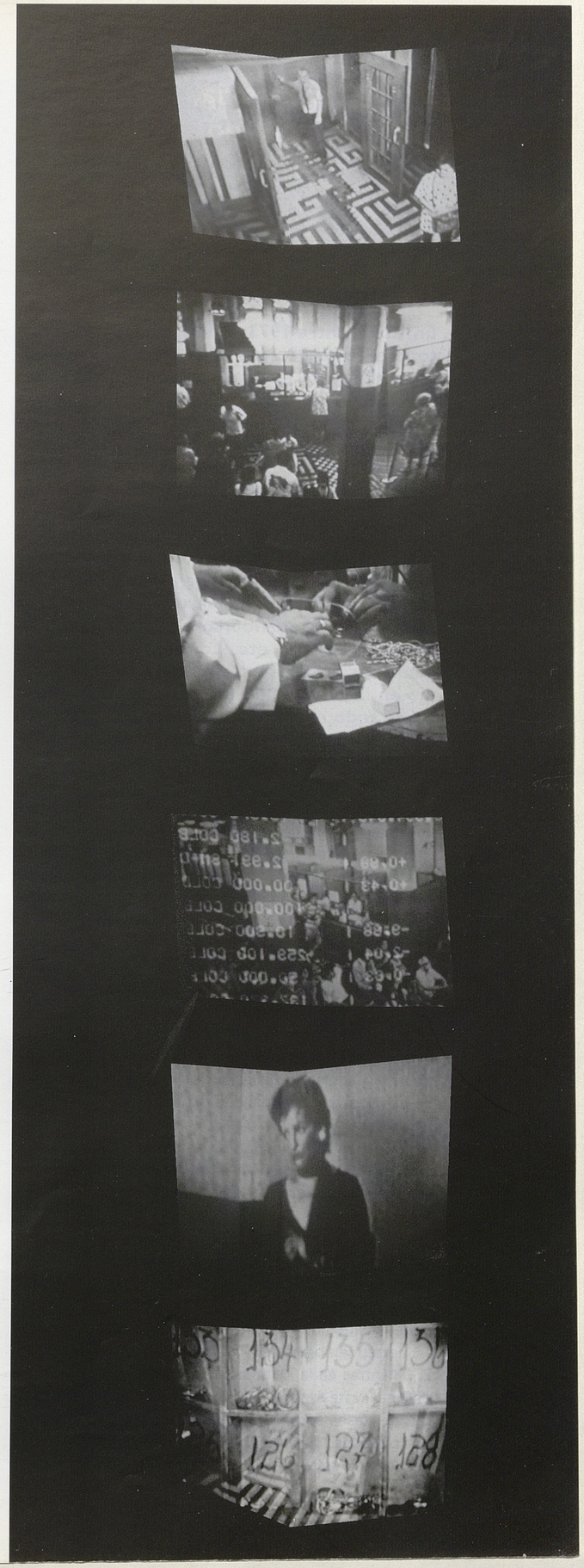
Haberes, deberes y simulacros de placeres, confeccionan hoy el desdichado saldo de este enlace mercantil que acumula sus desechos humanos en las franjas ocultas del sistema neoliberal. De este corruptor enlace entre dictadura y mercado, entre cuerpo humillado y sublimación publicitaria, entre gasto y desgaste, entre la pérdida de todo (historia, sentido, cuerpo, representación, afecto, ideología) y la vil compensación de la mercancía como sustituto trivializador, nos habla el recuerdo de las imágenes que la memoria de L. Rosenfeld hace presente. Un recuerdo que confiesa la deudora *actualidad de cuerpos y operaciones hoy masificadamente envueltas en el desgraciado cálculo de una* transacción perpetua *urdida, con lujo de detalles y siniestra precisión, por el discurso modernizador de la dictadura).*

¿De qué retazos y procedimientos, de qué audacias, se compone "El empeño latinoamericano"? Del desfile urbano de cuerpos locales que van a cambiar prenda por dinero en el desesperado recurso de una sobrevivencia diaria que no tiene más escapatoria que la humillación del trueque; de las fluctuaciones del mercado bursátil que regula la superproducción del capital con un juego normado de *restas y excedentes* siempre funcionales al control numérico del sistema; del cuerpo transformado de una mujer que guarda el secreto de la conversión anatómica que le permitió deshacer y rehacer su propia ecuación sexo- género; del movimiento giratorio de imágenes que colocan al espectador en el centro descentrado de un paisaje de intercambios en variación continua; de sonidos de mujer que vocalizan, quejumbrosos o exultantes, una substancia granulada de sufrimientos y placeres irreduc-tiblemente corpóreos.

La procesión de los cuerpos insolventes que la misera condena al trámite usurero nos habla de ascensos y descensos en la carrera que los llevó del "empeño" (trabajo, esfuerzos) al tener ahora que "empeñar" toda una vida de sacrificios. Ascensos y descensos que se topan, perplejamente, con las fluctuaciones de valor del mercado de los capitales que hacen girar la moneda según el ritmo planetario de una economía-mundo sin conmiseración de plazos hacia el anacronismo popular de estos deudores marginales. A modo de intervalos que rompan tan cruel economía, "El empeño latinoamericano" fantasea con una doble transgresión de signos que desequilibra la sintaxis del poder económico: el des-calce sexual de una identidad que ha corregido las marcas obligadas de su repartición de género, la pulsionalidad de una voz femenina cuyo revés carnal erotiza el código masculino del intercambio bursátil. Ambas formas de desviarse de la sistematicidad de las definiciones sexuales o lingüísticas dominantes interrumpen y descolocan el paradigma de la serie basada en la *equivalencia* (lo neutralmente igual), con su doble y oscilante seña de *ambivalencia:* el juego de la desidentidad o transidentidad sexual; la indiscernibilidad de los sonidos que –entre lamento y éxtasis– connotan tanto el *costo del esfuerzo* como el *goce de la pérdida*.

El disciplinamiento de los cuerpos tiranizados por el capital que convergen en esta casa de empeño filmada por la obra nos recuerda la ley de conversión-traducción de todos los signos al mismo valor de pasividad e indiferencia que consagra el mercado. Pero la obra de L. Rosenfeld monta un apasionado juego de diferencias que infringe esta ley de la indiferenciación y que revoluciona el código semiótico de la abstracción serial con el temblor expresivo de la no-certeza: indefinición sexual, turbulencia somática, quiebre trans-significante.

Algo irrecuperable –desatinos, fallas, excesos– que se ve *críticamente* envuelto en el escándalo de la belleza, ha desafiado la contabilidad del sistema produciendo suntuosas y beligerantes rasgaduras de imaginarios que hacen tajo en la desapasionada superficie de lo enumerable y de lo calculable. Su tajo conjuga lo herido y lo punzante de la memoria en la marca irreconciablemente dividida de un recuerdo de la dictadura que aún no termina de comprender cómo la *mortificación de los cuerpos y el apoteosis del mercado* se dieron cita en una misma (pre-Concertada) operación: daños severos y cosméticas del retoque; quiebres existenciales y recomposiciones transitológicas; dramas de la pérdida y suplementaciones festivas; resta de los cuerpos *de menos* (substraídos, confiscados) y sobreacumulación del capital cuyo *más* de riquezas y posesiones borra invisiblemente la falta de lo faltante.



Lotty Rosenfeld,
"El empeño latinoamericano",
Museo de Arte Contemporáneo, 1998.

CARTAS DE PETICION

Leonidas Morales

En Chile, entre 1973 y 1989, es decir, durante todo el largo período de la dictadura militar, se escribieron y enviaron miles de cartas como la que aquí se publica. El emisor en cada una de ellas le formula siempre al destinatario una *petición* cuyo origen remite invariablemente al estado de represión permanente que el golpe militar introduce: saber el paradero de un familiar detenido, que se investiguen los términos inaceptables de una muerte, que se deje en libertad a un detenido sin juicio durante largos meses, que se ponga término a una incomunicación prolongada, que se suspenda la prohibición de abandonar un determinado lugar de residencia, etc. Los archivos de los organismos creados en esos años para intervenir en la defensa de los derechos humanos, sobre todo el archivo de la que fue la Vicaría de la Solidaridad, de la Iglesia Católica, conservan copia de una gran cantidad.

Las cartas llamadas "de petición" sin duda representan, como conjunto, una modalidad particular de realización del género discursivo *carta*. Un análisis amplio de tal modalidad genérica, desde luego inviable sin poner en relación de sentido sus aspectos formales con el contexto político que la enmarca y la hace posible, lo intento en otro lugar[1]. Me limitaré ahora a hacer sólo algunas consideraciones mínimas, apenas las suficientes para dibujar, pero sin entrar en su trama, tres líneas temáticas mayores que se desprenden de una lectura crítica de las cartas. Empezando por la línea principal, base de las demás: aquella que se configura tan pronto uno se pregunta por las marcas textuales que diferencian a estas cartas de petición como modalidad genérica. Son marcas que afectan al emisor, al destinatario, a sus identidades, a las relaciones entre ambos, a la forma del enunciado que contiene la petición y al diseño o factura de la respuesta del destinatario (cuando la hay). Digo en seguida cuáles son.

En todas las cartas de que hablo:

1.- El emisor es un sujeto privado (doméstico incluso), y desde esa condición se dirige a un destinatario que, por el contrario, ostenta un rango público como instancia del poder político que se entroniza con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

2.- Mientras en la identidad del emisor entran variables diversas (éste es rural o urbano, de Santiago o de provincia, de clases sociales medias o de sectores populares: una pluralidad pues territorial, cultural y social), en la del destinatario las variables se reducen prácticamente a dos (el nivel jerárquico y la especificidad institucional del poder político del que el destinatario es instancia: miembro de la Junta Militar, Ministro, Presidente de la Corte Suprema, Intendente, Gobernador, Jefe de un Servicio Policial, de Inteligencia, etc.), con lo cual su identidad se uniformiza[2].

3.- Desde el punto de vista del poder, entre emisor y destinatario hay una relación de asimetría total: el emisor no dispone de ningún poder para exigir que su petición sea atendida o satisfecha (ni siquiera para obtener una respuesta): el destino o la suerte de la petición dependen sólo y exclusivamente de la "buena voluntad" de quien sí tiene poder porque es pieza de su engranaje: del destinatario.

4.- Como efecto de tal asimetría, el emisor se ve obligado a poner en juego estrategias discursivas orientadas a no aparecer en una posición de conflicto, de disidencia, con la tópica del discurso oficial del poder (lo que podría frustrar la expectativa de que la petición sea acogida), y más bien, con frecuencia, apelando a la misma, o a categorías éticas universales (el sentido de justicia, la piedad o la conmiseración ante el dolor).

5.- Quien escribe lo hace como testigo, diciendo lo que le consta: de ahí que la modalidad genérica aparezca siempre dominada por un discurso testimonial.

6.- Este discurso expone los hechos y las circunstancias en cuya "verdad" se funda, precisamente, la petición.

7.- Sólo algunas cartas, muy pocas, tuvieron respuesta. Y con escasas excepciones, la respuesta refuta las evidencias del testimonio (las niega), y lo hace de acuerdo a un modelo argumental apriorístico, de corte burocrático por su rigidez y repetición.

Una segunda línea temática (proyectable más allá de los límites territoriales y temporales de las cartas de petición de la época de la dictadura chilena, más allá incluso del género mismo de la carta) se despliega focalizando dos problemas puntuales, conectados ambos. Uno: el de las condiciones (políticas, institucionales, sociales, culturales) desde las cuales se abre, para determinados grupos de seres humanos, el horizonte de la pertinencia y la urgencia de la realización de un género como la carta bajo la modalidad de una carta de petición centrada en un discurso testimonial. Dos: el de la clase de "historia" (o "relato" histórico) susceptible de inferir a partir de este discurso testimonial[3]. Estoy pensando en la singular historia que de esos años (1973-1989) es posible construir desde el discurso testimonial de estas cartas de petición. Frente a la historia escrita por historiadores profesionales (con enfoques de legitimación o de condena del golpe militar y de la dictadura que inaugura), o por periodistas (dentro de un género que suele ser el del reportaje o el de la crónica), pero donde el sujeto es eminentemente público, institucional, y, cuando es privado, lo es sólo como referente, estas cartas permitirían construir una historia distinta, protagonizada enteramente por un sujeto privado. Sería la historia de un sujeto privado cuyo mundo es invadido y roto por la violencia criminal de un poder político militarizado.

La tercera y última línea temática que quiero presentar queda insinuada de inmediato cuando se repara en que estas cartas de petición, como modalidad genérica, no constituyen para nada un caso aislado o solitario en Hispanoamérica: forman parte de una larga tradición[4]. Tal tradición parece iniciarse junto con la Conquista y la Colonia. Pero no se trata de una tradición monolítica: dentro de ella hay variantes. Para determinar a qué variante se articulan exactamente nuestras cartas de petición, me parece fundamental considerar la posición del sujeto emisor en el interior del sistema político correspondiente. Las cartas de Pedro de Valdivia o de Hernán Cortés, por ejemplo, son cartas que contienen igualmente una petición anclada en un discurso testimonial que internamente la funda, y van dirigidas, asimismo, a un destinatario público, a una instancia del poder político institucionalizado (la máxima en el caso de Valdivia y Cortés: el rey). Pero hay aquí una diferencia esencial: el peticionario forma parte beneficiaria del mismo sistema de poder político que el destinatario.

Creo, en cambio, que las cartas de petición escritas en Chile entre 1973 y 1989 se articulan con más propiedad a otra variante de la tradición: a una originada en el mundo indígena. Se sabe que los españoles, como parte de sus planes de dominación, se ocuparon desde el comienzo (a través de la iglesia como mediadora) de la nobleza indígena para enseñarles a sus miembros a leer y a escribir, y así, mediante la escritura, someterlos cultural e ideológicamente[5]. Pero muchos de estos indígenas usaron luego la tecnología de la escritura y recurrieron al género de la carta para formular también peticiones (dirigidas al rey o a algunos de sus representantes en América) y también fundadas en la "verdad" de un discurso testimonial. El extenso escrito de Guamán Poma, *Primer nueva coronica y buen gobierno*, es una carta de petición. Las cartas de los indígenas[6] y las que aquí nos interesan tienen algo fundamental en común: son cartas de petición escritas desde sectores dominados, o sojuzgados, por la violencia armada e invasora[7] de un poder victorioso. O también: en ambos casos están escritas desde un orden (social, cultural, institucional) que el invasor ha destruido para sustituirlo.

Algunas observaciones finales sobre la carta que aquí puede leerse. Por supuesto, en la medida en que pertenece a la modalidad genérica de la carta de petición, pasan también por ella las tres líneas temáticas ya descritas. Pero, obviamente, en su texto hay además algunos rasgos no generalizables, que no son compartidos necesariamente por el conjunto, y que más bien funcionan como individualizadores del texto. Uno de ellos: el fuerte sustrato de oralidad que hace visible la escritura (en el léxico y, sobre todo, en la sintaxis y los nexos discursivos), acorde con la identidad social y cultural del emisor (urbano y de clase media baja). Otro, quizás el más sorprendente, el de mayor efecto emotivo sobre el lector: es una carta firmada por tres mujeres jóvenes, pero escrita sólo por dos de ellas y en forma sucesiva: una la primera parte, otra la segunda (la más extensa). Estas dos voces, cuyos testimonios ponen en el centro del discurso el sinsentido de unas muertes violentas (las de los maridos) que rompen bruscamente el transcurrir de las rutinas de una cotidianeidad, unas muertes por las que ellas claman explicación, evocan en el lector de la carta el movimiento desalado de los cuerpos y el desgarro interior de otras voces de mujeres que nos llegan desde la antigüedad, desde los textos trágicos griegos, también enfrentadas a unas muertes que ofenden a la razón y escandalizan el sentimiento de lo justo. La respuesta que las mujeres reciben intensifica el sinsentido de las muertes y profundiza el escándalo moral: el destinatario (instancia de un poder dictatorial) niega (arbitrariamente) la "verdad" testimoniada. En otras palabras: la respuesta hunde en el fracaso a la carta misma como intento de diálogo.

NOTAS

[1] Es probable que el año siguiente aparezca un libro mío con una selección extensa de estas cartas, precedida de un estudio detallado de las mismas.

[2] Tanto la identidad del emisor como la del destinatario, aunque de forma distinta, influyen (y casi está de más decirlo) en la escritura de la carta.

[3] Incluyendo desde luego el sentido de las estrategias discursivas orientadas a "sensibilizar" o a persuadir al destinatario de la carta.

[4] A la que se sumarían cartas de petición que sin duda se habrán escrito también durante las recientes dictaduras militares en Argentina y Uruguay.

[5] Sobre el punto, véase Martin Lienhard, *La voz y la huella*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1990.

[6] Un buen número de estas cartas aparecen publicadas en *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*. Selección, prólogo, notas, glosario y bibliografía de Martin Lienhard. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

[7] En un libro reciente que analiza el texto de los bandos de la dictadura militar chilena, vuelve a subrayarse su carácter de ejército "de ocupación": Manuel Antonio, Roberto y Carmen Garretón, *Por la fuerza sin la razón*. Santiago, LOM Ediciones, 1988.

[8] El lector de esta carta advertirá en su escritura formas léxicas, sintácticas y de puntuación muy alejadas de la norma culta. Son formas que hay que remitir, para su comprensión, a la identidad cultural del emisor, que revela niveles de escolaridad muy primarios.

[9] Este pasaje es confuso, pero del contexto se deduce que cuando la mujer que habla dice "sus documentos" no se refiere a su marido, "el gordito de lentes", sino a su hermano Juan.

[10] Hay aquí una discordancia de fechas, pero que afecta sólo al mes: la carta de las mujeres aparece fechada el 19 de diciembre, y la respuesta en cambio se refiere a ella como fechada el 19 de noviembre.

Santiago, 19 de diciembre de 1973[8]

Señor
General Don Sergio Arellano
Jefe de Estado de Sitio de la provincia
de Santiago
Presente

Muy señor nuestro:

Con todo respeto nos hemos atrevido a dirigirnos a Ud. para plantearle nuestra angustiada situación.

Somos tres mujeres desesperadas. Nuestras edades fluctúan entre los 21, 23 y 33 años. Cada una de nosotras tiene 2 niños cuyas edades van desde una menor de un año nueve meses y el mayor un niño de nueve años.

El problema por el cual estamos sufriendo es el fusilamiento de nuestros esposos, los cuales eran totalmente inocentes de los cargos que a ellos los culparon. Por el honor nuestro, la vida de nuestros pequeños hijos, Dios y nuestra patria juramos que ellos eran inocentes.

Los hechos eran los siguientes. Disculpe si está mal redactado pero usted con su benevolencia nos sabrá entender.

Yo, María Teresa Escobar Camus, dueña de casa, el día domingo 30 de septiembre de 1973 llegué a mi casa aproximadamente diez para las diez de la noche, ubicada en Santa Rosa Nº 2201. En ella se encontraban mi esposo Jorge Oyarzún Escobar de 23 años, egresado de la Escuela de Artes Gráficas, no ejercía su profesión pues era dueño de una botillería, mi hermano Juan Escobar Camus, de 31 años de edad, de profesión comerciante en carpas y cortinas de sombra, y mi cuñado Sergio Muñoz González de 32 años, de profesión relojero pero actualmente dedicado a comerciante junto con mi hermana en la venta de ropa de todo tipo. Se encontraban conversando y bebiendo. Inmediatamente llegada yo les hice ver que debían irse a sus casas, pues ya se acercaba la hora del toque de queda que en ese tiempo era a las diez de la noche. Mi hermano Juan, dueño de un vehículo Simca 1.000 de color naranja, se levantó inmediatamente y me dijo, voy a dejar a mi cuñado Sergio, que vivía a siete cuadras de distancia, exactamente en Nataniel 1955. Yo y mi esposo para quedar más tranquila le digo a mi hermano que de vuelta pase a avisarme, pues él para llegar a su casa tenía que pasar obligadamente por allí, ya que él vivía en Placer 2326. Pasados diez minutos y al ver que no pasaba, mi marido se impacientó y se puso muy nervioso. El sufría de una Epilepsia Sicomotora y quiso salir a buscarlo. Yo traté por todos los medios de que no saliera, pero dada su enfermedad no me hizo caso y salió.

Yo, Mireya Escobar Camus, testigo principal de todos los hechos, de 21 años de edad, casada con Sergio Muñoz González, me encontraba en la puerta de mi casa ubicada en Nataniel 1955, casa 2 esperando la llegada de mi esposo. No eran las diez de la noche aún y en las calles se encontraban la mayoría del vecindario. En esos mismos momentos veo doblar por la calle el auto de mi hermano Juan. Como a la mitad de la cuadra le sale al paso una patrulla de pie, compuesta por dos civiles y un Sargento los cuales dispararon al auto. Con los nervios no sé precisamente cuántos fueron los disparos, pero yo veía el auto en llamas. Entonces atravesé gritando, señor, señor por favor no disparen que es mi marido y mi hermano que vienen llegando. Al parecer unos de los neumáticos se reventaron con los disparos por lo que el auto se volcó. Al no ser escuchada corrí a mi casa a buscar documentos de identificaciones mío y de mi esposo. Traté de pasarle al jefe de la patrulla que era un Sargento que más tarde averiguamos con él mismo que se apellida Rodríguez. A su vez mi hermano trataba de identificarse pasándole su carnet de identidad, de chofer, padrón del auto y tarjeta de trabajo, pero estos señores no lo dejaban hablar. Luego a mí me llevaron a mi casa con mis niños que lloraban y a punta de metralleta me dijeron que me entrara. Lo último que alcancé a ver fue que se los llevaban a ellos arrastrándolos. Esa noche me amanecí llorando y rogándole a Dios por la suerte de ellos y confiando que nada malo les pasaría. Al terminar el toque de queda de la mañana del 1 de octubre del presente año me fui a avisar a mis padres, cuñadas y demás familiares. Ahí mi hermana me dijo que su esposo no había llegado esa noche. Como a las ocho de la mañana una vecina del pasaje donde viven mis padres desde hace 38 años, donde nacieron mis diez hermanos y yo, nos viene a avisar que al dirigirse a su trabajo y al pasar por Bío-Bío con Lord Cochrane habían tres cadáveres, al acercarse inmediatamente reconoció a mi hermano pues lo conocía de niño. Corrimos todos enloquecidos de espanto y al llegar al lugar de los hechos recién habían levantado los cuerpos, quedaban allí sólo unos conocidos del lugar y el cuidador de la escuela en cuya pared fueron justiciados. El estaba lavando el suelo y la pared. A este señor le preguntamos que podría darnos alguna información, pero se negó a contestar, solamente nos dijo que los fusilados allí eran unos extremistas que andaban por los techos de la población militar. Una de mis hermanas no conforme con la respuesta se quedó atrás y vuelve donde él y llorando le ruega que le diga la verdad y él conmovido le da los apellidos de Escobar y Muñoz y diciendo no saber nada sobre el otro cadáver. Ella esto se lo calló al vernos más calmadas. Y desde allí comenzó todo el día un ir y venir por todos los lugares a donde ellos nos mandaron. Nos dijeron primeramente que fuéramos al Tacna, allí nos dijeron que no estaban y que nos dirigiéramos al Estadio Nacional. Allá llegamos y conversamos con el carabinero que estaba de turno, éste nos dijo que teníamos que esperar tres días para obtener alguna información. Tristes y abatidas nos dirigimos nuevamente a la casa. De pronto a alguien se le ocurrió ir a la Cuarta Comisaría que es la unidad de carabineros más cercana, allí conversamos con un carabinero que estaba en la puerta, al cual le dimos los nombres de ellos y él inmediatamente nos dijo que no perdiéramos el tiempo y que fuéramos al Instituto Médico Legal. Como a las doce del día una cuñada y la tía de ésta se dirigen nuevamente al Blindado Nº 2 y logran hablar con el Sargento que los había detenido y este señor que es el Sargento Rodríguez le aseguró a ellas que los fusilados no eran ellos y a los que nosotros buscábamos desesperadamente estaban detenidos en el Tacna por andar fuera del toque de queda, y el parte él lo pasó por ebriedad. También este señor le hizo entrega a mi cuñada de todos los documentos de mi hermano Juan y les dijo que se los llevaran al Tacna pues allá él los iba a necesitar. No conforme con esto yo y la esposa de mi hermano corrimos a ubicar al Sargento Rodríguez, al acercarnos a él yo le digo, Sargento, ¿se acuerda de mí?, usted anoche detuvo a mi marido y a mi hermano los del Simca naranja. El se acordó inmediatamente de mí. Entonces mi cuñada le muestra los documentos de mi hermano y le dice, señor, por favor dígame la verdad, supimos que aquí anoche habían sido fusilados unos extre-mistas y no quiero pensar que sean ellos pues ellos jamás se metieron en política ni en nada, y él mirándome a los ojos me dijo, señora el gordito de lente, por mi marido, está detenido en en el Tacna por ebriedad y andar pasado del toque de queda, váyase tranquila a su casa. Yo le vuelvo a insistir por qué usted tenía sus documentos si donde él esté detenido le harán falta[9]. El me contestó que los tenía pues se le había olvidado entregárselos a su superior. Regresamos con fe y esperanza a la casa nuevamente para allí encontrarnos con todo un cuadro de dolor y desesperación. Mis hermanos habían ido a Investigaciones y allí les habían confirmado que ellos tres estaban muertos. Nosotros no creíamos pues mi otro cuñado no iba en el auto con ellos, entonces ¿cómo estaban juntos ellos? ¿Cómo los juntaron y dónde? ¿Y por qué pusieron en el diario que ellos tres dispararon del auto, cuando en el auto iban sólo dos y ellos jamás tuvieron armas? ¿Quién les daría a los diarios esa información, cuando el mismo Sargento Rodríguez que los detuvo nos aseguró que el parte era por ebriedad? ¿De quién es la equivocación y el error? ¿Acaso del oficial de guardia del Tacna, o del sub-oficial del Blindado Nº 2?

Esto es lo que esperamos de Uds. los militares, una investigación y si es posible que se abra un sumario. Se lo pedimos de rodillas que por favor nos escuche, pues Ud. es el único que nos puede dar la conformidad y justicia que necesitamos para seguir viviendo y luchar por nuestros pequeños hijos y a la vez desmentir categóricamente de que ellos eran extremistas. Si se nos hace justicia a pesar de nuestro dolor, siempre bendeciremos su nombre y volveremos a tener fe en la justicia militar.

NOTA: En el Ministerio de Defensa en la sección donde se encuentra el Juzgado, en las listas de fusilados ellos no aparecen.

Agradecidas de atemano y esperando su buena acogida se despiden de Ud. atentamente S.S.S.

María T. Escobar de Oyarzún C. 5.329.258 Stgo.
Mireya Escobar de Muñoz C. 634.758 Santiago
Margarita Piña de Escobar C. 70.374 San Miguel

Nuestra dirección actual de las tres es Arauco 1046, casa 21, Santiago.



Santiago, 22 de enero de 1974

Del Comandante en Jefe del AJSI.II.D.E.
A las señoras
María T. Escobar de Oyarzún
Mireya Escobar de Muñoz y
Margarita Piña de Escobar

Acuso recibo de su carta de 19 de noviembre[10] de 1973, por la cual Uds. solicitan información sobre las circunstancias en que murieron sus esposos Jorge Eduardo Cristián Oyarzún Escobar, José Sergio Muñoz Escobar y Juan Escobar Camus.

Según la documentación existente en el Cuartel General de mi mando, sus esposos fueron fusilados, al ser sorprendidos disparando contra la Población Militar Bío Bío, el día 1º de octubre de 1973.

Consecuente con su petición, les informo que se está realizando una investigación debido a que en su carta aparece el nombre de un Sargento que no es miembro de ninguna Unidad bajo mi mando.

Saluda Atte. a Uds.

Sergio Arellano Stark
General de Brigada
Comandante en Jefe del AJSI.II.D.E.

LO DESAPARECIDO, SU ESPERA

Felipe Victoriano

La huella de un desaparecido, si algún indicio soportara la radicalidad de este extravío, no puede sino ser la memoria. Pero una memoria que no da con su solvencia, con su conducción, con su pertinencia: es una memoria que pronuncia al otro ausente fallando, abjurando a la rútila resplandeciente del recuerdo.

(...) Es que la muerte revolotea. De su murmullo están hechos los mausoleos, las sepulturas, las criptas: con muertos edificamos la muerte, y esto nos dice, con cierta desesperanza, que allí cuando la damos (cuando un muerto más se ha empinado en pos de su fallecimiento) una tenue inflexión cadavérica nos devuelve la falta. La falta de quien nos falta, en primer lugar, pues si con la muerte se ha ido algún muerto, el residuo infecto que de ella escapa constituye, precisamente, aquel último eslabón de visibilidad que acompasa las ruinosas marchas funerarias. Pero también la falta de quien fenece: es que la muerte sólo nos da (o sólo nos deja) cadáveres. Y es en esta reposición de lo que ya no "es", de lo "sido", donde la signatura impalpable de la muerte (posando su diáfano rostro entre sepultos) nos hurta aquella vitalidad recíproca que nos llevara, en algún tiempo atrás, a coincidir con difuntos. Tal vez es por esto que nunca refiramos a un muerto sino como vivo ausente; como a quien esperamos suspendidos entre el dolor de su huida y la falta sacrílega ante su forzoso reconocimiento: como a "quien" que dándole la muerte en el más acá de su partir ha debido, antes que nada, ocultar las imprórvidas señas de su demora.

La muerte nos anticipa no así los muertos. Es con ellos que volvemos a la *"plácida economía del sentido"*, pues, lo que todo acto del morir detenta, en la inaudita potestad de lo "otro", nos refiere siempre a un saber que anuncia (o denuncia) una incuestionable y conclusiva fatalidad; un saber que los (a)guarda -a los muertos- para corregirles aquellas mínimas y, a veces necesarias, alteraciones de la *causa*. De la causa de muerte, decimos: de esa pronta "justificación" que ronda, sino los contornos de las sepulturas, al menos los requisitos más convincentes del sepelio. De modo que hay saber del morir cuando los funerales son fúnebres, cuando los muertos están muertos, cuando los cadáveres exponen sus causas. Y es que sobre los azulados baldones del columbario damos al otro (extinto) tanto la *razón* de su huida como el verosímil extraviado de su marcha. En efecto, duelo y dolor, pérdida y saber *lo* perdido: dos razones para burlar los excedentes que toda muerte, acontecida ya, reclamaría sobre ("sus") calaveras.

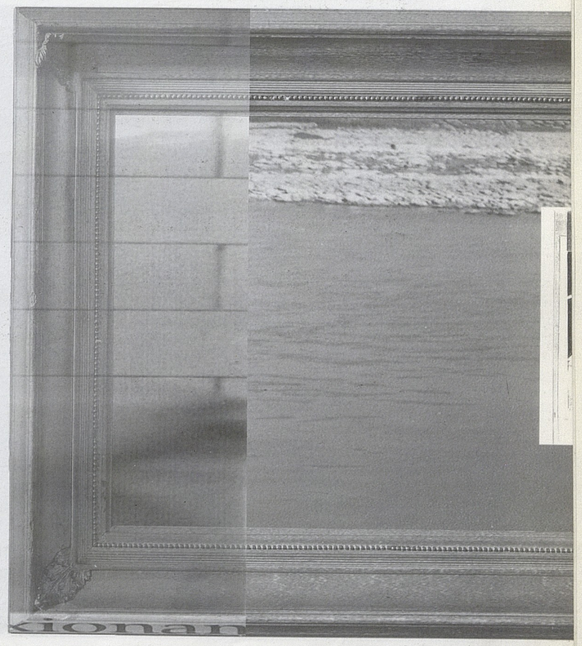
Sellamos cajones, clavamos ataúdes: esperamos dar la muerte a quien ya ha muerto. Vieja fórmula contra el espanto. Damos la muerte sin dar con ella, pues, queriendo suprimir aquel pacto secreto que algún instante próximo nos enrostrará, confinamos la seguridad de ser, aquí y ahora, bajo los pálidos semblantes de los difuntos: amarillentas calaveras que exhiben el "cálculo" de su mortalidad. De eso se trata. Suprimir lo ominoso del morir enrollando en su familiaridad, en la defunción del "otro", un saber que lo anticipe, y que lo sepulte. Pero sabemos (tan bien) que los muertos regresan. Que, de vez en cuando, aparecen confirmando duelos inconclusos, saberes incompletos, confirmaciones defectuosas: *"el muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo para que lo acompañe en su nueva existencia..."*, escribe Freud. Ellos son fantasmas, lo familiar retornando al más acá de las estrictas figuraciones del morir. Fantasmas y más fantasmas. Y es que el duelo da la muerte ahí donde quizás ésta ha decidido, sino convenido, escamotear su propia conclusión.

Hablamos de fantasmas cuando el saber de la pérdida, el duelo en este caso, que ha recortado porciones secretas de lo perdido, arroja el resto del ser, la sobra rebelde de toda ontología, a una indeterminación concluyente, inasible. Esto hace, por ejemplo, que secretamente los lutos trafiquen con sus espectros; y esto, acaso porque un duelo nunca abraza la completud de una ausencia, acaso porque un sepelio nunca consagra el último instante del acto de morir. De aquí que podemos pensar lo siniestro, ya no la melancolía, como un duelo patológico, es decir, como un saber excedido por el misterio que toda pérdida detenta. Diríamos pues, que la muerte que allí se da, que acontece, no da con su propia conclusión; se externa, pues, como fantasma: una volva transparente suspendida en la boca muerta del sepulto.

Se trataría, digamos, de una muerte que no da con sí misma: una muerte ausente, quizás, un estupor catatónico allí donde el muerto reclama el *réquiem*. ¿Qué sería entonces lo siniestro? ¿qué debemos decir, pues, ante lo ominoso? Quizá nunca acá lleguemos a saberlo. Sin embargo ¿qué hay de esa porción de no muerte que ronda a todo muerto, incluso al punto de aparecerse entre nosotros? De lo que se trataría, así, es de una muerte que no deja estelas ante su inmediata percepción; una muerte en fuga, en franca huida ante la apropiación compilativa del obituario. De este modo, lo que resta a la incompletud del duelo no es sino el fantasma, a decir, ese fragmento arisco suspendido en la atmósfera laboriosa del sepulcro.

Pero pensemos ahí donde no hay duelo, ahí donde el luto es imposible; pensemos ahí donde la muerte no ha llegado, si se lo quiere, a estampar su sello impalpable. ¿Qué ocurriría, pues, si tradujéramos el fantasma al ámbito de lo desaparecido, del desaparecido como tal? ¿No habría acaso traducción alguna? En efecto, pensemos que el desaparecido es la suspensión total de la muerte; con esto, la muerte "ahí" no ha dado con su identidad, con su agitación absoluta: carece esta misma de conclusión, de acontecimiento. Hablar entonces de un desaparecido, es hablar de una diferencia insuprimible. Es, en este sentido, referir a una pérdida sin objeto, sin un rostro que cargue la vacuidad deliberada de su falta, de su no estar aquí y ahora, de su frágil mudeza e ignota "presencia".

La huella de un desaparecido, si algún indicio soportara la radicalidad de este extravío, no puede sino ser la memoria. Pero una memoria que no da con su solvencia, con su conducción, con su pertinencia: es una memoria que pronuncia al otro ausente fallando, abjurando a la rútila resplandeciente del recuerdo. En efecto, y es que siempre hay un resto que permite la apropiación involuntaria del otro, sobre todo cuando la muerte carga la muda significación de su venida.



Es así como una débil sonrisa, un camisón viejo, una pequeña fotografía, guardan en su interior una detonación retraída que pueda hacer del recuerdo, en una imagen invocada desde el sepulto, una descarga en el centro mismo de la significación. Pero qué podemos decir sobre una significación que no completa aún su travesía; se encuentra "a punto" de llegar, decimos, pero aún llegando, no encuentra sino un vacío donde posar su incómoda identidad. Y es que un desaparecido, rondando los escalafones escurridizos de su memoria, retrotrae hacia sí, hacia su ausencia absoluta, las solubles marca de toda figuración contemporánea. De ahí que su recuerdo cuelgue sobre un utilitario indescifrable, sobre una frágil telaraña adherida en los rincones del ahora.

Y es que el desaparecido además, el privado de muerte decimos, no tiene Derechos; por él resbalan suavemente las onomatopeyas penales, las disposiciones legales, acaso porque la leyes y los derechos no pueden recaer sobre el cuerpo escurridizo de un fantasma. Así, el desaparecido no cuenta con figura jurídica que lo resista, que lo soporte en su ausencia: un desaparecido es, también, un "sustraído" en la ley, de su tiempo y su amparo. Pero seríamos injustos si, arrojando esta figura a lo absoluto, pudiéramos dejar de afirmar que un desaparecido, antes de ser suprimida su presencia en el ahora, asedia también aquellas porciones de no desaparición que nos deja, que deliberadamente nos acontecen. Podemos decir, por ejemplo, que un desaparecido ronda los pequeños fragmentos de su no desaparición; asedia, en este sentido, aquel instante cuando se le nombra, cuando se lo llama pronunciando su no presencia, como desaparecimiento en tanto sustracción. Y esto lo podemos ver, con cierta incomodidad, en la Ley. Sabemos que ésta no da con *lo* desaparecido a no ser bajo la figura de la sustracción, del robo, de la complicidad secreta que un tiempo ajeno contrae con lo perdido. Es ahí, pues, donde se hace posible concebir el silencio omnímodo de una privación permanente: no hay Ley que de con un desaparecido, acaso porque un ausente nunca coincide con el ahora de la Ley, acaso porque la porción de su no ausencia evade siempre la signatura intérlope de la palabra.

Asimismo, podemos distinguir al desaparecido como tal y la desaparición. Y es que un desaparecido no tiene tiempo, no circula -como nos dice Derrida- sobre las vías de la síntesis temporalizadora de la reposición: sobre él pende lo inacabado como una herida inubicable escurrida de lo pasado, de lo que ya no es un cúmulo gratuito sobre las condensaciones nominales de nuestra actualidad. En cambio, la desaparición convoca siempre un ahora, una hora presumible de la sustracción, devolviendo el tiempo de lo perdido, la reserva absoluta de lo otro, a las leyes orquestales de la presunción. De aquí que podamos hablar de la desaparición, de la sustracción, más no del desaparecido. Como un "movimiento de manos" complicitado con su propio acaecer, con su ocurrencia contemporánea, hacemos del otro, del otro ausente, una pieza cautiva en su propia innominidad. Por cierto, es en el desaparecido, en su no ser-ahora, donde la Ley no alcanza a imponer su tiempo: ahí donde es el tiempo lo que se ha desaparecido, no hay nada que pueda adherirse a la sustancia silábica del acto de nombrar. Lo innombrable, entonces; una alteridad suprimida bajo la imposibilidad de dar en precisión con su inaudito concurrir.

De aquí que a un desaparecido, a eso que se asegura en su propia ausencia, que se da, digamos, gracias a la marca de un vacío, no se lo puede sino esperar. Esto nos recuerda lo que Marcel Proust dijera sobre ciertos expedicionarios que nunca llegaron a colmar una espera; que aún se los aguarda por sobre cualquier reposición pasajera:

"Sucede con los seres 'desaparecidos' que aunque se sepa que no queda ninguna esperanza, siempre se sigue esperando. Vive uno en acecho, en expectación; las madres de esos muchachos que se embarcaron para una peligrosa exploración se figuran a cada momento, aunque tienen la certidumbre de que está muerto ya hace tiempo, que va a entrar su hijo, salvado por milagro, lleno de salud. Y esa espera, según cómo sea la fuerza del recuerdo y la resistencia orgánica, o las ayuda a atravesar ese período de años a cuyo está la resignación a la idea de que su hijo no existe, para olvidar poco a poco y sobrevivir, o las mata."

Sabemos ya, quizás, que una muerte que no da con sí misma, que no acontece, suprime su sorpresiva concurrencia entre los vivos para (re)aparecer, para asediar con su murmullo el fardo inagotable de la representación. Como escribiera un poeta (Louis René des Forêts): *hay muertos que aún no terminan de morir*, que aun carecen de aquella finitud que los transporte complacientes a una categoría final. Y es que una muerte que ha dirigido su trazo sobre la contención inconclusa del ausente, no puede sino rondar una espera, un acecho que quiere para sí, sujetar con firmeza las riendas de una significación, por hoy, siempre momentánea. Con esto, una muerte nunca se repite sino deja ante sí, ante nosotros, un grano de sorpresa que nos lleve, innegablemente, a una resignación posterior. La muerte es, entonces, una caja de sorpresas que acuerda su apertura en un punto de conmoción futuro. Esto hace que aguardemos a la muerte sobre una espera que nunca nos revela ni el lugar, ni el tiempo de su venida; sólo aparece como instante fatídico, como hora señalada, que una distraída cavilación anterior pudo en algún momento llegar a representar.

Ahora bien ¿qué esperamos, en este tiempo y en este lugar, cuando lo que esperamos es a la vez un desaparecido, aquí y ahora, pero sin ese aquí ni ese ahora? ¿Qué esperamos cuando la espera "debe" acoger a un desaparecido, a una ausencia absoluta del aquí y el ahora, de "su" tiempo y del nuestro también? Aquellos que no han muerto aún, quizás; aquellos ya no están más entre nosotros sino como una reticencia divina, suspendidos tal vez por una pausa secreta instalada en el torbellino de su propia vacío. Se esperan, decimos, aunque a su espera no concurra nada ¿Un recién llegado, quizás? De cualquier forma, una espera que se abre como acogida incansable de lo otro; de ese otro que no es ahora, y que ningún cálculo puede llegar a apresar. Entonces se espera; pero dicha espera, esa responsabilidad enclavada en el corazón poseso del ahora, no da con el "algo" de su reserva: se expone como apertura a lo que vendrá; aquello que, siendo eso que espero y esperamos (que sea), también puede siempre no tener lugar.

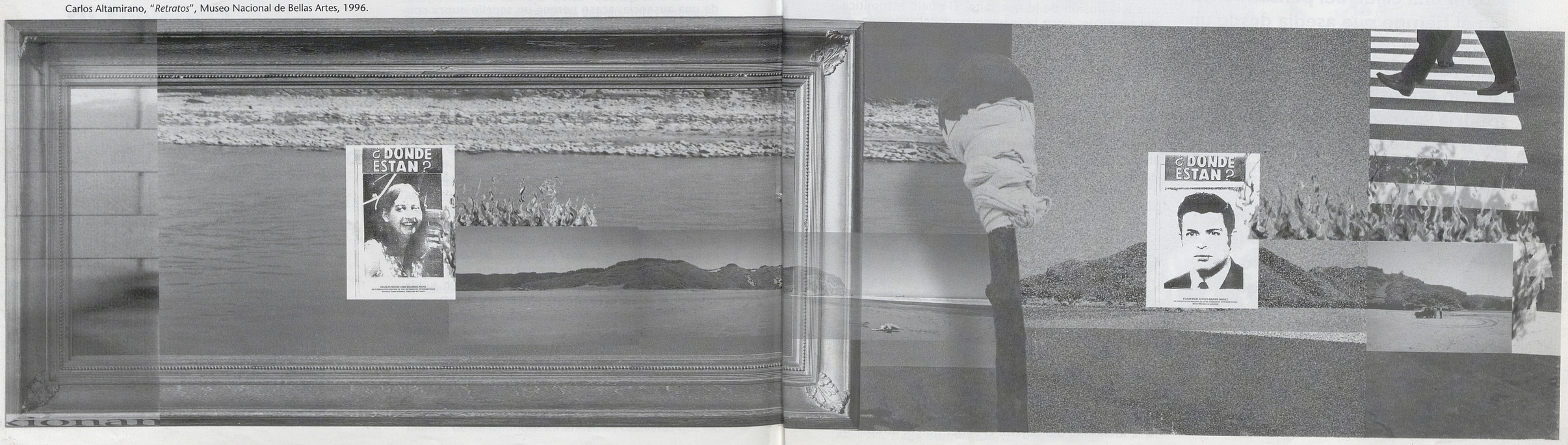
Y es que, tal como una dedicatoria burlona adherida a los banquillos de una estación desvencijada, las verdades por hoy mínimas logran siempre tallar en el presente una señal invisible, una cita breve que auspicie su natalidad póstuma. A esto le llamamos promesa, quizás también resurrección: una brisa vivificadora que viaja desde lo pretérito a orear el humo redimido de las detonaciones futuras.

Querámoslo o no, esto nos evoca un texto de Emmanuel Levinas, (*De l'existence à l'existant*). En él recordamos que: *"este tiempo de la compensación no basta para la esperanza. No basta con secarme una lágrima o vengar una muerte: ninguna lágrima debe perderse, ninguna muerte debe privarse de resurrección (...) la retribución en el futuro no agota las penas del presente. No hay justicia que las pueda reparar. Habría que poder volver a aquel instante, o poderlo resucitar. Esperar es pues esperar la reparación de lo irreparable, es pues esperar para el presente"*.

Y entonces esperamos; aguardamos pacientes a que una promesa, desaparecida de nuestro tiempo, asome su indómita llama por entre la oscura oclusión del ahora, por entre las noches tristes de nuestra espera.

Este texto es la versión abreviada –para el Diplomado en Crítica Cultural de la Universidad Arcis– de un trabajo mayor: la Memoria de Grado titulada *Esperar para el presente: el derecho moderno ante la experiencia radical del tiempo.*

Carlos Altamirano, "*Retratos*", Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.



LA IZQUIERDA ENTRE EL DUELO, LA MELANCOLIA Y EL TRAUMA

Federico Galende

La escena de postdictadura no coloca al "campo intelectual de izquierda" sino ante una crisis de recomposición de una tradición violentamente desgarrada y disuelta.
Tal crisis es justamente lo que sobreviene de la imposibilidad de duelo, de un golpe que, a través del trauma, removió todos los espejos en los que un cierto campo podía recomponerse.
La melancolía puede ser leída como una caída del pensamiento en el tiempo que asedia desde un exterior la manera delirante en que la historia se levanta sobre su olvido imposible. Así la izquierda podría "siempre volver a esculpir su frase laica en el cielo complaciente de la historia".
¿Podrá tal espera volver a articular algún día un campo tan brutalmente lacerado? No lo sabemos, esperamos, acaso por que no-saber es la forma que tiene la espera de ser.

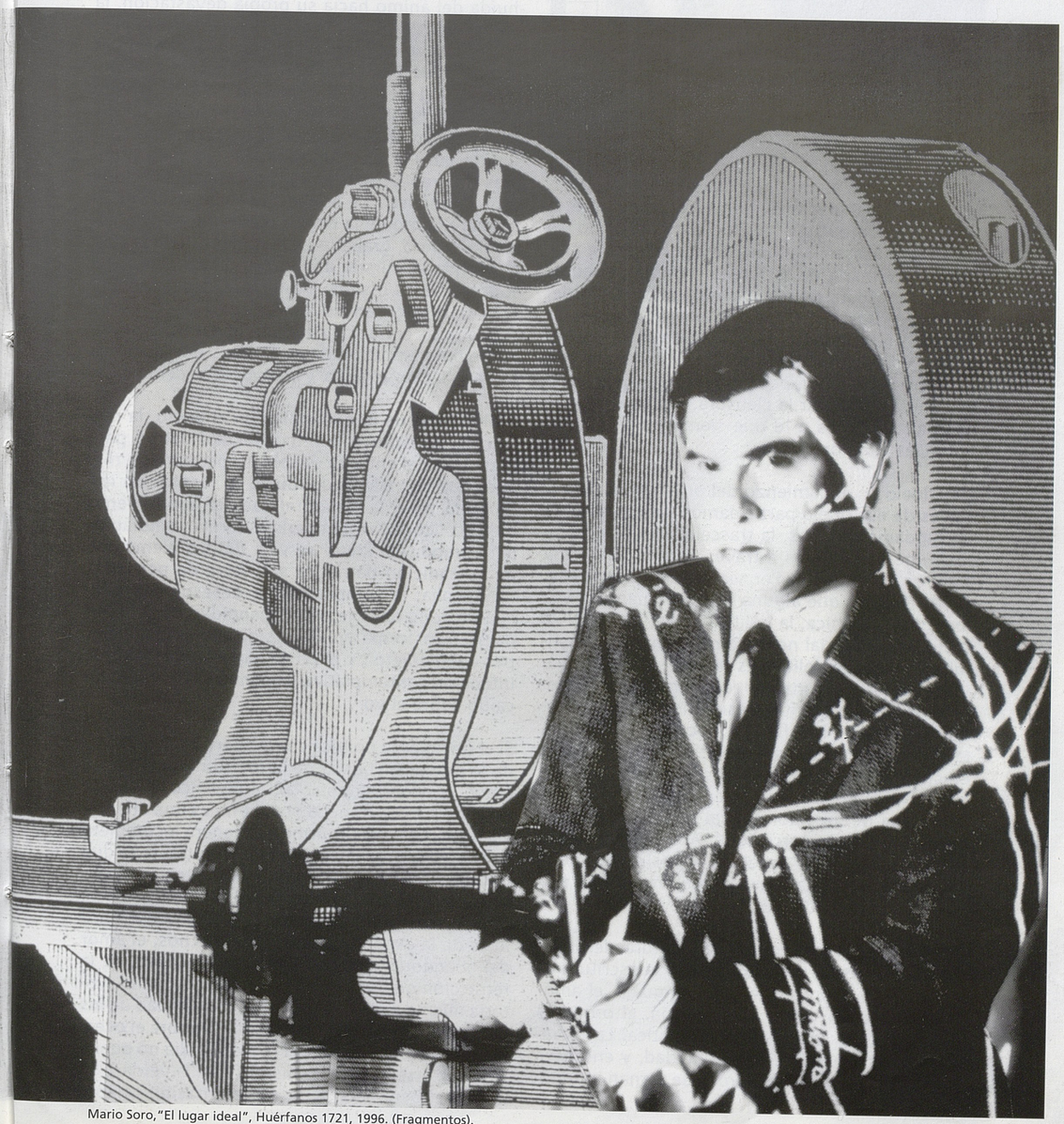
El duelo

"Eran tiempos en que los amigos viejos morían primero y de muerte natural..."

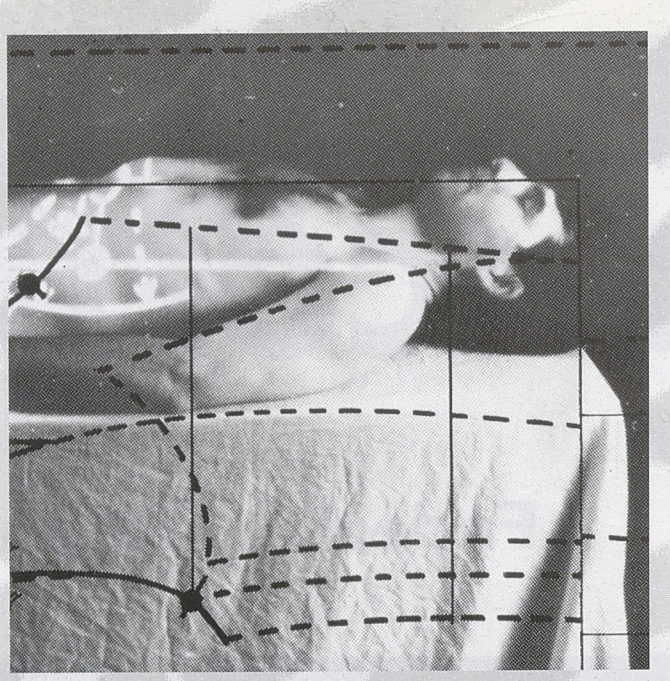
Vicente Zito Lema, en El ángel enjaulado

Hay duelo en el comienzo de la escritura, un origen borroso que la empuja antes de esfumarse tras la propulsión inicial de las palabras. Un castillo de naipes por otro. Porque después queda un aire de tristeza en la presencia sin prosa de los hechos, y una tristeza también en la prosa, que ya no puede envolver la totalidad de las cosas. Comparecemos ante la representación como impulso y fracaso; ésta ha corrido las primeras cuadras de un mundo sin dios con un botín hurtado a la presencia, y al abrir las manos para corroborar el atraco se dió cuenta que ya no estaba. Todo mal: dejó a la presencia sin expresión pero sus palabras no alcanzaron a sellar la celebridad huidiza de las cosas. No tenemos por qué confiar en las palabras, entonces, siendo que a la vez sin esa desconfianza no podríamos pensar. La escritura es un mundo que podemos inculpar abriéndonos a la ilusión de lo que falta. El duelo es política del lenguaje, pero la incompletud del lenguaje es política de lo que viene.

Hay duelo en el comienzo del amor. A través de él participamos del entierro fatal de lo perdido, esa «patria extraviada de infancia» en la que el mundo nos ocurría sin que pudiéramos comprenderlo, la forma inoportuna de una disipación de ayer, para tomar posesión de aquello que pretendía dejarnos inane. Los niños juegan a la guerra porque no toleran la guerra. Jugan a «representarse» lo que no toleran, a participar de una angustia que pujaba por hundirlos en la pasividad. El duelo es una evasión de la pasividad de ser. No es nunca una resolución de la desgracia, sino un modo de llevarse con ella. A través de este «llevarnos» nos abrimos a la sustitución de la pérdida. Necesito que alguien venga, y alguien me necesita, pues tenemos dos tareas pendientes: representarnos juntos la muerte para aplazar la muerte, darnos juntos un mundo que nos permita habitar por fuera de lo perdido. Eros es relación al otro como «postergación de la muerte» y «olvido de lo perdido». O sea: simulación de que "la muerte viene en camino" y de que nuestro ser "no puede aprehender su origen". Así lo erótico es una relación, en la medida que es un juego con lo inatrapable, y no un saber, cuyo operación traduce la alteridad de lo inatrapable a la identidad del objeto. El saber quiere atrapar de



Mario Soro, "El lugar ideal", Huérfanos 1721, 1996. (Fragmentos).



un zarpazo aquello que la erótica se conformaría con rozar al infinito. Por eso el saber no piensa, y por eso también resulta imposible entrar en relación a partir de él. La erótica en cambio es un juego con el que resolvemos la angustia de no apresar al otro en su totalidad. Como la guerra o la ausencia, no es más que una relación atribulada con lo insoportable. Comparecemos ante el amor como impulso y frustración. Y así como las palabras fracasan a la hora de ajustarse a la presencia esfumada de las cosas, también el amor fracasa a la hora de ser el sustituto perfecto del origen perdido. Como las palabras, el amor es un fracaso. Nace fallado, pues a través de él le pido al otro una restitución imposible. El duelo evoca un imperfecto amor, pero esa imperfección tiene la virtud de impedir la clausura. Podemos conjurarlo abriéndonos a lo que siempre nos falta, y entonces el amor piensa.

Hay duelo en el comienzo del orden moderno. A través de ese duelo participamos del extravío de un fundamento -dios, la trascendencia, la divinidad- que sustituimos a través de una búsqueda siempre incompleta. Por vía de esta búsqueda, cuyo sueño es que alguna vez la humanidad sea una rima armónica, la política se emancipa de la sociedad. Lo social no puede terminar de constituirse porque la política es la manera conflictiva, irresuelta, que pugna por reponer imparcialmente un valor que sustituya ese fundamento disipado. Así el saber, la reflexión, la crítica, la conjura, la afirmación pasan a ser recursos internos de una efectividad imposible, pues en el origen de su intención siempre podríamos encontrar que al final se trataba de un valor parcial que buscaba trascender su propia parcialidad. A través del duelo entonces la política devela la imposibilidad de la sociedad, pero esta imposibilidad nos arroja a la posibilidad de hacer política.

Hay duelo en el comienzo de la escritura, del amor, del orden, pero a través del duelo la escritura es malestar de la presencia en el lenguaje, el amor es malestar del yo en la diferencia, el orden es malestar de la sociedad en la política. La representación no puede con la totalidad, y entonces la escritura, el amor y el orden se tornan infinitamente pensables.

La melancolía

La meta está al lado, pero
al parecer no hay camino

Franz Kafka

La melancolía no es más que un morar del yo afuera de la representación. Desde las abadías infectadas de la edad media, ese habitar la intemperie se va convirtiendo en *acedia* o *tristitia*, que es la forma que tiene la muerte de anticiparse en el alma. Es la muerte en vida. Por eso los padres de la iglesia le adjudicaban la *malitia* -odio irrefrenable al bien como constitución moral-, el *rancor* -la tristeza vengándose como mala conciencia-, la *pusillanimitas* -retracción del ánimo ante la dificultad de compromiso con la vida espiritual-, la *desesperatio* -oscura certeza de estar condenado por anticipado, y complacencia ante la ruina-, el *torpor* -desprecio de la cura-, la *evagatio mentis* -huída del ánimo hacia su propia devastación, la *verbositas* -discurso hueco que gira sobre sí mismo- y la *importunatis mentis* -la incapacidad petulante de fijar un orden al pensar. La *acedia* sería así una estática, la retracción del ánimo frente a la responsabilidad respecto del mundo de los hombres. En ella se funden la tristeza –que consistiría en una preocupación de lujo para hombres sin preocupaciones– y la desesperación –que sería la angustia de la libertad como realidad. El temperamento de la *acedia* medieval, queda, antes de Durero, grabado en la mujer que deja caer por tierra la mirada abandonando su cabeza al soporte de las manos. De ahí que, desde la tradición patrística en adelante, sean dos figuras tensionadas entre sí las que confluyen en la melancolía como emblema de la parálisis del ánimo: la contemplación angelical y la devoración demoníaca.

A diferencia de lo que vimos en el duelo, la melancolía constituye la imposibilidad del yo para participar del entierro del objeto perdido. De manera que si a través del duelo la sustitución imperfecta hace la temporalidad, el hundimiento melancólico en la intemperie es forma homofágica del tiempo. Así Freud se vale de dos elementos de la tradición patrística a la hora de pensar la melancolía: la comparecencia desesperada ante el abandono de objeto -la ingenuidad de la pérdida se transforma en voluntad de abandono por parte del objeto-, y el retiro hacia sí misma de la intención contemplativa -la sombra del objeto ha caído sobre el yo.

Si el duelo es la política como apertura al más allá de lo que es (malestar de la escritura, imperfecto amor, sociedad imposible), la melancolía es una relación sin relación. Lo otro ya no es una diferencia que viene a restituirme de manera incompleta lo extraviado, sino un símil de lo extraviado que retorna para hacerme sufrir. La diferencia se convierte en identidad. La escritura, el amor, el orden no son más que amenazante olvido: la escritura lo es de la espontaneidad de los hechos, el amor del abandono materno y el orden incierto, de la retracción del fundamento. Pero más aun. La historia misma en la que cobra lugar la verdad de los hombres, es un meandro recortado sobre el océano del tiempo. Y entonces la melancolía no puede sino cerrarse a la forma histórica de la verdad, en la que el banquete de la representación celebra

como si aquello de lo que ella no puede salir no hubiera jamás sucedido. De este modo el duelo y la melancolía encierran la tensión fundamental entre el problema de la diferencia y el de la identidad. O sea: entre el amor y la devoración, entre el pensamiento y el saber, entre «la política como diferencia que no deja ser a la sociedad» y la «política como momento funcional en la marcha de la sociedad hacia su identidad total».

El trauma

Si el duelo hace el tiempo como diferencia, y la melancolía lo inmoviliza en la repetición, el trauma hace estallar el lugar en el que el tiempo se tiene. Destroza la representación. El trauma no acontece nunca en la representación, sino que le acontece a ésta. Así, el golpe del 73 es antes que nada «un golpe a la representación». Que hace saltar en pedazos la forma en que un cierto campo político-intelectual se contemplaba a sí mismo. Pero se trata sólo de un campo. Por lo que podríamos afirmar que el golpe no le acontece a la tradición liberal conservadora del país, le acontece y no le acontece a la vez a la tradición social cristiana, y le acontece de un modo tempestuoso al campo intelectual de izquierda.

No le acontece a la derecha de manera traumática en la medida en que ésta se había citado clandestinamente con su llegada. El golpe era el «punto ciego» por el que había que pasar para librar a la «lógica de acumulación» burguesa de los límites de la institución democrática.

Tampoco pudo acontecer totalmente como trauma para la tradición social cristiana, pues había en ésta una inconsciencia que se preparaba a recibir lo que no sabía que estaba citando. Pasamos de la cita consciente de la derecha a la cita inconsciente del universo social cristiano. Tal como sucedió, el golpe no era tal vez lo que se esperaba, y sin embargo se esperaba en un mensaje que había reprimido su literalidad. Dado que un mensaje dice siempre más de lo que dice, y dado que nunca asume la forma total de su realización, el golpe militar le devuelve al socialcristianismo su propio mensaje de manera brutalmente invertida. Si decimos al aire que «hace falta que alguien ponga por fin orden en el país», por mucho que nos asombremos o nos arrepintamos la realización de ese orden no es más que el amanecer a través del otro de lo reprimido de mi propio mensaje. Quiero decir con esto que, pese a los varios intentos actuales por ver en la represión algo que precede al «retorno de lo reprimido» -intentos que en la teoría van desde el débil mesías benjaminiano hasta el célebre espectro de Derrida, dejando escapar una cierta mirada sustancialista del inconsciente, la represión no es más que lo que se funda exhibiendo la falta en el mensaje. Se aprovecha. Desnuda la irresponsabilidad constitutiva de toda palabra. Por lo mismo el actual abrazo de Pinochet con Zaldívar siempre podrá ser leído como una operación de clausura a través de la cual lo reprimido del mensaje asume, complaciente, su literalidad.

El trauma acontece radicalmente para la izquierda. Pasamos de la cita inconsciente del mundo social cristiano al choque brutal con lo irreconocible. He aquí la tempestad, que triza el espejo en el cual la tradición de izquierda recogía las formas quebradizas de su identidad confusa.

El pasaje de la cita consciente a la inconsciente, y de la inconsciente a un afuera de la cita, a una exposición convaleciente del campo intelectual de izquierda al núcleo de un trauma, se cumple a través de una nueva recomposición. Tal recomposición consiste en que al performativo golpista le hacía falta el constatativo social cristiano. La articulación entre ambos se erige como una declaración. ¿En qué consiste? En dejar dentro de la misma estructura de la enunciación aquello que constata y aquello que performa. Si digo por ejemplo «hemos terminado con el caos de la Unidad popular» realizo el acto de describir describiendo lo que ya está realizado. Si tiene éxito, la declaración subsume el mundo en lo mismo que declara, y entonces quedamos ante un nuevo orden que obtiene su credibilidad a cambio de borrar la huella parcial de su constitución. Así la forma parcial que borra su huella en la declaración, es la recomposición que prosigue al día del trauma, a ese día sin día para el campo cultural de izquierda. A través de esto, el trauma se disipa encontrando su lugar en la representación.

Pero es tarde. La traducción del trauma a la representación ya ha sido realizada a través de una operación política eficiente. Hay un antes y un después, pero tal traducción se ha cuidado de disolver al máximo lo que había antes del shock traumático. De modo que lo que antes constituía un campo de debate que articulaba clásicas y renovadas tradiciones de un pensamiento de izquierda, quedó reducido a un gemido suelto y agónico en el instante que prosiguió a la tragedia -el mismo que acaso escucharíamos en el interior de un avión que acaba de estallar contra el suelo. A lo que hay que sumar que los hilos de voces que quedaron fueron obligados a comparecer ante un nuevo verosímil, que ahora terminaba por disipar ese hilo en el silencio, a través de la censura, o en un tono fuera de sí, a través de la tortura.

La postdictadura

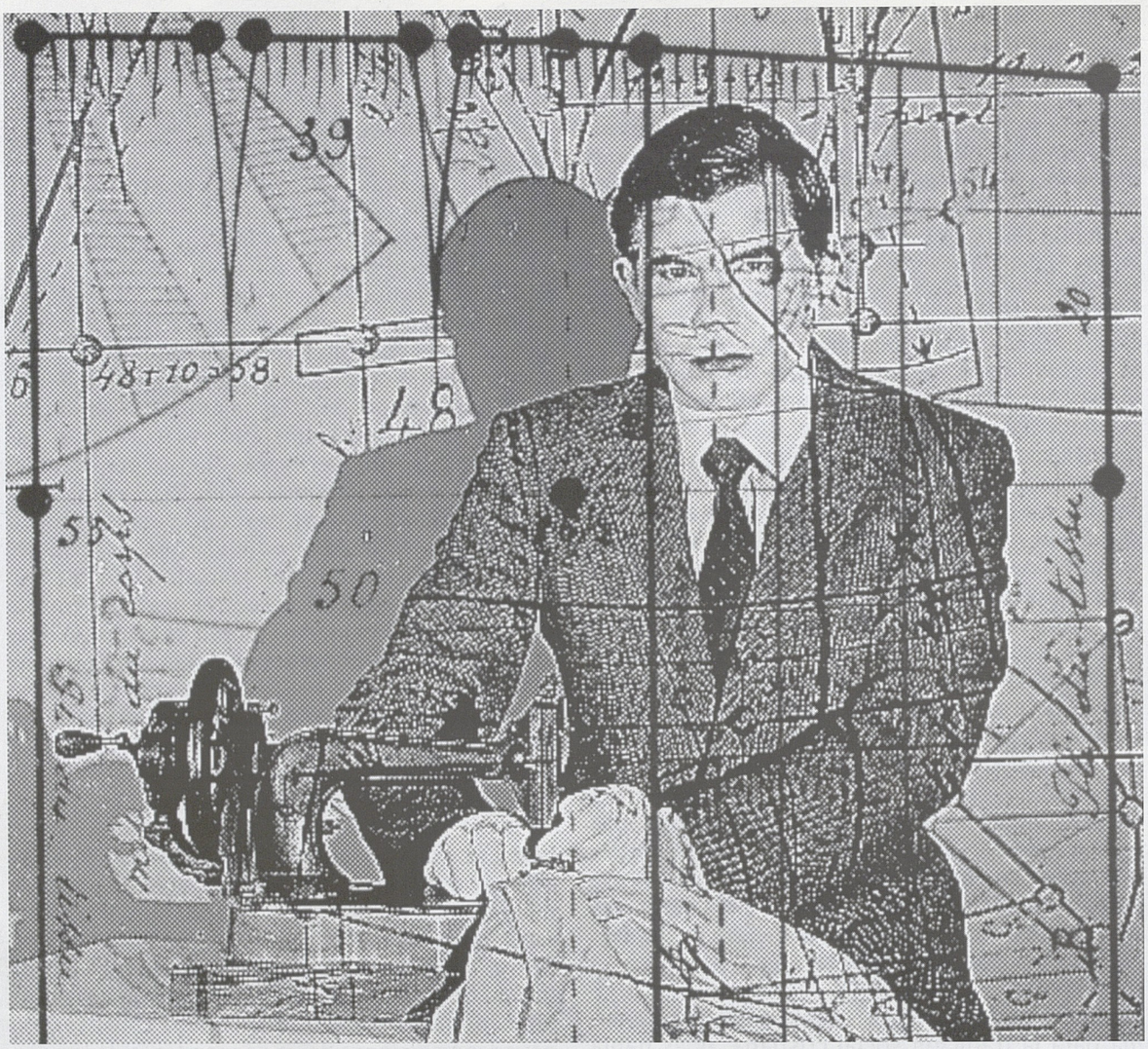
> Quisiera saber qué buscan los locos que miran lejos
> una mitad en el aire y otra mitad en el suelo
> Qué buscan todas estas flores en medio del humo denso
> este ademán que vacila, y no encuentra movimiento
> Qué quieren los corazones multiplicando la marcha
> las columnas del recuerdo en las vacías plazas
>
> Jorge Fandermole, poeta y cantautor, Rosario

El estallido del lugar en el que el tiempo se tenía, el trauma, tiene una recomposición política doble en la actualidad: la lógica de la globalización como circulación sin origen, y la lógica de la democracia como administración de la acumulación. Esto significa que en el mismo momento en que la «política» se autonomiza de lo «social» -dejando de ser un instrumento interno de realización del orden-, la «economía» se erige en administración de la «política».

La lógica de la globalización responde a que, tal como plantean Pzreworsky y Wallerstein, la bur-



Hay duelo en el comienzo de la escritura, del amor, del orden, pero a través del duelo la escritura es malestar de la presencia en el lenguaje, el amor es malestar del yo en la diferencia, el orden es malestar de la sociedad en la política. La representación no puede con la totalidad, y entonces la escritura, el amor y el orden se tornan infinitamente pensables.



guesía adviene a la modernidad con una revolución inconclusa. Tal inconclusión consiste en que justo cuando se emancipa de los obstáculos que a la «lógica de acumulación» le imponía el modo de producción feudal, se encuentra ante los impedimentos que le impone el surgimiento de la institución democrática. Esta herida en el corazón de la "lógica de acumulación" -que es por otra parte una herida narcisística en el "yo" de la tradición liberal- tiene un momento crucial en el siglo XX que es el surgimiento del keynesianismo en los albores de la crisis del 29. La crisis pone en juego antes que nada los presupuestos teóricos de la tradición liberal. El alto índice de inflación, la baja en el crecimiento, el desempleo más absoluto vienen a exhibir ante los ojos del mundo la incapacidad del mercado para convertirse en agente sólido de la autorregulación de la economía. Keynes da con una fórmula conocida, «la demanda crea la oferta», a través de la cual por primera vez el interés particular del trabajador coincide con el interés general de la producción. El trabajador queda así colocado en el centro de una articulación de poder que ahora le permite protagonizar ciertos acuerdos.

Por medio de estos acuerdos, el trabajador reconoce a la burguesía la "institución de la propiedad privada de los medios de producción» a cambio de que la burguesía reconozca una institucionalidad democrática consistente en que el trabajador pueda participar en el proceso de toma de decisiones del estado. La política se impone a la economía, pues ya no es el "mercado" sino el "estado" el encargado de dirigir la inversión, redistribuir el ingreso, articular políticas monetarias, fiscales, etcétera.

Keynesianismo es "politización del mercado", pero tal politización va a tener su contracara liberal en la "mercantilización de la política" a través del surgimiento del sistema competitivo de los partidos políticos. Nace así lo que Claus Offe llamó el partido *catch all*, un tipo de partido que compite por la captura de votos ateniéndose a las mismas reglas con que los productos compiten por insertarse en el mercado. Se trata entonces de una ofensiva por la cual la "politización del mercado" queda restringida a una "desideologización de la política", pues de ahora en más la politización de los partidos va a tener como condición de competencia su desideologización. Se trata, en otras palabras, de la clásica paradoja que hace veinte años Fernando Cardoso analizara entre los "partidos de masa" y los "partidos de cuadros".

Y que en América Latina se iniciara desde los años cuarenta a partir del "proceso de sustitución de importaciones". En nuestro caso, con un "estado" que repentinamente contó con el suficiente rédito fiscal como para redistribuir ingresos hacia amplios sectores de la sociedad. Se creó así lo que Roberto Esteso designa con el nombre de "cultura demandante de estado", que incidió fundamen-

talmente en el proceso de desideologizacón de estructuras reivindicativas que antes pertenecían al anarquismo, el socialismo o el comunismo.

El problema está en que una vez que los "estados populistas" se van quedando sin excedentes para redistribuir a causa entre otras cosas de la trasnacionalización, el desarrollo de la industria pesada y el fortalecimiento del comercio internacional, se genera un desfase entre la inercia de la "cultura demandante de estado" y una "clase política" que se niega a asumir el costo político de no tener qué distribuir. El resultado será un estado que se va endeudando a través de una clase política que administra el poder distribuyendo lo que no tiene. ¿Quién asume entonces la tarea de ajustar la economía a su nivel real?

Hay que realizar el «ajuste estructural», liberando de paso a la "lógica de acumulación" de los límites impuestos por la redistribución progresista del ingreso, y entonces el dilema para la ofensiva neoliberal es cómo hacerlo sin pagar el costo del estallido social. Haciendo que el ajuste estructural tenga como condición el ajuste de los mecanismos de represión. Surgen las dictaduras en el cono sur, cuya tarea consiste en habilitar el ajuste a través de una lógica del terror instaurada desde el estado. Por esta vía, la modernización no es más que la legitimación que busca recubrir el costo de un ajuste que ha expulsado a infinitos sectores de la pirámide económico-social. En otras palabras: el genocidio no es un accidente inherente al reordenamiento de la sociedad, sino la función a través de la cual la burguesía destraba la "lógica de acumulación" de los obstáculos impuestos por el debate político de la sociedad.

Nace así la globalización, que en nuestros países consiste simplemente en retirar los residuos de subvención que el estado otorgaba a la sociedad -subvención a la educación, la salud, la vivienda- para pasar a subvencionar a la inversión internacional.

La globalización es la reducción de la modernidad, de su precariedad como posibilidad de espera y emancipación, a un orden que se quiere inmutable. La izquierda, desarticulada, no tiene ninguna respuesta para esta subsunción de la diferencia en una «lógica de la identidad». Lo cual significa que si pusiéramos por caso la victoria milagrosa de una coalición de izquierda hoy en algún país latinoamericano, la gobernabilidad se tornaría insostenible desde la presión provocada por la fuga de capitales. De ahí que los actuales juicios a generales involucrados en las dictaduras pasadas –juicios con los que de todos modos concordamos–, tengan un frente de legitimación en el desarrollo de la propia lógica global, pues es ésta la primer interesada en borrar de la faz de la tierra la presencia temible del escándalo por la cual se llegó a instaurar.

La democracia en Chile nace así articulada a una doble administración: la «administración del terror» y la «administración de la efectividad». Como administración del terror, la democracia, que encuentra su soporte en el descalce entre la empiria del terror y su sombra viva en el imaginario social, se coloca como tregua entre el pasado y un porvenir embarazado de amenaza. Como administración de «efectividad», la democracia desplaza la pregunta acerca del ensanchamiento porgresivo de las demandas políticas por las condiciones de su durabilidad. La política deja de ser construcción creativa de lo real para pasar a convertirse en mera administración de la efectividad.

El campo intelectual

"Estamos en el día, pero con los ojos en la noche"
Jacobo Fijman, poeta en el hospicio

La escena de postdictadura no coloca al «campo intelectual de izquierda» sino ante una crisis de recomposición de una tradición violentamente desgarrada y disuelta. Tal crisis es justamente lo que sobreviene de la imposibilidad de duelo, de un golpe que, a través del trauma, removió todos los espejos en los que un cierto campo podía recomponerse. Los desaparecidos no son los muertos, sino los privados de muerte. Ni un rostro, como dice Schmucler, donde la muerte pudiera estampar su sello. A su vez, es discutible que tal "imposibilidad" marque en la actualidad a una izquierda melancolizada.

Arriesguemos mejor que esta actualidad está recorrida por el sentido mismo de la melancolía.

Pues si la melancolía es leída como una traducción de la diferencia a la identidad, como expulsión o devoración de la alteridad o como fabricación erótica de lo inasible para dar con la apropiación, la «lógica de la globalización» como sueño de extensión de un valor a la universalidad de la humanidad sería un proceso melancólico radical. Así todos los discursos involucrados con la aprehensión objetiva de lo real y con el intento por producir un efecto de sociedad total -el discurso del saber, la teoría del orden, la concepción realista de la política, el actual conformismo administrativo-procedimental- serían discursos enfermos. Estarían enfermos en la medida en que la melancolía es la pérdida de capacidad para transformar criticamente lo real. Lo que vemos diariamente no es tanto la enfermedad del campo reflexivo de una izquierda que se tantea a sí misma en la penumbra, sino la de un tono masmediático que ha caído en un delirio melancólico. ¿En qué consiste ese delirio? En un pais cuyas nuevas coordenadas han caído en un "discurso sin historia".

Pero la melancolía puede ser leída al revés, como una caída del pensamiento en el tiempo que asedia desde un exterior la manera delirante en que la historia se levanta sobre su olvido imposible. Así la izquierda podría "siempre volver a esculpir su frase laica en el cielo complaciente de la historia". ¿Podrá tal espera volver a articular algún día un campo tan brutalmente lacerado? No lo sabemos, esperamos, acaso por que no-saber es la forma que tiene la espera de ser.

*Este escrito fue presentado en el Diplomado de Crítica Cultural, y está dedicado a otro escrito, *Esperar para el presente, el derecho moderno ante la experiencia radical del tiempo*, de Felipe Victoriano.

La traducción del trauma a la representación ya ha sido realizada a través de una operación política eficiente. Hay un antes y un después, pero tal traducción se ha cuidado de disolver al máximo lo que había antes del shock traumático. De modo que lo que antes constituía un campo de debate que articulaba clásicas y renovadas tradiciones de un pensamiento de izquierda, quedó reducido a un gemido suelto y agónico en el instante que prosiguió a la tragedia.

Madre: ¿estás ahí?

EUGENIA PRADO

Fragmento de la novela *"Lóbulo"*, de próxima aparición en Editorial Cuarto Propio



armen Ruiz despierta con entusiasmo. Veo en mi madre la mirada, reconozco su sonrisa, con el cuerpo aún tibio la veo retozar unos momentos antes de salir de la cama. Afuera aparecen los primeros rayos del sol, un día realmente magnífico. Un pétalo cae en una vereda completamente vacía. Muy al fondo de la calle, veo la silueta de una mujer, paños blancos la cubren, algo como un manto la bordea, fina es cayendo por los pliegues hasta alborotar el suelo, el rostro blanco pareciera ser de piedra. Hago como si no la oyera, apenas mirarla, pero hay algo que ella desconoce, la mujer me precipita, me extenúa, extiende sus brazos pidiéndome desde su presencia, hiela con sus ojos mis latidos. Ella precipita mi derrumbe.

La madre extrema su vitalidad, no entiende que en un día como este aún no aparezca nadie. Se aparta de la ventana. No hay calma, siempre está moviéndose, nunca veo calma en ella. Mi madre piensa sólo en mí, ha notado el desinterés, me ordena, me obliga a las compras, y yo obedezco. Mi desinterés crece, la madre lo presiente. Presiente todo mi desgano.

Dice –tendré que hablarle seriamente.

Siente que ya no puede esperar más tiempo. Vuelve al agua. En el cuarto de baño se lava. Veo a mi madre etérea, sin tiempo ni consistencia. Veo la palidez de mis pómulos cayendo, como si mi rostro fuese a su vez ese rostro, como si yo misma estuviese hecha de piedra y no pudiera alterar la lejanía que la madre me presenta, casi todo el tiempo.

Dice –se acabó.

Dice que no estará más, que se acabó la vida y que entretanto, vive la no vida simulada del presente. Yo, mientras tanto, vivo en la ironía, el desprecio, habito apenas en un silencio, ajena. La niña ya no es la niña, hurga ahora en la infamia, el desprecio, y jura que no saldrá más. Que intentó atravesar el mármol, los contornos de la piel, ahora, sólo se reconforta en el contorno de las piedras.

Pulo mi pierna, la suavizo, y pareciera que es la otra la pulida, que es tu pierna sobre la que viertes el estómago… No, no más que simular, simular, decepcionando toda filiación. Borrar toda huella, suavizar. Más allá de la piel, más allá del sin sentido que tiene el tiempo, los segundos, en cada recuerdo hay un poco de muerte.

Para la madre escoger que vestido ponerse o el acto de las ropas no significa demasiado. Es, sin embargo, indispensable una ducha y ropa limpia. Como un borrador que se rehace infinitas veces hasta aparecerlo posible, como una mirada que se pierde en el silencio y en cada paso… la sangre va dejando huellas impresas.

No puede hablar, la noche se apaga, no soporta los sonidos, sólo soporta el ruido de la calle sin visita.

La madre irrumpe todo silencio.

Después de los quehaceres habituales, vendrá tal vez, una segunda ducha. Ella odia los olores, el sudor después del trabajo. El agua borra todo aroma, toda huella. Mi madre va borrándose y no me deja un espacio para enunciar, para enunciarla. Pasa cerca de mi dormitorio, como una extraña, busca rastros inalcanzables. Ella me busca. La puerta está cerrada. Se acerca para oír, para oír nada. Mejor aún, no le gusta que la vea merodeando en aquel cuarto. Sigue avanzando por el corredor hasta la pieza del fondo. Entreabierta la puerta acude, un alarido lastima más allá de un eco que se pierde, recuerda los pasos presurosos y la angustia por las noches. Irrumpo en su vida, corrompo su silencio, la quietud de su silencio. Corrompe el silencio, sin decir. La noche se apaga, la codicia quebranta más allá de todo.

Mi madre, una vez adentro, en voz baja dice: una belleza. Excitados los ojos brillan, la sonrisa resbala por los pómulos rosados. Su pelo color ceniza, cae tomado por atrás. El pelo completa sus aires de señora, la piel de su rostro es suave, tersa, la madre se sabe una

mujer atractiva, por eso viste ropas ceñidas al cuerpo, los pechos son abruptos, las caderas anchas. Toda la figura de mi madre se reduce a la calidez de unos pómulos nunca pálidos. Carmen Ruiz, una madona, más allá del aspecto, una adicta. Todo lo que la rodea se transforma en una parte más de su enfermedad. Incluso yo, de la enfermedad de ella, me convierto en una de sus piezas más valoradas. La veo caer. A mis años podría verme ridícula, dice, pero son irresistibles. Duda que alguien tenga una colección como esa, ahora que todo se hace de materiales desechables. Cuando está adentro se siente menos agitada. Teme que Sofía pueda descubrirla, descubrir su fijación. Cierra la puerta, ajusta el pestillo, sólo en ese momento se acerca a la repisa.

¡Detente! –me dice.

Recrear esas formas indescriptibles de la madre. Inventar nubes de gotas vacías. Los pechos henchidos de leche y las grietas en los pezones que se apartan. Perderme en el calor húmedo de tus manos y cerrar los ojos, no brillarlos más. Hasta hacerme tenue en un cerrar de labios. Hasta hacerte otra, la noche envuelta en el calor húmedo de esa imagen que no cobija.

Hasta hacerme amante: madre, cuerpo, sudor, latido. Otra la lágrima, dulce.

Un montón de carnes latiendo en una noche que clama entre vientres. Ojos abiertos, brillo, pupila negra. Y la madre colecciona a la niña, su niña y todas las muñecas.

Saca una a una todas las muñecas, incluso las más antiguas, cuatro muñecas de loza que eran de su madre, luego de ella y ahora… seguirán siendo de ella, piensa, Sofía las habría roto. Ir haciéndose a pedazos entre los fragmentos, deshaciéndose en imágenes desmembradas, apartarse de la ficción. Sólo fragmentos, destellos… luego sombras.

Mi madre va sacándolas despacio. Muy pronto, sobre la cama, dieciocho muñecas de distintos tamaños. –Una lástima que Sofía nunca aprendiera… algunas cosas se heredan, –dice, a medida que va poniéndolas una al lado de la otra. Su padre, –dice– ella es un calco de su padre.

La madre suspira. Veo a mi madre suspirar por no tener idea de lo que realmente ocurre. Todo se hace en silencio. Simplemente desaparecer sin que el hombre llegue a enterarse. La madre recuerda a sus padres, el horror del embarazo, y la vergüenza. Veo a mi madre agachar la cabeza, la veo suplicar. Pero los padres no se conmueven. Con la noticia, una sola exigencia: desaparecer. Recibirá dinero, pero no volverá a saber de ellos, nunca más, ni siquiera una carta. Los recuerdos tiemblan y la devuelven, inevitable. Todos están muertos. La madre hereda la oscuridad del secreto y la mentira: un padre muerto para Sofía. Toda la calma que unos cuantos objetos provocan, es algo que no podría simularse. Libre y atada en una historia de pequeñas y grandes cosas, la madre continúa ordenando, el nivel de su excitación sube. Cuidadosamente desviste una de sus muñecas, la más antigua de todas, una porcelana delicada, lleva un vestido de encajes. Tendrá que lavarla con detergente suave. Una tela de tantos años, mucho mejor que las que hacen ahora. Después de lavarla quedará como nueva. Con más énfasis, limpia y ordena en una confusión de vestidos. Si no fuera por Sofía… no se preocuparía de la casa, incluso en los últimos días trata de evadirla, se va a la cama temprano, parece impaciente –piensa– y esa manía de encerrarse en el dormitorio… ¿Qué hará con el tiempo? –Lo único que falta –dice–, hasta cuándo voy a tener que preocuparme, ¿quién sabe qué estará pasando por su cabeza?, debería estar casada y yo a estas alturas… una abuela, así tendría a quien dejarle todas estas muñecas.

Madre, tu respiración va y viene. Los latidos buscan la semejanza con tu boca, la comunión con tu boca. Ella conoce bien a Sofía, sabe que algo está pasándole. Sólo lejanos besos. Seguro que cuando me muera todo esto va a ir a parar a la basura, –dice. Un dolor a la altura del pecho la obliga a caer sobre el sofá. Sacando un pañuelo, limpia sus ojos empañados.

Al caer el tiempo al final de la ventana, se recoge. Como en un susurro, la vida va extinguiéndose poro a poro. El sueño invade su cuerpo. Dormida es un invento, sólo gotas vacías, y perderse en el calor húmedo de las manos, cerrar los ojos, no brillarlos más. Hasta hacerse tenue en un cerrar de labios. Hasta hacerse nueva, otra: la noche envuelta que no cobija. Hasta hacerse amante, sudor, latido. Otra la lágrima dulce, carne viva latiendo. Otra la noche que clama entre vientres. Ojos abiertos, brillo, pupila gris.

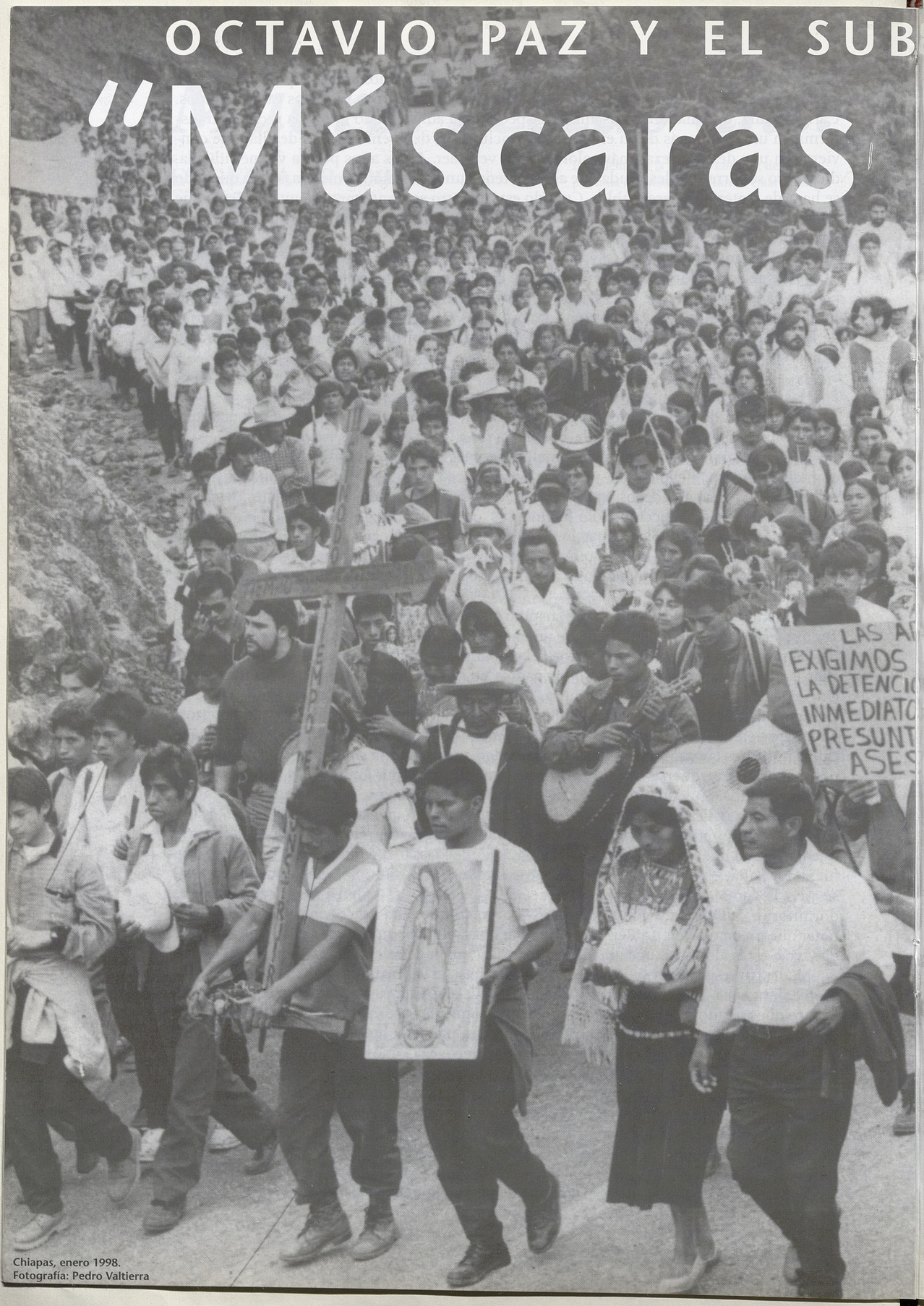


El peso de la noche agoniza, la empapa de negro. La imagen asfixia.

OCTAVIO PAZ Y EL SUBCOMANDANTE MARCOS

"Máscaras y Silencios"

Margo Glantz



Chiapas, enero 1998.
Fotografía: Pedro Valtierra

Las palabras del subcomandante Marcos y la de los zapatistas provienen de una voz que sale de un rostro enmascarado. ¿Podría trazarse aquí alguna relación con la vieja máscara descrita por Paz en su ya mítico "*Laberinto de la soledad*", cuya connotación política refuerza la imagen de la palabra sospechosa, la puesta en escena de una simulación?

Durante el largo período en que hemos oído la palabra de Marcos, ésta ha jugado con la metáfora de Octavio Paz. La ya larga lucha entre zapatistas y gobernantes va marcada por una disyuntiva, la que legitima a quienes llevan la máscara en el rostro y la palabra verdadera, y descalifica, ilegitima, según los zapatistas, a quienes representan al gobierno, es decir a quienes se descubren el rostro pero enmascaran su palabra.

Lo que dice el silencio

¿Es todavía vigente la Revolución mexicana ? Durante varios sexenios, es decir, durante los diversos reinados sexenales de los sucesivos presidentes de la República Mexicana, a partir del triunfo del movimiento armado –después de 1920–, se hacía perpetuamente alusión a la Revolución y el partido oficial, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), se postulaba como su heredero legítimo y con un desfile celebraba cada 20 de noviembre el gran aniversario cívico. En 1992, el entonces presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari, revisó y reformó el famoso artículo 27 de la Constitución de 1917, uno de los logros más importantes de la Revolución Mexicana, la Reforma Agraria, puso fin al reparto de tierras y propició el desmantelamiento de los ejidos, comunidades agrarias surgidas de la Revolución, propiedad del Estado que las cedía en usufructo y con carácter inalienable a una colectividad campesina. Aunque la distribución de la tierra se inició antes, la mayor parte fue entregada a los campesinos durante el régimen de Lázaro Cárdenas (1934-1940), época en que empezó a hacerse en Chiapas. Y si bien algunos gobiernos revolucionarios favorecieron la creación de grandes latifundios, la Constitución mantenía vigente el derecho de los campesinos a poseer la tierra. Es posible afirmar entonces que con las reformas de Salinas se dio el golpe de gracia legal a la Revolución Mexicana, movimiento esencialmente agrario. El 1° de enero de 1994, el mismo día en que el tratado de Libre Comercio (Nafta) entre México, Estados Unidos y Canadá se firmaba, un nuevo movimiento armado, el EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, sorprendió tanto a los mexicanos como al mundo entero: se trataba de un movimiento campesino que reivindicaba como programa y como lema el nombre de Zapata, luchador agrario; además, y esto es muy importante, parecía tratarse de una sublevación indígena, aunque su líder visible, el subcomandante Marcos, fuese mestizo.

Yvon Le Bot, uno de los más lúcidos conocedores de las guerrillas latinoamericanas, se pregunta en su libro sobre Marcos y el zapatismo:

> *El alzamiento del 10 de enero de 1994 sorprendió y dividió a las élites intelectuales y políticas mexicanas: ¿se inauguraba una nueva época o, por el contrario, era otro fenómeno marginal y sin futuro, una manifestación más del atraso indígena, del subdesarrollo de una región abandonada?* (1)

No es mi intención aquí pronunciarme a favor o en contra del EZLN, más bien intento analizar la paradójica producción de un exceso verbal y la caída repentina en el silencio, y trazar un correlato entre dos discursos y dos silencios, algunos de los discursos que el comandante Marcos empezó a enviar a partir del 10 de enero de 1994, y su silencio que duró varios meses, más exactamente, desde el 10 de marzo de 1998, día en que emitió un comunicado publicado en *La Jornada* el 5 de marzo, silencio roto el 15 de julio en vísperas de la llegada del Secretario General de las Naciones Unidas, Koffi Annan, seguido de un comunicado publicado el 18 de julio en *La Jornada* con el título de "México 1988. Arriba y abajo: máscaras y silencios", y, luego, el martes 21 de julio, en el mismo periódico, la Quinta Declaración de la Selva Lacandona. Me referiré, además, a la muerte de Octavio Paz, acaecida el lunes 20 de abril a las 22.35 horas –momento que inaugura su silencio final–, y analizaré brevemente algunos textos suyos *El laberinto de la soledad, El Mono gramático* y *Las trampas de la fe*.

El alzamiento del 10 de enero de 1994 sorprendió y dividió a las élites intelectuales y políticas mexicanas: ¿se inauguraba una nueva época o, por el contrario, era otro fenómeno marginal y sin futuro, una manifestación más del atraso indígena, del subdesarrollo de una región abandonada ?



La suspensión del discurso

Muy conocidas son las palabras de Sor Juana cuando en su Respuesta a Sor Filotea, seudónimo del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, justifica su silencio, apoyándose en las máximas figuras de la tradición católica, entre ellas la madre del Bautista a quien la visita de la Virgen María le entorpece el entendimiento y le suspende el discurso. Y esa suspensión del discurso, por lo general ligada a estados místicos, adquiere en la monja un sentido político:

> *Perdonad, Señora Mía, la digresión que me arrebató la fuerza de la verdad; y si la he de confesar toda, también es buscar efugios para huir de la dificultad de responder, y casi me he determinado a dejarlo al silencio pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga ; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada.* (2)

La historia del zapatismo podría resumirse como una alternancia entre el silencio o suspensión del discurso y una producción desmesurada de palabras, cuatro años en que la palabra hablada y la palabra escrita ocupan un lugar descomunal. Esa hemorragia verbal es simplemente un paréntesis que rompe muchos años de silencio –el silencio o la invisibilidad indígena–, reforzado por el sigilo con que se fue armando el movimiento frente al estruendo del 1° de enero de 1994, día en que se iniciaron las batallas, marcado, sin embargo, por un silencio aterrador, consignado así al pie de una fotografía: "El silencio, sobre todo, era impresionante. Ninguno de ellos –los indígenas– hablaba" (Le Bot, p. 193).

Esa insurrección se inicia como la de cualquier otra guerrilla, con un asalto en que las armas tienen la palabra, un estado de cosas que dura exactamente 12 días, durante los cuales el ejército zapatista ocupa varias ciudades de Chiapas, entre ellas San Cristóbal Las Casas, Las Margaritas, Altamirano, Ocosingo. El 10 de enero, el presidente Carlos Salinas de Gortari nombra un comisionado para entablar negociaciones con los sublevados, se trata de Manuel Camacho Soliz, ex regente de la ciudad de México, ex posible candidato presidencial, ex secretario de Relaciones Exteriores. El 12 de enero se decreta el cese unilateral de fuego y del 21 de febrero al 2 de marzo se inicia un diálogo de paz entre los dirigentes del ejército zapatista y el gobierno, de un lado el subcomandante Marcos con veinte comandantes y miembros del Comité Clandestino Revolucionario Indígena {CCRI}, el comisionado gubernamental y un mediador, Samuel Ruiz, obispo de San Cristóbal Las Casas, más tarde miembro principal de la Comisión Nacional de Intermediación (CONAI). A partir de ese momento se genera una enorme cantidad de comunicados y documentos, la mayor parte procedentes del subcomandante Marcos, documentos ahora contenidos en tres tomos publicados por la editorial Era (3), y en los que literalmente la palabra es considerada como arma, es más como la única arma, con lo que la lucha del EZLN cambia de signo y se convierte en realidad en una antiguerrilla:

> *El movimiento zapatista no es la continuación ni el resurgimiento de las antiguas guerrillas, dice Le Bot. Por el contrario, nace de su fracaso, y no sólo de la derrota del movimiento revolucionario en América Latina y en otras partes, sino también de un fracaso más íntimo, el del propio proyecto zapatista tal y como lo habían concebido e iniciado, a principios de los ochenta, los pioneros del EZLN, un puñado de indígenas y mestizos. Una "derrota" infligida no por el enemigo, sino por el encuentro de esos guerrilleros con las comunidades indígenas. Lejos de convertir a éstas a la lógica de la organización políticomilitar, el contacto produjo un choque cultural que desembocó en una inversión de las jerarquías ; así los miembros de la antigua vanguardia guerrillera que sobrevivieron y se quedaron en las selva se transformaron en servidores de una dinámica de sublevación indígena. El segundo zapatismo, el que sale a la luz el 1° de enero de 1994, nace de ese fracaso (p. 75).*

La Primera Declaración del zapatismo culmina con varias órdenes, entre las que destaca una que parecería inverosímil, ¡avanzar con un ejército casi inexistente y mal armado, hacia la capital y destituir al gobierno considerado como ilegítimo! En retrospectiva, y después de estos cuatro años en que este movimiento ha adquirido importancia internacional, este primer documento resulta asombroso, tiene algo de ingrato y exageradamente enfático, y es a la vez algo maravilloso y exaltante, como si la verdad estuviera entre dos polos inalcanzables. Y si se revisan los textos posteriores, este sentimiento de malestar persiste, por la extraña mezcla de discursos que Marcos ha cultivado, en los que pasa de la proclama política y la declaración de guerra a la parodia, a la caricatura, al sermón, al texto cosmogónico, a la fábula, a la visión profética y ¿por qué no?, aunque parezca un término obsoleto, a una conciencia desgarrada. Por otra parte, en todos los textos se mantienen vigentes el compromiso político y un llamado a la acción revolucionaria. Recurro a un viejo ensayo de Roland Barthes, coleccionado en sus *Estudios Críticos*, que podría esbozar una respuesta aproximada a la perplejidad que la figura y la palabra de Marcos provocan. Barthes reseña al comienzo de los años 60 un libro publicado en 1959 en Bélgica, casi desconocido entonces y hoy, una novela de Yves Velan, *"Je"*, (Yo), pastor protestante, especie de sacerdote de la teología de la liberación, en una Europa totalmente diferente de la de hoy, esta Europa de la globalización y el mercado común:

> *... la subjetividad del narrador no se opone a los demás hombres de un modo indeterminado... sufre, reflexiona, se busca frente a un mundo minuciosamente determinado, específico, en que lo real ya es pensado, y en el que los hombres están repartidos y divididos de acuerdo con la ley política; y esta angustia sólo nos parece insensata en proporción a nuestra mala fe, que sólo quiere plantearse los problemas de* engagement *en términos de conciencia pacificada, intelectualizada, como si la moralidad política fuese el fruto de una razón, como si el proletariado (otra palabra que parece que ya no exista [y yo agrego, en este caso, el campesinado]) solo pudiera interesar a una minoría de intelectuales, educados, pero nunca a una conciencia aún enloquecida...*(4).

La heterogeneidad de los discursos

En su Primera Declaración de la Selva Lacandona, intitulada: *¡Hoy decimos basta* !, Marcos hace un breve resumen histórico de 500 años de luchas contra el sistema o los sistemas



X'oyep, Chiapas, enero 1998. Fotografía: Pedro Valtierra

políticos de México, e inicia el lenguaje reiterativo, imprecatorio, acumulativo y repleto de negaciones que lo identificará, como ejemplo cito el primer párrafo donde después de pasar revista a los sucesivos movimientos armados de la historia mexicana, nombra a Zapata y a Villa y agrega:

> *... hombres pobres como nosotros a los que* ***se nos ha negado*** *la preparación más elemental para así poder utilizarnos como carne de cañón y saquear las riquezas de nuestra patria* ***sin importarles*** *que estemos muriendo de hambre y de enfermedades curables,* ***sin importarles*** *que* ***no*** *tengamos* ***nada****, absolutamente* ***nada****, ni un techo digno,* ***ni*** *tierra,* ***ni*** *trabajo,* ***ni*** *salud,* ***ni*** *alimentación,* ***ni*** *educación,* ***sin*** *tener derecho a elegir libremente a nuestras autoridades...* (EZLN, Documentos.. Vol 1, p. 33 ; salvo aclaración, todas las palabras destacadas son mías).

Declaración seguida de una serie de órdenes dirigidas a las fuerzas militares del zapatismo y de un texto que mimetiza el estilo de las primeras proclamas revolucionarias del cura Morelos durante la guerra de Independencia de México contra España (1810-1821) donde se decreta un nuevo cuerpo de leyes que reformarían la actual Constitución vigente, insistiendo en un apartado especial en la participación y emancipación de las mujeres. Y esta proclama lleva una fecha significativa, 1° de diciembre de 1993, un año antes de producirse el movimiento armado.

El 27 de enero de 1994 aparece el primer texto paródico de Marcos, reproducido en la recopilación del volumen 1° publicado por la editorial Era, se trata de un pastiche político del Quijote introducido así:

> *Muy estimados señores:*
>
> *Ahora que Chiapas nos reventó en la conciencia nacional, muchos y muy variados autores desempolvan su pequeño Larousse Ilustrado, su México Desconocido, sus diskets de datos estadísticos del Inegi o el Fonapo o hasta los textos clásicos que vienen desde Bartolomé de las Casas. Con el fin de aportar a esta sed de conocimientos sobre la situación chiapaneca, les mandamos un escrito que nuestro compañero Sc. I Marcos realizó a mediados de 1992, para buscar que fuera despertando la conciencia de varios compañeros que por entonces se iban acercando a nuestra lucha.*
>
> *Esperamos que este material se gane un lugar en alguna de las secciones y suplementos que conforman su prestigiado diario. Los derechos de autor pertenecen a los insurgentes, los cuales se sentirán retribuidos al ver algo de su historia circular a nivel nacional. Tal vez así otros compañeros se animen a escribir sobre sus estados y localidades, esperando que otras profecías, al igual que la chiapaneca, también se vayan cumpliendo* (Ibidem, p. 49).

Y firma: "Departamento de Prensa y Propaganda, EZLN, Selva Lacandona", que parecería estar constituido por un solo miembro, Marcos. ¿Este texto de Marcos responde a la consigna indígena que proclama que hay que mandar obedeciendo? ¿Es Marcos simplemente un mediador entre los indígenas de la selva lacandona y la cultura dominante? En el texto recién citado se perfila un personaje

Cuando desde el gobierno se critica a los zapatistas, se les está pidiendo en realidad que "den la cara", que se quiten la máscara, operación literal, en su caso: el anonimato del rostro indígena se realza con la máscara, instrumento ideal para voltear al revés la metáfora de la palabra enmascarada usada por el enemigo.



que habría producido una escritura silenciada por su falta de acceso a los medios de difusión y que gracias a las batallas del mes de enero puede difundirse. Se trata de una situación ambigua y no por eso menos significativa. ¿Podría decirse que se trata simplemente de un texto que revela las veleidades de un hombre que aspira a ser escritor para alcanzar una voz propia, literaria, pero a la vez pretende darle voz a una comunidad indígena sin expresión en castellano y que trasmite su saber a un mediador que nos la comunica (Los cuentos del viejo Antonio, por ejemplo)? ¿Es la verificación de que quien no es agente de la historia, sufre sus efectos? Dejo abiertas las preguntas y transcribo una posible explicación, la de Yvan Le Bot, quien describe los progresos del movimiento zapatista, cuya historia cubre largos periodos de silencio, separados entre sí por un periodo en que la supremacía la tuvo la palabra.

> *El discurso y las prácticas leninistas dejaron lugar a la insurrección social y moral. Se transitó de la movilización de un actor social, por parte de una vanguardia político-militar, a la práctica del secreto y la clandestinidad compartidos por la comunidad. La guerrilla, formada por un puñado de revolucionarios profesionales, se transformó en un movimiento comunitario armado, en el que los combatientes, fuera de un núcleo restringido de cuadros militares y políticos, son campesinos que empuñan las armas (palos y rifles viejos) a la hora del levantamiento y luego regresan a sus actividades cotidianas, a la manera de los campesinos-soldados de Emiliano Zapata... El proyecto de revivir el ejército de Zapata o la evocación de la famosa División del Norte de Francisco Villa podían considerarse en los ochenta como fantasmas románticos de algunos intelectuales alejados de la realidad chiapaneca e insatisfechos con un presente mexicano demasiado prosaico. En algunas entrevistas Marcos refiere a través de qué intermediarios, sobre la base de cuáles rupturas y cuales conversaciones pudo este sueño convertirse en él de buena parte de la población indígena de Chiapas y cómo ese sueño vio un principio de realización al tomar la forma de la resistencia y el levantamiento indígenas, y cómo se transformó con este encuentro, antes de transformarse nuevamente tras su confrontación con la sociedad nacional* (Le Bot, pp. 73-73).

Sin lugar a dudas, la aparición del zapatismo en México como acontecimiento político y la producción alternativa de palabras y silencios inauguran otro registro de nuestra realidad:

> *La novedad del EZLN* –dice Marcos en una entrevista que le hizo Le Bot– *no está en que se haya metido en la comunicación satelital, que ahora digan que los zapatistas son más que guerrilleros, internautas de la comunicación. Está en una redimensionalización de la palabra política que, paradójicamente, vuelve a mirar al pasado. No inventar un nuevo lenguaje sino resemantizar o darle un nuevo significante y un nuevo significado a la palabra en la política. Este lenguaje empieza a buscar sus propios terrenos de lucha, el terreno de la prensa.. un espacio nuevo tan novedoso que nadie pensaba que una guerrilla pudiera acudir a él...* (pp. 348-9).

Las máscaras y las palabras sospechosas

Las palabras de Marcos y la de los zapatistas provienen de una voz que sale de un rostro enmascarado. ¿Podría trazarse aquí alguna relación con la vieja máscara descrita por Paz en su ya mítico "*Laberinto de la soledad*"? Sería absurdo tomar el texto al pie de la letra; con todo, algunos de sus postulados se han sido convertido en lugares comunes que nutren la demagogia política y en varias ocasiones se utilizan como eslogan de la propaganda gubernamental, articulada de manera muy particular durante el régimen del presidente Salinas. Paz empezaba el capítulo IV de su libro, intitulado "Máscaras mexicanas", de esta manera:

> *Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabras y sospechas de palabras.* (5)

En esta ontología los mexicanos se catalogan por su edad, su raza o su profesión, pero dentro de las clasificaciones raciales, Paz omite una, la indígena. Si se sigue explorando el texto, esta ontología se construye desde la perspectiva de un yo narrativo enfrentado a un "El", "el mexicano", rápidamente transformado en un "Ellos", "los mexicanos" ; y si se sigue atentamente la articulación de esta estrategia pronominal puede advertirse que de la tercera persona masculina del plural pasamos al pronombre femenino de tercera persona singular, "Ella", esto es, "la mexicana". Y al constituirse la serie, la mexicana pierde su identidad nacional y se le devuelve a su identidad biológica, la de la especie, es ya, a secas, "la Mujer", cuya "fatalidad anatómica (p. 34)", la herida de su cuerpo perpetuamente abierta, le impide la individualidad, es decir, participar en la Historia, puesto que por su esencia misma es "impersonal (p. 33)" Si se prosigue el análisis, la mujer se liga estrechamente a otra clase de personajes anónimos y colectivos, la comprendida en la categoría racial del indio, indistinguible de la naturaleza, y "que en sus formas más radicales –subraya Paz–, llega al mimetismo":

> *El indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea. Se disimula tanto su humana singularidad que acaba por abolirla ; y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio: espacio.* (p. 39).

Al diferenciar cuidadosamente la serie constituida por los mexicanos –"El" y "ellos" (los "viejos o adolescentes, criollos o mestizos, generales, obreros o licenciados") y la serie de los excluidos: las mujeres y los indios– Paz le otorga un tinte político a lo que parecería una simple enumeración descriptiva. No es este el lugar para analizar más profundamente la conexión que existe en la mujer y el indio en este libro fundacional de Octavio Paz, baste con señalarlo, en espera de volver al tema en otra ocasión. Aquí nos es útil en cuanto se refiere al uso concreto de las máscaras. Su indiferenciación


EZLN. Fotografía: archivo *La Jornada*

facial y social haría inútil la utilización de paliacates y pasamontañas para cubrirse el rostro, por eso los indígenas no necesitan máscara, para quienes los miran desde el lado de la historia, ¿no son acaso in–diferenciables, no "se confunden con el espacio"? Es significativa en este contexto una novela de Rosario Castellanos, *Balún Canán*: la niña criolla, nacida en Chiapas, protagonista de la primera y tercera parte de la novela y en gran medida personaje autobiográfico, dice, al final de un largo periodo en que ha dejado de ver a la nana india que la había criado: "Dejo caer los brazos desalentada. Nunca, aunque yo la encuentre, podré reconocer a mi nana. Hace tiempo que nos separaron. Además, *todos los indios tienen la misma cara*" (6) Verificación reiterada en la literatura mexicana, por ejemplo: *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, *Baile y cochino* de José Tomás de Cuéllar, *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, etc.

Marcos troquela esta indiferencia y hace que los indígenas sublevados dupliquen su inexistencia facial al utilizar la máscara como signo distintivo del levantamiento zapatista. Y aquí vuelve a hacerse evidente la paradoja enunciada en el inciso anterior, la palabra de Marcos es una palabra mediadora porque trasmite la voz de las comunidades indígenas, pero es a la vez una voz narcisa, la del aspirante a escritor, aunque esa voz esté también atravesada por la paradoja, en este caso, por la ironía, o más bien por el relajo, una forma de desacralización bien conocida en México. El rostro indígena es comunitario, anónimo, y el de Marcos singular, destaca por sus rasgos, por su nariz –esa nariz impertinente–, por su pipa, por su color facial: la máscara que reitera el carácter colectivo de los indígenas, aísla al subcomandante.

Durante el largo periodo en que hemos oído la palabra de Marcos, ésta ha jugado con la metáfora de Octavio Paz: el gobierno se esconde tras una palabra enmascarada, por lo que las pláticas de paz, ese diálogo tantas veces roto por el gobierno y el ejército, se convierte de facto en una palabra enmascarada. La ya larga lucha entre zapatistas y gobernantes va marcada por una disyuntiva, la que legitima a quienes llevan la máscara en el rostro y la palabra verdadera, y descalifica, ilegitima, según los zapatistas, a quienes representan al gobierno, es decir a quienes se descubren el rostro pero enmascaran su palabra, los que se ocultan tras una palabra sospechosa y no son fieles a su propia máscara, para tomar literalmente las palabras del epígrafe con que Marcos abre el texto que rompió su silencio el 18 de julio de 1998. Para no comparar lo incomparable, me contentaré con resaltar lo antes dicho utilizando el texto recién citado y en él que se refiere específicamente a las máscaras y al silencio, aunque las palabras estén tomadas del *Juan de Mairena* de Antonio Machado, utilizadas como epígrafe del comunicado. De hecho, el tema de la máscara remite a la imagen acuñada por Paz y su connotación política refuerza la imagen de la palabra sospechosa, la puesta en escena de una simulación:

El simulador –afirma Paz en "El laberinto"– *pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia adelante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia se confunden* (p. 37).

Cuando desde el gobierno se critica a los zapatistas, se les está pidiendo en realidad que "den la cara", que se quiten la máscara, operación literal, en su caso: el anonimato del rostro indígena se realza con la máscara, instrumento ideal para voltear al revés la metáfora de la palabra enmascarada usada por el enemigo. También dentro de esta perspectiva, pero en sentido contrario, podría interpretarse la frase del Secretario de Gobernación, Francisco Labastida Ochoa, cuando con sorna interroga, refiriéndose a Marcos: "¿Sebastián Guillén? (la verdadera identidad del subcomandante, según el gobierno). Es un señor que está mandando algunos comunicados"(7). El rostro de Marcos aunque cubierto por el pasamontañas sería identificable y su identidad se reforzaría con un nombre, gracias a una operación –inoperante– que pretendería nulificar la otra máscara, la del sobrenombre.

La máscara de la guerra

A finales de diciembre de 1997, grupos paramilitares masacraron a los desplazados zapatistas en la población de Acteal. Esas muertes masivas se han justificado como si se tratara de simples rencillas entre grupos tribales. Se pretende, al masificar la violencia, desenmascarar la irracionalidad (¿no lo reconoce abiertamente el Secretario de Gobernación Labastida Ochoa al exclamar con desprecio "Las leyes no se hacen en la selva"? (*La Jornada*, 25 de julio, 98) y se desconocen las reivindicaciones indígenas disfrazándolas de mezquinos odios exacerbados entre pares. El asesinato se minimiza y se reduce la muerte a la mera enunciación de una cifra, pronunciada y archivada, y al sancionar este subterfugio, se despoja a la lucha indígena de sus verdaderos motivos, los políticos. El ejército ha ocupado la zona zapatista y ha hostigado a la población civil, las llamadas bases zapatistas, se propicia la formación de grupos paramilitares. El diálogo se ha interrumpido, se desconocieron los acuerdos de San Andrés, se disolvió la CONAI, encabezada por el obispo Samuel Ruiz, y la guerra, aunque solapada, es ya un hecho consumado.



Mujeres yalchiptic. Fotografía: José Carlo González

Y a manera de obituario

1. *El mono gramático* (8) podría ser simplemente un libro de viajes, un itinerario de Paz por el camino de Galta en la India y un paseo por un jardín de Cambridge en Inglaterra, pero también un camino iniciático como los recorridos en el mundo occidental quizá a partir de Prudencio. Dicho peregrinaje lo conduciría sin rumbo fijo a una única finalidad que sería precisamente su no finalidad, aunque también podríamos decir que el libro de Paz es un viaje interior. Para Paz un camino que buscaría descubrir el sentido mismo del lenguaje, sus trampas, idea obsesiva que más tarde lo llevaría a intitular su libro sobre Sor Juana *"Las trampas de la fe"*, añadiéndole un sentido político. La búsqueda del camino y el terror ante ese fin incierto da cuenta de ciertas figuras y estados obsesivos, circulares, imágenes visionarias e inquietantes, acontecimientos sagrados apenas percibidos que nos llevan a un gran solipsismo final:

> *El camino,* dice Paz, *también desaparece mientras lo pienso, mientras lo digo. La sabiduría no está ni en la fijeza, ni en el cambio, sino en la dialéctica entre ellos. Constante ir y venir: la sabiduría está en lo instantáneo. Es el tránsito. Pero apenas digo tránsito se rompe el hechizo. El tránsito no es sabiduría sino un simple ir hacia... el tránsito se desvanece:s ólo así es tránsito* (p. 12).

2.– Pero en esa constante fluctuación entre lo que aparece y desaparece, a pesar de que quede inscrito indeleblemente por el lenguaje, hay también un recorrido concreto, casi histórico, diría yo, el que nos conduce por la vereda polvosa que lleva a Galta cuyo nombre caería también en el vacío. Y con todo dibuja colinas reales, erosionadas y achatadas por siglos de ventiscas, están dominadas por llanos amarillentos, el producto de largos meses de sequía. Como si Paz verificara, en ese arduo trayecto para encontrar las palabras y borrarlas, un verdadero paisaje erosionado por la historia y la meteorología, un paisaje y unas ciudades premonitorios, los paisajes de su propio país:

> *La palabra, afirma, tal vez no es quietud sino persistencia: las cosas persisten bajo la humillación de la luz... Todas estas ondulaciones, cavidades y gargantas son las cañadas y los cauces de arroyos hoy extintos. Estos montículos arenosos fueron árboles. No sólo se camina entre casas destruidas: también el paisaje se ha desmoronado y es una ruina* (p. 20).

Mientras tanto, las palabras se han pulverizado, se han convertido en silencio, "las cosas son más cosas, todo está empeñado en ser, nada más en ser".

3.– En esta ruptura entre palabras y cosas, entre poesía e historia, Paz se nos revela de manera meridiana y sobre todo en las *Trampas de la fe*, donde la biografía de Sor Juana encubriría en realidad su propia autobiografía como asegura Pedro Serrano en un largo trabajo de investigación (10). Paz dijo alguna vez "No podría decir, al final, como Flaubert sobre Madame Bovary, *Madame Bovary c'est moi*. Pero lo que sí puedo de hecho decir es que me reconozco en Sor Juana". En su libro sobre la monja, Paz trata de descubrir su propia vida, pero sobre todo mediante su propia terminología analógica analiza el fundamento de las correspondencias, una correspondencia –un vínculo– casi exacto entre su universo personal y el de sor Juana, el de la sociedad histórica que le tocó vivir a él y la sociedad colonial que le tocó vivir a la monja novohispana.

> *El siglo XVII fue el siglo de los emblemas y sólo dentro de esa concepción emblemática del universo podemos comprender la actitud de sor Juana... pero los jeroglíficos y los emblemas no sólo eran representaciones del mundo sino que el mundo mismo era jeroglífico y emblema. No se veía en ellos únicamente una escritura, es decir, medios de representación de la realidad, sino a la realidad misma. Entre los atributos de la realidad estaba el ser simbólico: ríos, rocas, animales, astros, seres humanos, todo era un jeroglífico sin dejar de ser lo que era. Los signos adquirieron la dignidad del ser: no eran un trasunto de la realidad: eran la realidad misma. O más exactamente: una de sus versiones. Si la realidad del mundo era emblemática, cada cosa y cada ser era símbolo de otra. El mundo era un tejido de reflejos, ecos y correspondencias* (SJ, pp. 220-221)

Aunque Paz se refiere a la mentalidad del siglo XVII y por extensión a la de sor Juana, también se refiere analógicamente a la mentalidad del poeta moderno, es decir a la suya propia. Lo traduce así Pedro Serrano:

> *Paz reconoce que la concepción que de sí misma tiene Sor Juana no es la misma que la del poeta moderno, pero gracias a esta* amplificatio *del vínculo entre la "corriente oculta" de la poesía moderna con el universo del siglo XVII logra establecer la base retórica de su propia identificación e inclusión. Con su libro sobre la monja, Paz se instala como heredero legítimo de toda una tradición poética. Con él también construye una autobiografía mítica disfrazada de biografía de una monja del siglo XVII* (Fractal, p. 120).

4.– Y aquí vendría lo que más me interesa destacar en estas notas. La analogía que Paz traza entre el universo y las

cosas, entre Sor Juana y su mundo y entre el mundo de la monja, e insisto, el suyo propio, nos permitiría verificar un hecho, sobre todo si intento llevar al extremo más tirante esta analogía. Si Sor Juana representa para Paz la historia del acontecer novohispano y al mismo tiempo esa historia es la biografía de la monja, y si ésta y la historia colonial son por inferencia analógica y metafórica la historia del propio Paz, ésta, es decir, su vida, representaría a su vez la historia del México actual, cosa que quizá él mismo consideró y que quizá se corroboraría mencionando algunos de los nuevos títulos de sus viejos libros rebautizados por Paz cuando se hizo la compilación de sus Obras Completas, por ejemplo, *El peregrino en su patria* y *México en la obra de Octavio Paz*. "Pero sobre todo con esta cita: "No basta con decir que la obra de sor Juana es un producto de la historia; hay que añadir que la historia también es un producto de esa obra (SJ. p. 15)", lo que de alguna manera equivaldría a decir: la historia del México actual es también un producto de la obra de Octavio Paz. Así concluye el poeta su prólogo a la obra de la poetisa novohispana, ensayo de restitución de un mundo, una restitución que como la de *El Mono gramático* sólo puede hacerse con las palabras de un poeta, en este caso, las de Paz:

> *...la comprensión de la obra de sor Juana incluye necesariamente la de su vida y la de su mundo. En este sentido mi ensayo es un intento de* restitución *(cursivas en el original); pretendo restituir a su mundo, la Nueva España del siglo XVII, la vida y la obra de sor Juana. A su vez, la vida y la obra de Sor Juana nos restituye a nosotros, sus lectores del siglo XX, la sociedad de la Nueva España en el siglo XVII. Restitución: sor Juana en su mundo y nosotros en su mundo. Ensayo: esta restitución es histórica, relativa, parcial. Un mexicano del siglo XX lee la obra de una monja de la Nueva España del siglo XVII. Podemos comenzar.* (S:J. P. 18).

Sigo tirando del hilo y llego a una conclusión más o menos terrorífica si vuelvo a manejar el juego de enmascaramiento pronominal que organiza Paz en sus textos, si el "nosotros" se convierte en "yo" y si sor Juana representó una mentalidad, la del criollo novohispano, orgulloso de una identidad en formación que daba cuenta de un país maravilloso con una naturaleza exuberante, definitivamente superior en su riqueza y en su belleza a cualquiera otra, una naturaleza a la que el mismo sol y hasta la Virgen de Guadalupe privilegiaban y si Paz es representante de un país en el que tanto el Estado como la naturaleza se han ido degradando de manera dramática. ¿Podría asegurarse entonces que El Poeta, considerado por mucha gente como la figura del Patriarca intelectual, una suerte de "Sócrates mexicano", pudiera también asumir la figura de Huitzilopochtli, el dios alimentado con sangre y cuerpos humanos gracias al cual el mundo prehispánico se mantenía vivo? Y siguiendo con la analogía, la muerte de Paz se marca con un tinte apocalíptico, pues en México las cosas se pulverizan, el Estado se vacía y la naturaleza se vuelve adversa, ¿no acabamos de soportar una terrible sequía que calcinó y dejó famélica a la montaña, como el propio poeta decía en *El Mono gramático*? ¿No nos enceguece la luz contaminada de nuestra ciudad abandonada por el agua, humillada por el calor, nuestro Distrito Federal, alguna vez Tenochtitlán y ahora la ciudad menos transparente del aire? Pero temo caer en un Apocalipsis de bolsillo, como de alguna forma también le sucediera a Paz, quien inició su largo camino hacia la muerte con el incendio de su casa y la desaparición de muchos de sus libros y sus objetos más queridos y quien murió dejándonos en el desamparo, en el caos, en el incendio de los cielos y de los bosques. ¿Querría anunciar su muerte la terminación de un siglo y el comienzo de uno nuevo, como creían los aztecas ? ¿Hay de verdad entre Sor Juana y su *Primero Sueño* y Gorostiza y *Muerte sin fin*, un vacío de doscientos años como quería Lezama Lima? Y entre Paz y este nuevo vacío, ¿cuantos años?

Pero creo que las correspondencias o las analogías me han llevado demasiado lejos. Sin embargo y para insistir en este tono apocalíptico, termino este texto con un fragmento de *El mono gramático*:

> *Manchas: malezas: borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las letras. Ahogado por los trazos, los lazos de las vocales. Mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos: negación de los signos. Gesticulación estúpida, grotesca ceremonia. Plétora termina en extinción: los signos se comen a los signos. Maleza se convierte en desierto, algarabía en silencio: arenales de letras. Alfabetos podridos, escrituras quemadas, detritos verbales. Cenizas....* (p. 39).

El asesinato se minimiza y se reduce la muerte a la mera enunciación de una cifra, pronunciada y archivada, y al sancionar este subterfugio, se despoja a la lucha indígena de sus verdaderos motivos, los políticos.



Notas

1.– Yvon Le Bot, *Subcomandante Marcos, El sueño zapatista*. México, Plaza Janés, 1997, p. 33.

2.– Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas, Respuesta a Sor Filotea*, México: FCE, 2ª reimp. 1976, Vol IV, prol y notas de Alberto G. Salceda, p. 441)

3.– *EZL, Documentos y comunicados*, 1° de enero/8 de agosto de 1994, México: Era, 1994 (Prólogo de Antonio García de León, Crónicas de Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis Volumen 2, 15 de agosto de 1994/ 29 de septiembre de 1995, México, 1995 ; Volumen 3, 2 de enero de 1995/ 24 de enero de 1997, México, 1997 (Los volúmenes 2 y 3 con Prólogo de Antonio García de León, crónicas de Carlos Monsiváis, y los tres volúmenes con ilustraciones de El Fisgón y Magú).

4.– Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 162-163.

5.– Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Mexico, FCE, 4ª edicion, 1967, p. 26.

6.– Rosario Castellanos, *Balún Canán*, México, FCE, 1983, p. 268. Cf. Glantz, "Las hijas de la Malinche", en Glantz, ed. *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, UNAM, 1994.

7.– " Nota de Hugo Morales Galván, *La Crónica*, 23 de julio de 1998.

8.– Octavio Paz, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

9.– Octavio Paz, *Sor Juana, Las trampas de la fe*, 3ª reimp. México, FCE, 1990.

10.– Pedro Serrano, "La torre y el caracol", en *Fractal*, núm, 6, otoño, 1997. Cf. también su tesis inédita sobre T.S. Eliot y Octavio Paz.

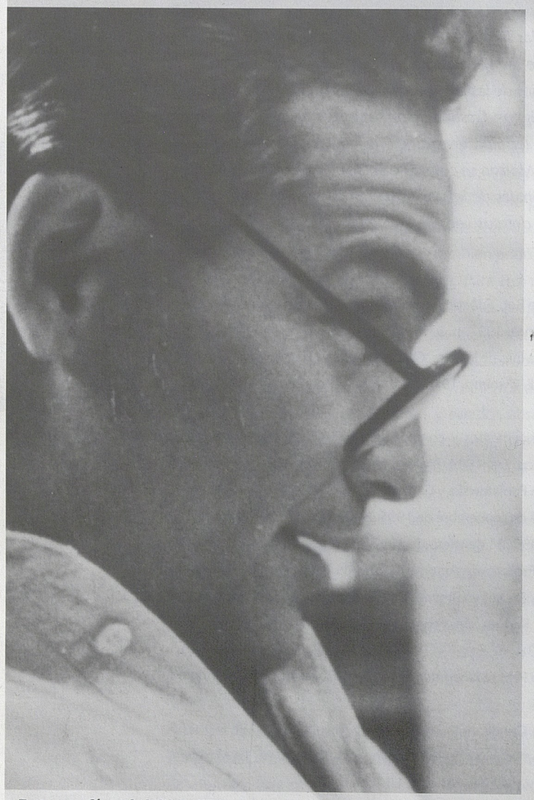
Este texto, ahora corregido y aumentado, se escribió para el XXXII Congreso de la Revista Iberoamericana, celebrado en Santiago de Chile del 28 de junio al 3 de julio de 1998, bajo el patrocinio de la Universidad Católica.

Margo Glantz, escritora y crítica mexicana, es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Lecciones de cubanía

IDENTIDAD NACIONAL Y ERRANCIA SEXUAL EN SENEL PAZ, MARTÍ Y LEZAMA

Arnaldo Cruz-Malavé



Fotografías del film "Fresa y chocolate", de Gutiérrez Alea y Tabío

En la que es seguramente la interpretación más difundida de la obra de Lezama Lima, el film de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío "*Fresa y chocolate*", homosexualidad y cultura nacional se contemplan, cierran filas, se asimilan y se funden. Convocada inicialmente por los signos de lo artificioso –el helado de fresa, el doble sentido, el desliz sémico de la frase– o lo extranjerizante y traicionero –la pronunciación francesa, los libros prohibidos–, la homosexualidad se revela aquí al final como la figura o espacio mismo de convergencia de cierta identidad nacional criolla. La hazaña de "*Fresa y chocolate*" consiste en abrir una brecha en el sujeto sin fisuras, firme y monolítico, del discurso revolucionario, y en atravesar el hueco del cuerpo fallido de la masculinidad que funda el discurso hegemónico de la cubanía.

"¡Entrese mi tirano
Por esta cueva!"
Martí

"La historia tiene que comenzar a valorarse
a partir de lo que va a ser destruido."
Lezama Lima

I. El hombre nuevo, de nuevo

En la que es seguramente la interpretación más difundida de la obra de Lezama Lima, el film de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío "*Fresa y chocolate*", homosexualidad y cultura nacional se contemplan, cierran filas, se asimilan y se funden. Convocada inicialmente por los signos de lo artificioso —el helado de fresa, el doble sentido, el desliz sémico de la frase— o lo extranjerizante y traicionero —la pronunciación francesa, los libros prohibidos—, la homosexualidad se revela aquí al final como la figura o espacio mismo de convergencia de cierta identidad nacional criolla. Así *La guarida*, el apartamento del personaje homosexual, Diego, se despoja paulatinamente de su carga semántica y sexual de cueva y madriguera, de ominoso "bosque" de cuento infantil donde acecha, como en el relato de Senel Paz en que se basa el film[1], el "lobo", hasta constituirse en el privilegiado punto de mira desde el cual el protagonista heterosexual, David, descubre no sólo su pasado cultural sino también la continuidad de ese pasado con lo que es, conforme a la visión origenista de la cultura[2], la sinécdoque de la nación —La Habana: La Habana vista desde el balcón de Diego, recorrida y acariciadoramente reunida por la lente de su mirada, por su mirada mentora que guía a David, y nos guía. ¿Pero quién asimila aquí a quién? ¿Incorpora la homosexualidad, acechante lobo, a la nación, o termina la nación, inocente Caperucita, devorando al devorador?

"Lo que queremos [nosotros, los revolucionarios] es vivir independiente, ... y eso es lo que no nos perdonan. Es lo mismo que te pasa a ti, pero a nivel de nación" —le argumenta David a Diego, haciendo explícitas así las condiciones análogas, alegóricas de la homosexualidad y la nación. Y en efecto, al igual que la república de Cuba, la homosexualidad ocupa, tanto aquí como en el relato de Paz, un territorio vulnerable y asediado. Pero mientras la condición nacional justifica una serie de posturas militares, defensivas que interpelan a un sujeto masculino refractario, "firme en sus principios" y a la expectativa perenne de una posible agresión en el flanco *débil* de su cubanía; la "condición homosexual" —así, con esa carga taxonómica médica— representa y convoca —como lo confirman igualmente el film, el relato de Paz y los testimonios "culpables"[3] de los marielitos en el documental de Almendros y Jiménez Leal, "*Conducta Impropia*"— el estado mismo de debilidad en que puede caer el sujeto nacional y por donde puede infiltrarse el otro, el "enemigo". Así que ante la pregunta sobre la inclusión de Diego en la revolución, Miguel, el fóbico y fornido becado, compañero de David, responda, "Mira, David, ahí mismo, a 90 millas, está el enemigo...", para luego concluir con frase lapidaria y contundente: "La Revolución no entra por el culo."

Ubicando su acción en 1979, un año antes del éxodo masivo de El Mariel, "*Fresa y chocolate*" se propone, al igual que el relato de Paz, interrogar no sólo la constitución de la identidad nacional durante el período revolucionario, sino también, más íntimamente, la formación del sujeto masculino revolucionario, del "hombre nuevo". Se trata no sólo de entender, o reconocer, la lógica del repudio mediante la cual personas identificadas y clasificadas como homosexuales, "captadas" y "fichadas" por el régimen en operaciones sucesivas que desembocan literal y vertiginosamente en El Mariel, han sido depuradas de lo nacional; se trata, en particular, de cuestionar la lógica del repudio al interior del sujeto masculino heterosexual.

Se ha dicho que, con el personaje de Diego, el homosexual emerge de la "guarida", se hace visible, es reintegrado a la nación[4]. Y ciertamente tanto la trama del film como la del relato parecerían abogar por esa inclusión; nos llevarían a ansiar ese fraterno abrazo final, tan prometido por el melodrama como postergado por la retórica revolucionaria oficial, que sería la respuesta de David, y la nuestra, a ese testimonio desgarrado de Diego cuya irrefutabilidad impone deberes, obliga: "Formo parte de este país aunque no les guste. Y tengo derecho a hacer cosas por él ... ¡Sin mí, coño, les faltaría un pedazo!" Pero así, convocándonos al abrazo ciego de la identificación con Diego, el film desviaría nuestra mirada de ese otro cuerpo fallido que lo recorre y cuya restitución al medio social es —como en tantos *Bildungsromane*— su función principal: cuerpo, no del homosexual, quien a fin de cuentas debe despedirse, cumplida su "misión", sino del sujeto masculino heterosexual en crisis.

Habría, más que preguntarse por la condición del sujeto homosexual, preguntarse por la suerte de ese sujeto masculino heterosexual que, muy a pesar de su apoyatura institucional, no logra situarse verdaderamente en la sociedad revolucionaria, instalarse plenamente en "el cambio" —sujeto extrañamente susceptible a la desfondada nostalgia de un pasado que no conoció nunca, que nunca vivió. ¿Qué ha transcurrido desde que el Che, con frase inapelable, descartó a los intelectuales del momento por el "pecado original" de haberse formado, como él, en la antigua sociedad aplazando así para el futuro la emergencia de un auténtico sujeto intelectual revolucionario[5]? ¿Qué pasa ahora, pues, con este sujeto del futuro? ¿Por qué no puede este sujeto inmaculado, irremediablemente virgen, actuar?, ¿funcionar?

Una especie de hiperconciencia, o *double-consciousness* en el sentido de Du Bois[6], corroe los actos de David revelándolo como simulador o histrión. Situado ya sea en el espacio público del escenario, como en el relato, o en la supuesta privacidad de una

También en los textos del Che, el sujeto masculino revolucionario –¿pero hay otro?– es un ser escindido, errante entre la ejemplaridad de sus actos y la promesa de una ontología futura, a la apuesta de que estos actos puedan fundar retroactivamente un "hombre nuevo".

casa de citas, como en el film, David se descubre convertido en espectáculo, espiado, y tiene la experiencia *unheimlich* de verse fuera de sí mismo y sentir sus actos como pre-vistos o previamente articulados, como ecos de una Orden o una Ley que lo interpela imponiéndole, como el letrero de neón del CDR que vigila, con su único ojo ciego, la posada, cierta *performance* de la masculinidad. Y es esta conciencia de su teatralidad lo que paraliza a David volviéndolo pasivo e impotente.

"Yo a tí te conozco", insiste Diego ante la negativa de David, quien pronto se ve obligado a ceder al ser identificado como el "compañero T o r v a l d o" que actuó en *"Casa de muñecas"*. Infiltrándose, con su "mirada clara y penetrante" (47), en la conciencia de David, Diego encuentra allí "la tecla que no se me podía tocar" (14), el flanco débil de su masculinidad revolucionaria, "con la guardia [siempre] en alto" (30), "fichándolo para toda la vida" (16). "Sentí mareos y la vista se me nubló" (14), confiesa David al describir el efecto que la frase de Diego tiene en él; efecto de desvanecimiento, afánisis o vértigo que el film traduce visualmente a una angustia por la pérdida de su imagen, por la captación de ésta en las fotos que Diego dice haber sacado de él en escena. Lo que la frase de Diego revela no es, pues, una identidad alterna, oculta tras la *performance* de la masculinidad revolucionaria de David, sino un vacío, una falla; falla que es reconocible en el rasgo puramente formal de una falta o desviación de la sintaxis de su *performance* —en este caso, su hiperconciencia— que la mirada penetrante de Diego aprehende, ficha. Abocado a la captura de su imagen enajenada, David yerra en el doble sentido del verbo.

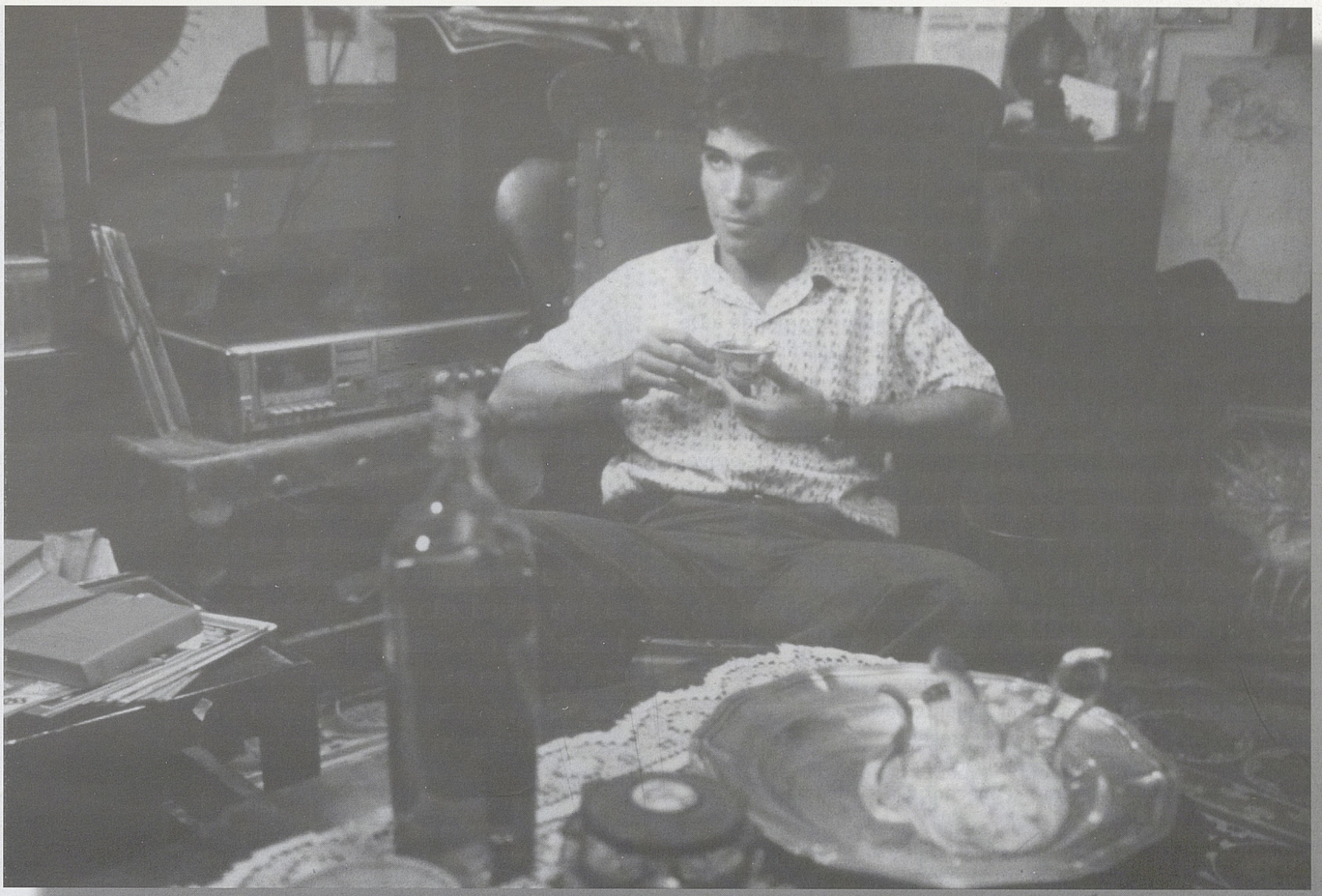
También en los textos del Che, el sujeto masculino revolucionario —¿pero hay otro?— es un ser escindido, errante entre la ejemplaridad de sus actos y la promesa de una ontología futura, a la apuesta de que estos actos puedan fundar retroactivamente un "hombre nuevo". Enfrentándose a la prueba refractaria de la selva, el Che se aferra a la pureza incondicionada de su entrega en espera de que ésta logre redundar no sólo en el eco emulador del campesinado sino también en la formación de su propia virilidad: "Este tipo de lucha", anota en su *"Diario de Bolivia"*, "nos da la oportunidad de convertirnos en revolucionarios, el escalón más alto de la especie humana, pero también nos permite graduarnos de hombre"[7]. Así como la revolución cubana surge —contra el concepto marxista ortodoxo que supone cierto desarrollo de las relaciones de producción que Cuba aún no había alcanzado— de la conciencia socialista de su vanguardia[8], la conciencia revolucionaria emerge, a su vez, de la fuerza retroactiva de una abnegación, de la entrega previa a un acto heroico, ejemplar. Como en el concepto cristiano de la figura, el acto se cumple en un segundo acto de revelación. Pero hay entre ese primer acto y su revelación una distancia enemiga, una falla que obliga al sujeto revolucionario a errar, a someterse a un proceso continuo y vertiginoso de inmolación: "Todos y cada uno de nosotros paga puntualmente su cuota de sacrificio, conscientes de recibir el premio en la satisfacción del deber cumplido, conscientes de avanzar con todos hacia el hombre nuevo que se vislumbra en el horizonte" ("*El socialismo y el hombre en Cuba*", 22).

El acto revolucionario es, pues, por esencia —y no, como sugieren sus detractores[9], por perversidad o degeneración— teatral; es la *performance* de una "figura" cuya intención ejemplar, pedagógica está siempre a la zaga de su eco, abocada siempre a la incitación del acto secundario de un espectador que es su cumplimiento. "Intentaré, ahora, definir al individuo, actor de ese extraño y apasionante drama que es la construcción del socialismo", propone el Che en "El socialismo y el hombre en Cuba" (15), y de inmediato contempla ese drama de la pasión en que el revolucionario —con su "cualidad ... de producto no acabado" (15)— se entrega a la Causa y "se consume en su actividad ininterrumpida" (21) para convocar así, con su "ejemplo vivo" (20), a la masa a la gran "marcha" única que es la Revolución. Los rebeldes bajando de la sierra, su desfile victorioso, Fidel entrando en La Habana, la "peregrinación" del Che son actos reales y ejemplares a la vez, son y significan, se inscriben en el tiempo pero apuntan también a la futura sociedad "plena" del "hombre nuevo".

La falla que ha vuelto al sujeto revolucionario contemporáneo pasivo e impotente, parecen sugerir el film y el relato de Paz, no es su carácter dúplice, dramático sino, al contrario, la degeneración de su dramatismo, la pérdida de la duplicidad de su gesto teatral. Obligado a interpretar en escena su papel y el de su compañera Rita, respondiendo irremediablemente a sus propias preguntas, David se percata, en el relato de Paz, de que su diálogo se ha convertido en un "monólogo autocrítico" (17) y él en espectáculo no sólo para su público sino para sí mismo. Tiene, como señalé anteriormente, la experiencia *unheimlich* de verse fuera de sí mismo y sentir sus actos como pre-vistos, pero descubre también que el acto secundario en que debían cumplirse sus actos está igualmente prescrito, que éstos contienen solipsístamente su propia revelación. La falla en el sujeto revolucionario contemporáneo que detecta Paz, es, pues, su falta de falla, el carácter "firme y monolítico"[10] que lo lleva, a diferencia del "hombre nuevo" guevariano, a girar sobre su eje, a entregarse a una perenne involución. Ya el acto revolucionario no sólo es y significa; ahora lo que éste significa es inexorablemente lo que es.

Brad Epps, en un ensayo importante sobre la imbricación de la homosexualidad y el discurso revolucionario[11], ha definido la política genérico-sexual de la revolución como una "política de la apariencia o la *performance*" (235) en la que el acto o la posición sexual, lejos de expresar múltiples posibilidades de constituir la sexualidad, marca profunda y esencialmente al sujeto (234)[12]. La interrogación que hace Paz del sujeto revolucionario apunta también hacia la esencialización de sus actos; permite postular una evolución ideológica en la que el horizonte de significación que prometían sus actos se derrumba y éstos —desprovistos de ese horizonte— se ven obligados a encarnarlo, a responder por él. La reglamentación creciente de la conducta durante el período revolucionario —desde las medidas "reeducativas" de la UMAP hasta las "preventivas" del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971— podría verse entonces como uno de los síntomas compensatorios de ese derrumbe. Así, en efecto, en la medida en que van retrocediendo las metas económicas de la sociedad comunista durante este período, avanzan los discursos del comportamiento[13]. Si el concepto guevariano del "hombre nuevo" pedía la entrega al acto en aras de una ontología futura, el derrumbe de este futuro exige la entrega del cuerpo. La lógica vertiginosa del repudio que desemboca en El Mariel sería uno de los resultados trágicos de la extrema vigilancia a que ha de someterse el sujeto cuando el futuro de la significación se cierne sobre su cuerpo y cae en él[14].

La hazaña de Paz, tanto en el relato como en el film, consiste en abrir una brecha en ese sujeto sin fisuras, firme y monolítico, en que se ha convertido el revolucionario; en obligarlo a verse fuera de sí mismo para interponer entre él y su imagen, su *perfor-*



mance y su significación, una falla, una desviación. Abocado a la captura de su tantálica imagen que retrocede, David se adentra en *"La guarida"*; yerra, como propuse anteriormente, en el doble sentido del verbo. Y es que *"La guarida"*, figura metonímica del homosexual, de Diego, no es sino el desplazamiento de su propia condición ontológica, y sólo por ella —asumiéndola, asimilándola, incorporándola— puede el revolucionario constituir nuevamente su subjetividad. Textos de continuidad, el film y el relato de Paz no sólo recobran el sujeto escindido del discurso revolucionario, sino que recuperan también, con él, el imperativo de constituirse atravesando el desvío, la falla, el hueco del cuerpo fallido de la masculinidad; imperativo que paradójicamente funda el discurso hegemónico de la cubanía.

II. Masculinidad y Recepción

El mandato a internarse en el bosque, a entrar en la cueva, a hacer circular el deseo por las vías abyectas de la masculinidad, a errar no es ciertamente una Orden homosexual; no pertenece a una Ley —si la hubiera— que prevea y potencie un sujeto homosexual. Pertenece, al contrario, a una Orden "homosocial"[15] cuya prometida finalidad es la constitución de un sujeto hegemónico heterosexual; Orden en la que participan por igual Lezama y Martí[16]. Se trata de un dispositivo pedagógico que, a diferencia de las medidas preventivas del Congreso de Educación y Cultura de 1971 contra la "influencia" homosexual en la formación de la juventud[17], sanciona, no un sujeto refractario, "*firme* en sus principios", sino un sujeto poroso, que se forma y autoriza precisamente en la recepción.

Julio Ramos, en un ensayo sagaz[18], ha advertido cómo el proceso moderno de autonomización literaria se figura retóricamente en Martí como una "mutilación" o crisis de la autoridad masculina que relega al poeta a una subjetividad interiorizada, débil y "femenina"[19], al margen de la Ley paterna que legitimaba antiguamente, en las repúblicas latinoamericanas, la poesía[20]. Y en un análisis lúcido del poema canónico de Martí, "Dos patrias", ha propuesto que, si bien hay en gran parte de su poesía un intento de compensar la feminización de la literatura acudiendo a un lenguaje bélico, es cierto también que en ella se conjuga, como lo demuestra "Dos patrias", un "modo alternativo de hacer política ligado a la pulsión nocturna [y "femenina"] de la legitimidad estética" ("El reposo de los héroes", 18).

"Ismaelillo" (1882)[21], libro que, como la historia del personaje bíblico a que alude, registra el desheredamiento radical de la Ley paterna —en este caso, no sólo del hijo sino también del padre— pretende situarse al interior de ese desheredamiento, de esa mutilación para legitimarse desde allí. Se ha dicho que, al igual que en la mayor parte de la obra de Martí, en *"Ismaelillo"* prima la renuncia del cuerpo y la sexualidad[22]. Pero ciertamente lo que constituye aún el asombro de su poesía, lo que la hace moderna en sentido foucauldiano[23], acaso la primera en América Latina en configurarse como tal, no es su renuncia del cuerpo, sino su afán obstinado de constituirse por medio de él. Proveniente de un país colonial en que la autoridad del régimen se ejercía a través del cuerpo, recién llegado a un país en que la condición de extranjero (*alien*) racializaba a todo inmigrante, cargando pues en carne propia con la tara doble de su marginación, justo hubiera sido que Martí le hurtara el cuerpo a la poesía. Martí, sin embargo, lo expone e intenta autorizarse por medio de él, de su falla/fallo o mutilación. Su ambivalencia ante el género amatorio, su hastío ante la novela de amor como modelo generador de la nación (*"on se fatigue de lire tant de romans d'amour avec des femmes"*[24]), su profunda sospecha de la pasión heterosexual como un eros narcisista e improductivo[25], habría que verlos en el contexto más amplio de su reiterada vuelta al "romance" con *"Amistad funesta"* (1885) o con la traducción de *"Ramona"* de Helen Hunt Jackson (1887) o con la apasionada amistad por los hombres que atraviesa toda su obra. "Este es tiempo de amor", insiste Martí en su famoso "Prólogo" al *"Poema del Niágara"*, "aún para los que odian", y su signo son "las vallas rotas", el esparcimiento y el contagio (III: 445-6).

Todo *"Ismaelillo"* transcurre en el cuerpo fallido del padre. Su cuerpo carente, "rasgado" (64), "roto ... en harapos" (64), abierto como una rosa (62), cueva o "lóbrego antro" (60) es el escenario en que se realizan los traslados metafóricos del texto. Es a la vez la marca misma de su desheredamiento de la Ley paterna y la "fiesta" (59), el lugar rebosante de reunión donde el padre y el hijo restauran su vínculo filial, tanto el destierro como la patria, la tierra de promisión. No se trata aquí pues de esa "ausencia posible" que define, según Lezama[26], la tradición romántica del exilio —ausencia que posibilita la plenitud evocada de la nación.

En Heredia la ceguera potencia, diríamos, recordando a De Man, la intuición. Es la ilegibilidad del destierro, la imposibilidad de "contemplar", como en su conocido poema del "Niágara"[27], su "faz aterradora" y "sublime", tanto ver como fijar sus torrentes "turbados" en imagen, símbolo o "voz" ("¿Qué voz humana describir podría / de la sirte rugiente / la aterradora faz?"), lo que provoca la recreación de la patria como reino legible y armonioso. La patria surge de esa ausencia, en medio de la pausa de una pregunta y parteada por una negación:

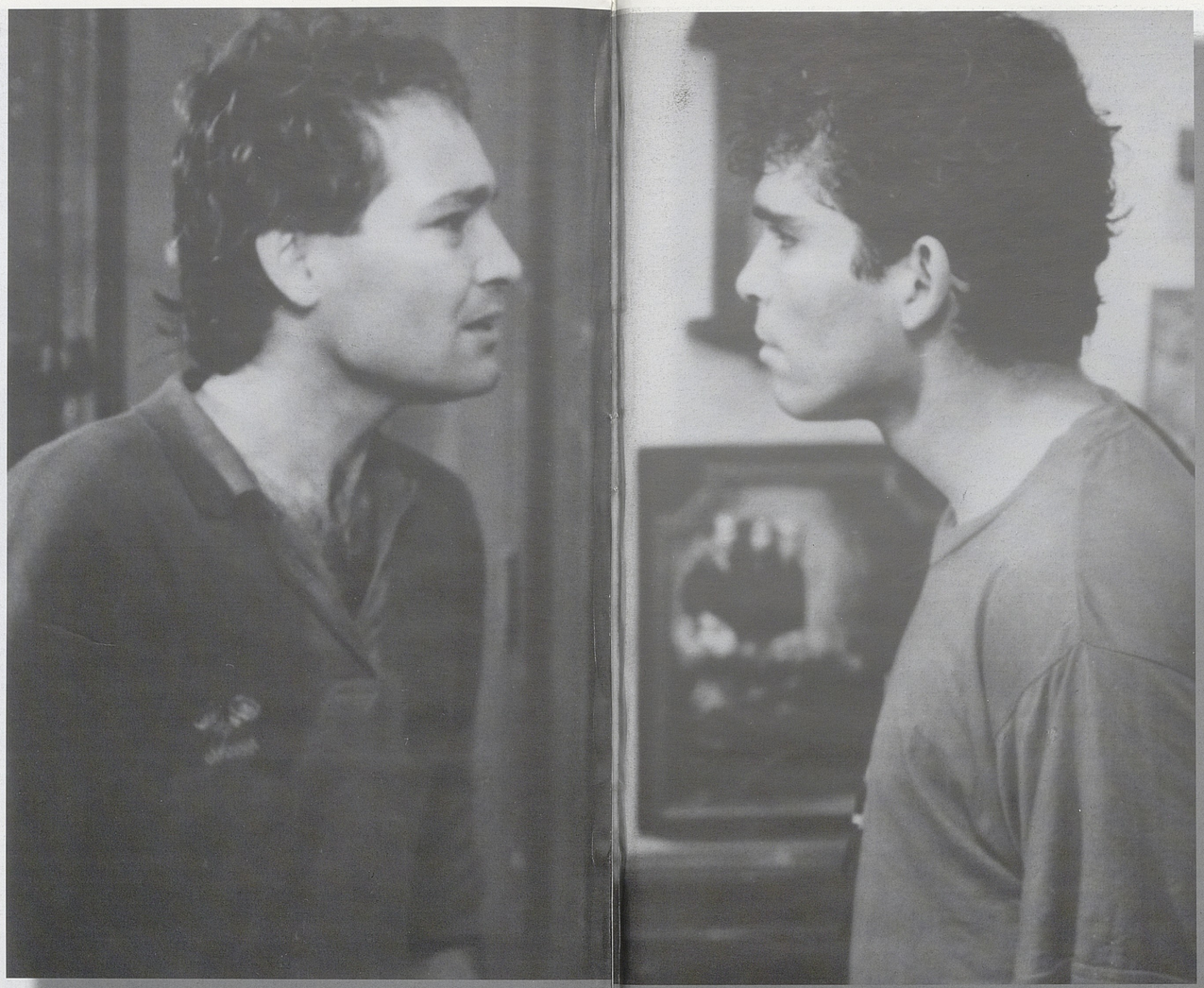
> Mas, ¿qué en ti busca mi anhelante vista
> Con inútil afán? ¿Por qué *no* miro
> Alrededor de tu caverna inmensa
> Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas,
> Que en las llanuras de mi ardiente patria
> Nacen del sol a la sonrisa, y crecen,
> Y al soplo de las brisas del Océano
> Bajo un cielo purísimo se mecen? (Cursivas mías; 227)

Si el Niágara no es simbolizable por "sublime", en sentido kantiano, la patria es representable por oposición: toda su pluralidad (la brisa de su mar, sus llanuras, su cielo, su sol) se dirige, en una rítmica economía de desplazamientos causales, a la configuración orgánica de ese emblema monolítico y fálico en que ella se resume y desaparece: "Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas". Pero en *"Ismaelillo"* no hay patria realizada en la evocación; no hay tierra fuera del des-tierro que es el cuerpo paterno.

El padre no tiene una patria que legar al hijo —ni siquiera una vislumbrada a distancia, recreada en la faz inescrutable del exilio, con esa solidez fantasmal y prístina de lo utópico; su única herencia al hijo es el destierro mismo que es su cuerpo. "¡Entrese mi tirano / Por esta cueva!" (60) es su mandato al hijo: su Ley de filiación. Y la gesta de éste consiste en asumir ese espacio carente y feminizado que es su cuerpo para hacerlo habitable, para convertirlo, como Ismael el desierto de su destierro paterno[28], en linaje, heredad o nación. Linaje, "hilillos de sangre" (78), filiación, los vínculos filiales en *"Ismaelillo"* se recuperan mediante los flujos del cuerpo: "Esos riachuelos han pasado por mi corazón. ¡Lleguen al tuyo!" (57) propone Martí en su dedicatoria al hijo, y es ésta a la vez un ofrecimiento y un imperativo.

Sylvia Molloy, en un ensayo incisivo, ha señalado la "fluidez" del deseo homosocial que subyace las relaciones pronominales en *"Ismaelillo"* ("the *fluidity* of male/male feeling", 85). Y ciertamente, en conjunto, los poemas de *"Ismaelillo"* fluctúan entre las exhalaciones del cuerpo herido del padre ("Mi cuerpo, como rosa / Besada, se abre. / Y en su propio perfume / Lánguido exhálase" (62) y su condensación en la red circulatoria de un cuerpo nuevo compartido por él y el hijo ("¡Con su gozo mi sangre / Se hincha, o se seca!" (60); ofrecen sus pasiones, como apunta Martí en uno de sus cuadernos de trabajo, para "embridarlas" y encauzarlas hacia una nueva figura jerárquica, aunque invertida, de filiación:

> Si he visto a un niño bello..., si lo imaginaba rey en un trono, húmedo y flúido como un trono que reluciere para Galatea, y a su presencia, como homenaje a mi monarca y dueño le llevaba, a modo de cazador su jauría, mis pasiones embridadas (IV: 799).



Acudiendo a un lenguaje épico de conquista territorial o fundación nacional, pero asumiéndolo desde la posición enunciativa antitética, femenina y receptiva, del hablante poético de la mística española, la voz del padre, cual amada deseante, insta al hijo caballero a ocupar ese espacio desterritorializado que es su cuerpo para "domar" y canalizar sus flujos hacia una nueva figura jerárquica de intercambios sanguíneos, de consanguinidad:

> ¡Venga mi caballero
> Por esta *senda*! (cursivas mías; 60)
>
> ¡Venga, y por *cauce* nuevo
> Mi vida lance (cursivas mías; 68)
>
> ¡Véngase mi desnudo
> Guerrero de alas de ave,
> Y echemos por la *vía*
> Que va a ese arroyo amable,
> Y con sus aguas frescas
> Bañe mi hilo de sangre! (cursivas mías; 81)

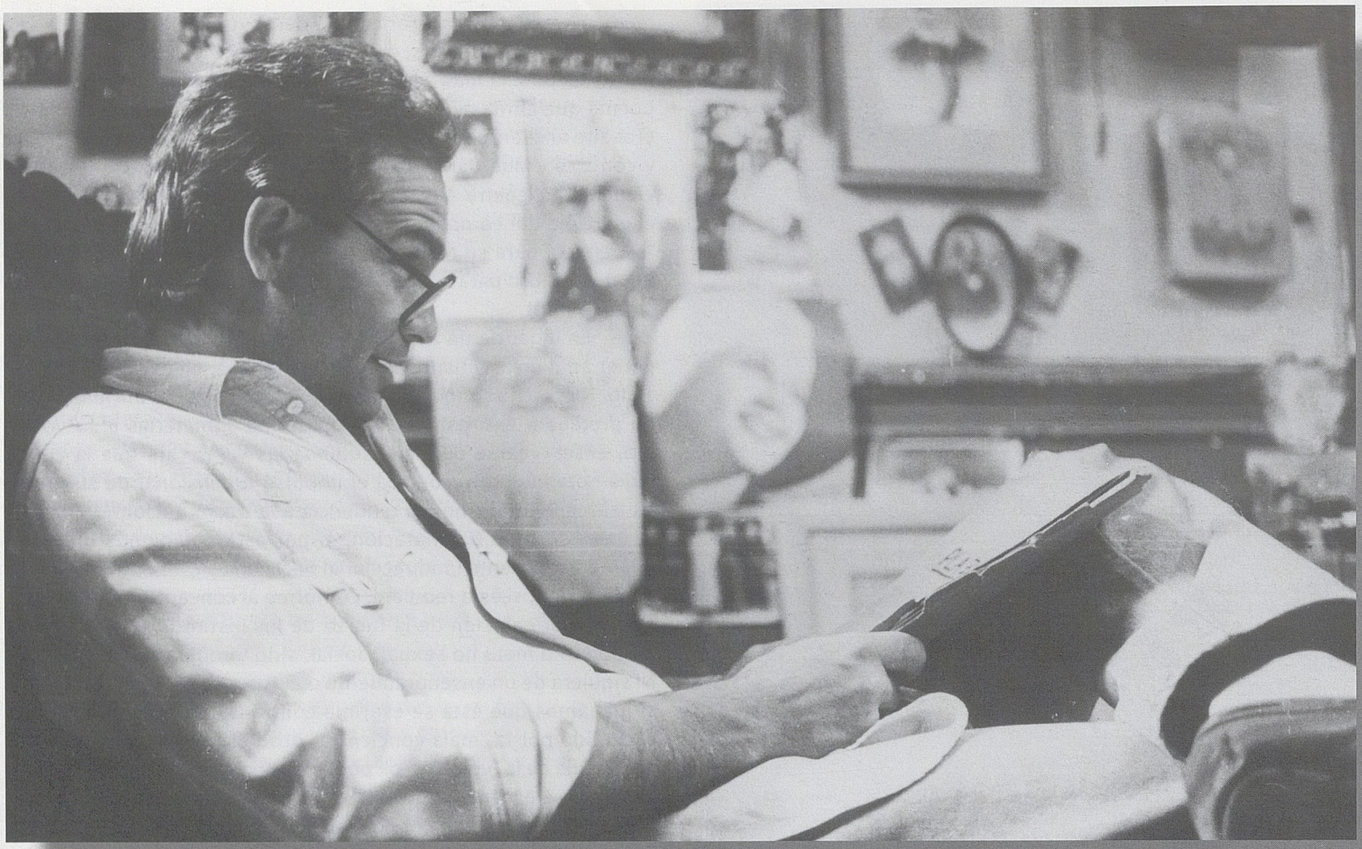
son los imperativos con los que el padre exhorta al hijo a asumir y trasladar las "oleadas" de la "revuelta noche" de su cuerpo (71) al "arroyo amable" de flujos compartidos con que se figura, en *"Ismaelillo"*, la filiación restaurada y la patria.

Más que de la renuncia del cuerpo en *"Ismaelillo"*, convendría hablar entonces de su aprovechamiento por —y para— el discurso nacional. Pues si bien el registro épico de su enunciado convoca una tropología ascética, defensiva ("No temo yo ni curo / De ejércitos pujantes, / Ni tentaciones sordas, / Ni vírgenes voraces! ... ¡Hijos, escudos fuertes, / De los cansados padres!" [79-80]); su posición enunciativa obliga, con imperativos insistentes y marcados deícticos ("Para un príncipe enano / Se hace *esta* fiesta", "*esta* senda!", "*esta* cueva!" [60], "Hala *acá* el travesuelo / Mi paño árabe" [66], "Pálido ángel / Que *aquí* en mi pecho" [74], "*Ved*: sentado lo llevo" [75], "*Venid*, tábanos fieros" [76], "Por *aquí*, verde envidia!" [76], "Por *acá* los vendados / celos voraces!" [subrayados míos; 76]), a que ella se esgrima desde, y a través, del cuerpo. Por el reverso de su lenguaje bélico, las heridas no son sólo índices o túmulos de lo que el cuerpo venció; son también nodos o fuentes que generan las pulsiones que han de ser trasladadas ("savia de rosa" [62], "hilillos de sangre" [78], "internas aves" [62]), mediante ese "cual" alegórico que descoyunta y engarza a la vez muchos de sus poemas, a la unión filial. Así aún en "Tábanos fieros", el poema más desgarradoramente ascético de *"Ismaelillo"*, poema que cifra, según la crítica[29], la "dimensión ética" del libro, el asalto al cuerpo no sólo lo marca y contiene sino que lo nombra y convoca ("Muérdame en los labios / La bella carne:— / Que ya vienen, ya vienen / Mis talismanes! [78]) preparándolo, mediante el ejercicio del combate (*askesis*, "ejercicio"; *askein*, "practicar" o "ejercitar"), para su trasmutación: "Ya mis cabellos roza; / Ya sobre mi hombro párase; / Ya a mi costado cruza; / Ya en mi regazo lánzase" (80).

En lugar de un ascetismo renunciante, Martí parecería proponer aquí un ascetismo más cercano al que, en ese mismo fin de siglo, Nietzsche soñó. Ascetismo paradójicamente afirmador que no pretende "extirpar" las pasiones sino someterlas a su voluntad, enseñorearse de ellas, sublimarlas[30]. De ahí que la crítica haya notado con frecuencia el impulso ascensional de su prosa, su trascendentalismo, su tendencia a la trasmutación[31]. Pero no se trata aquí de trasmutación, si por ésta entedemos un movimiento ascendente unidireccional hacia una síntesis. Tampoco de sublimación, si ésta requiere, conforme al concepto freudiano, no sólo la reorientación de la fuerza de los instintos sexuales hacia un objeto o meta no sexual, social, sino también su supresión[32]. Ni siquiera de un enseñoramiento o autosuperación nietzscheana, si juzgamos que ésta se esgrime contra las pulsiones del sujeto escindido por la "mala conciencia" desde la posición enunciativa favorecida de la "voluntad de poder"[33]. Cierto es que en *"Ismaelillo"* el sujeto se escinde entre padre e hijo, cuerpo y acción, y busca, como ha demostrado Enrico Mario Santí lúcidamente, cerrar esa falla, abierta por la mala conciencia de la modernidad, mediante la trasmutación; pero es cierto también que en la mayoría de sus poemas y en su conjunto, al final de ese proceso de ascenso y reunión, vuelve a instaurarse la voz del cuerpo herido del padre que interpela al hijo, y nos interpela, desde el exilio de su enunciación. Más que una retórica metafórica o identitaria, *"Ismaelillo"* parecería conformar mejor una retórica quiásmica —retórica que, si bien asegura —y prescribe— los traslados entre los opuestos, no admite ni la anulación de la distancia entre ellos ni su fusión.

Todo *"Ismaelillo"* está vertebrado por el quiasma; todo su impulso transfigurativo está sustentado justamente por una figura que rehúsa desaparecer en síntesis o fusión. Y acaso ningún síntoma más patente de ello que la posición invertida del padre —de esa voz que nos interpela desde el hueco de su castración. Podría pensarse que Martí nos capta —en el sentido lacaniano en que Althusser utiliza este término[34]— con la promesa de una ontología futura; que es allí, en esa visión teleológica que él nos ofrece como espejo (y espejismo) nuestro, donde reside su poder para captarnos, subjetivarnos y someternos a la vez al cuerpo filial de la nación. Pero yo me atrevería a sugerir, contra Althusser, que la interpelación martiana no nos mueve con su plenitud; que, como esas ciudades imaginarias de las que habla Lezama, ella, "sanguijuela que muerde sin boca, ... nos hiere precisamente con aquello de que carece"[35]. ¿Qué despierta en nosotros Martí? ¿Qué posturas exige su entrega? ¿Qué caminos va trazándonos el hueco de su voz?

Slavoj Zizek ha venido advirtiendo, en libros sucesivos[36], que tanto la teoría althusseriana de la interpelación como las diversas vertientes de lo que él ha llamado el "idealismo discursivo" posestructuralista (de Foucault a Derrida, pasando por los teóricos de la *performance*)[37] han tendido a reducir el sujeto a un efecto de los juegos lingüísticos, las prácticas discursivas, la *performance*, eludiendo así ese "residuo" o "médula dura" [*hard core o hard kernel*] (*Sublime Object*, 180) que resiste toda operación significante, todo proceso de subjetivación, y que "encarna" (180), según él, la "*jouis-sence* ideológica, el goce-en-el-sentido, propio de la ideología" [*proper to ideology*] (43-44). La interpelación ideológica, asegura Zizek, se cumple —y su ejemplo principal aquí es el funcionamiento de la interpelación en Kafka (43-44)— no porque esté avalada por una ontología, verdad absoluta o Sujeto tras-



cendental, como propone Althusser[38], sino porque su poder para captar al sujeto, para "ligarlo" a los aparatos ideológicos, deriva precisamente de esa "sobra o mancha de irracionalidad traumática" (43) que escapa a Lo Simbólico. "En lugar de obstaculizar la sumisión del sujeto al mandato ideológico, el residuo es su condición misma" (43). "Es el excedente no asimilado de traumatismo sin sentido lo que le confiere su autoridad incondicional a la Ley" (43).

Al igual que Eduardo Laclau y Chantal Mouffe en *"Hegemonía y estrategia socialista"*[39], Zizek insiste en que toda formación ideológica se constituye negativamente en relación con un "antagonismo" o trauma que ella intenta infructuosamente "suturar" (*"Sublime Object"*, 163-164). Pero si bien en Laclau y Mouffe este carácter "contingente" o fallido de las formaciones ideológicas hace posible y promueve las rearticulaciones hegemónicas de las que depende su proyecto de "democracia radical" (*"New Reflections"*, 60-84), en Zizek este mismo carácter confirma, al contrario, una y otra vez, la irrupción de ese "goce-en-el-sentido, *propio* de la ideología", que sostiene "incondicionalmente" la Ley (subrayado mío; 43). ¿Por qué apuntala pues esa falla que resiste todo régimen discursivo, incluso los posestructuralistas y feministas, y que Zizek propone justamente como el espacio crítico desde el cual enfrentar el "Significante Maestro" (*Tarrying*, 2) tan "incondicionalmente" la Ley? ¿Por qué es ella tan "propia", en el doble sentido en que tiene este vocablo en inglés?

Judith Butler, en un ensayo brillante[40], ha demostrado cómo Zizek termina —muy a pesar suyo— reificando el carácter contingente de las formaciones ideológicas al intentar fundamentarlo en el orden lacaniano de "lo real" (*"Sublime Object"*, 206). Si "lo contingente" designa, para Laclau y Mouffe, ese margen de "relaciones antagónicas" que constituye el horizonte de toda articulación ideológica *dentro* del campo social, "lo real" denomina, para Lacan, una plenitud que excede toda sociabilidad, cuyo repudio (*Verwerfung*) funda precisamente, bajo la amenaza de castración, el acceso al lenguaje y a la Ley paterna. Fundamentar "lo contingente" en la falla prediscursiva de "lo real" comporta pues, para Butler, una estrategia retórica que consiste no sólo en afirmar la distancia radical de "lo contingente" respecto a toda simbolización sino en *fijarlo* también en la condición paradójica de una accidentalidad necesaria o falla fundadora que hace posible toda sociabilidad; es imponerle a ese carácter "flotante" e imprevisible que define las relaciones antagónicas en Laclau y Mouffe un desarrollo y *telos* obligatorios, que reproducen, en cualquier contexto histórico, la misma Ley patriarcal. Así que en Zizek la falla no simbolizable de "lo real" que funda "lo contingente", termine, concluye Butler, confundiéndose con la Ley paterna y aparezca ya, desde siempre, reificada y simbolizada como la "piedra [fálica] de la castración" (198-207).

A diferencia de Althusser, en *"Ismaelillo"* la Ley paterna interpela al sujeto, como hemos visto, no desde un "centro" de plenitud ontológica ("Ideology and Ideological State Apparatuses", 180) sino desde la falla de su castración. Pero, así como ha advertido Butler en relación con Zizek, nosotros podríamos argumentar aquí también que, si esta falla no promueve una distancia crítica entre el sujeto y el Padre de la Ley y termina, en cambio, ligándolo siempre a él, es porque ella está ya en gran medida prevista, prefigurada. El hueco de la castración desde donde el padre interpela al hijo/sujeto es también un espacio transitable, cuyo centro está ocupado por una figura quiásmica que incita, cual dispositivo pedagógico nacional, a trasladar toda falla en plenitud, toda recepción en creación en forma *inmediata*.

"Sólo los grandes estómagos digieren veneno", concluye Martí, citando la famosa frase del político español del Siglo de Oro Antonio Pérez, al morir Casal[41]. Y en una nota necrológica, cuyo elogio apasionado no deja de encerrar una reserva, vincula la predilección de Casal por el verso parisiense, por lo exótico, con su incapacidad para incorporar y digerir el "veneno" de la "humillante" (26) situación colonial cubana: "Murió, de su cuerpo endeble, o del pesar de vivir, con la fantasía elegante y enamorada, en un pueblo servil y deforme" (25). Martí, podríamos decir, inicia aquí una oposición binaria en la que el sujeto nacional se constituye bifurcándose en un sujeto capaz de incorporar y digerir la "humillante" condición "colonial" —su endeblez, su emasculación— y un ser "abyecto" que, al no poder asumirla, se convierte paradóji-

camente él mismo en esa condición —oposición que llega hasta nuestros días en las obras de Lezama, Piñera, Sarduy, Arenas y Paz. (Sylvia Molloy, en el artículo citado, identifica una estrategia análoga en el ensayo de Martí sobre Whitman que consiste en incorporar y reprimir a la vez el deseo homosexual y que culmina en la abyección —y devoración— de lo femenino: "El curioso rondador de cuerpos whitmaniano se convierte [en el ensayo de Martí] en ... un caníbal en selva vírgen relamiéndose 'satánicamente' sobre las partes del cuerpo femenino" [traducción mía; 90]). Décadas más tarde, cuando Lezama y su generación posvanguardista vuelven, con el fracaso de la Revolución del 30 y sus discursos identitarios, sobre el concepto martiano de la incorporación[42], Lezama, en un ensayo dedicado justamente a Casal, expresará un reparo: "Tenía Martí el sabor de las palabras, aunque en ocasiones masticaba demasiado deprisa" (*"Obras completas* II", 97). Y es que la política martiana del sujeto, parece sugerir aquí Lezama, habría que buscarla no en su renuncia del cuerpo en nombre de una ontología futura, de un *telos* nacional, como ha propuesto cierta crítica, sino en la *performance* misma de la incorporación, en esa interpelación que desde el hueco del cuerpo paterno se nos ofrece e *inmediata* y quiásmicamente nos reclama.

III. Un sujeto alegórico nacional

Paladeando un lenguaje dúctil, insinuándose con la puntica de la lengua, saboreando la frase como una fresa, Diego induce a David a probar. E igualmente, mediante una serie metonímica de gastos reales o prometidos de fluidos "extraños" o extranjeros —el té de la India, la leche derramada, "la bebida del enemigo", el scotch, el chorro de orine mezclado a la voz de Diego que discurre sobre poesía (22), la portañuela de David acercándose a Diego en primer plano— el film y el relato de Paz incitan a David, y nos incitan, a ingerir; fomentan en él y nosotros una economía libidinosa cuya "meta" —en sentido freudiano— es la incorporación de lo extraño. Así que la pedagogía formativa de la identidad de David, su lección de cubanía, culmine aquí con el rito iniciático de un almuerzo regido por esa figura "magistral" de la incorporación que es Lezama y cuyo "clímax" —en el doble sentido del término— consiste precisamente en la recepción del error. Citando del capítulo VII de *"Paradiso"*, Diego preside el rito:

> "Troquemos", dijo recogiendo los platos una vez que tomamos la estupenda sopa, "el canario centella por el langostino remolón: y hace su entrada el segundo plato en un pulverizado *souflé* [sic] de mariscos, ordenado en la superficie por una cuadrilla de langostinos, dispuestos en coro, unido por parejas, con sus pinzas distribuyendo el humo brotante de la masa apretada como un coral blanco." [...] "Después de ese plato de tan lograda apariencia de colores abiertos, semejantes a un *flamígero* muy cercano ya de un *barroco*, y que sin embargo continúa siendo *gótico* por el horneo de la masa y por *alegorías* esbozadas por el langostino, remansemos la comida con una ensalada de remolacha embarrada de mayonesa con espárragos de Lübeck; y atiende bien, Juan Carlos Rondón [es decir, David], porque llega el *clímax* de la ceremonia". Y al ir a trincar una remolacha, se desprendió entera la rodaja y fue a caer al mantel. No pudo evitar un gesto de fastidio, y quiso *rectificar* el *error*, pero volvió la remolacha a sangrar, y al recogerla por tercera vez, por el sitio donde había penetrado el trincante se rompió la masa, deslizándose; una mitad quedó adherida al tenedor, y la otra volvió a caer al mantel, quedando señalados tres islotes de sangría sobre los rosetones. Yo abrí la boca, apenado por el incidente, pero él me miró con regocijo: "Han quedado perfectas", dijo, "esas tres manchas le dan en verdad el relieve de *esplendor* a la comida" (subrayado mío, 42-43).

No rectificar el error sino asumirlo, incorporarlo, hacerlo productivo, ir por sus vías, o mejor, desvíos, a la restitución de la imagen perdida, a lo que, en lenguaje escolástico, Lezama llama *splendor formae* o "esplendor" (OC II, 179) —he ahí, si hubiera que resumirla, la lección de cubanía que intenta impartirle Diego a David mediante el recurso discursivamente desviado de un "almuerzo lezamiano" que cita un pasaje de *"Paradiso"* que a su vez alude (lo descubrimos al cotejarlo con la novela) a Martí citando la frase "demoniaca" de Antonio Pérez sobre la incorporación (*"Paradiso"*, 242)[43].

Todo *"Paradiso"* podría leerse a partir de la interpretación alegórica nacional que hace Martí de esta frase; pero en términos estrictamente diegéticos, es sólo a partir del capítulo VII, con la muerte de la figura centradora de su historia familiar y nacional, de su Significado, el padre Coronel José Eugenio Cemí, que esta interpretación alegórica se vuelve disponible —e indispensable. El capítulo VII, "donde la esposa Rialta sigue llorando al Coronel" (210), es el capítulo luctuoso por excelencia —capítulo en que la familia comienza a habitar esa "dimensión de imagen [o] ausencia" (192) de Sentido que, tanto aquí como en el resto de la novela, se representa alegóricamente como el espacio de la casa-castillo asediado e invadido por lo demoniaco. Dominado por largas descripciones de puertas barrocas, el capítulo destaca no sólo el vacío paterno al interior del recinto familiar sino también la irrupción en él de lo demoniaco: la frustración del destino del "héroe" familiar, el tío Alberto; la degeneración del cuerpo enfermo de la madre doña Augusta; la insubordinación del "coro" de vecinos, del "pueblo", que se niega a reconocer la hegemonía familiar; tropos todos que configuran, aquí como en el resto de *"Paradiso"*, la condición abyecta en que ha caído, con la muerte del padre, la familia y la nación. Pero el capítulo VII es también el capítulo que intenta, mediante el fragmento, la ruina, el fracaso, volver al castillo gótico o isla paradisíaca de la "imagen" paterna, que es la meta de *"Paradiso"* y el "sistema poético" lezamiano. Así los sollozos de Rialta unidos a los golpes de la pelota en el juego de yaquis (214), las palabras "arrancadas de [la] tierra" de su significación en la carta del tío Alberto (230), las citas erróneas, desviadas o fuera de contexto en la cena de doña Augusta, las tres manchas de remolacha sobre su mantel (244) son también los residuos o desperdicios demoniacos con los que la familia pretende restaurar, como ocurre efectivamente en el episodio generador de la novela, el juego de yaquis[44], su "imagen" paterna, su filiación nacional.

Al igual que Martí, Lezama parecería incitarnos aquí a leer su obra como una expresión de ese dispositivo pedagógico nacional que constituye al sujeto alegóricamente mediante la incorporación —incorporación que, en *"Paradiso"*, define justamente el estilo "criollo"[45]. Pero si bien, a partir de *"Ismaelillo"*, la escritura de Martí evoluciona, como ha señalado la crítica[46], hacia un lenguaje que favorece, conforme a la tendencia romántica de siglo XIX[47], la retórica simbólica sobre la alegórica, la escritura de Lezama avanza retórica y cronológicamente en dirección opuesta. A la distancia del posvanguardismo de siglo XX, Lezama regresa a Martí no sólo para reafirmar la estructura alegórica que conforma la identidad nacional sino también para extremarla, para llevarla a ese punto en que, como

El film y el relato de Paz describen un movimiento de incitaciones dialécticas en el que los dos polos de la alegoría, el discurso revolucionario y el deseo homosexual, van engendrando, al enfrentarse, un excedente libidinoso —excedente que ha de desembocar en la incorporación del "almuerzo lezamiano".

El escándalo de *"Paradiso"*–etimológicamente su tropiezo– consiste no sólo en insistir –en 1966, en el momento mismo en que el sujeto revolucionario se vuelve refractario y pleno– en la incorporación de ese territorio "difícil" del error que funda, desde Martí, el sujeto nacional; consiste también, y sobre todo, en la imposibilidad de depurar el excedente homosexual de la nación, de devorarlo, de despedirse de él.

en la cita anterior del "almuerzo lezamiano", aquélla se rompe y deviene barroca[48].

En *"Versos sencillos"*, la falla entre significante y significado, *performance* y *telos*, representación e identidad que define la estructura doble de la alegoría (*allos*, "otro", y *agoreuein*, "hablar en público, abiertamente") se reduce acudiendo al lenguaje romántico de la analogía universal[49]; y si en *"Ismaelillo"* los flujos del margen mutilado del cuerpo se trasladan quiásmicamente a la reunión filial nacional, en *"Versos sencillos"* ese margen se convierte él mismo, mediante sinécdoques, en parte continua de un "todo ... hermoso y constante" (167) que está ya, desde siempre, en el centro. "Todo es idéntico", asegura Martí en una de sus "Escenas norteamericanas" donde equipara significativamente cuerpo y nación (*OC* II, 560), y paga la vindicación de lo excluido con el reducimiento de su diferencia radical.

Pero en *"Paradiso"* el significante alegórico aparece, al igual que en las alegorías del barroco alemán de siglo XVII estudiadas por Benjamin[50], como desechos o ruinas que apuntan, por su incompletez y deterioro, a una zona repudiada y reprimida —zona que podríamos llamar, con Kristeva[51], "lo abyecto" y, con Lezama, "lo oscuro", "lo difícil", "lo metafórico", "lo plutónico", "el laberinto infernal", "la placenta nocturna", "la pausa inexorable" en torno a la cual gira "el sujeto metafórico", "el cráter de Yoculo"[52]. Y en lugar de un dispositivo quiásmico, continuidad simbólica o equivalencia emblemática fija, se impone, entre significante y significado, esa zona "difícil", abyecta que suspende la marcha inexorable del sentido, se resiste y dilata, mientras el *telos* alegórico retrocede acuciado por la *performance* de la imploración.

También en Paz la asimilación del error tiene por finalidad la formación de un sujeto alegórico nacional. Pero en lugar de partir de la ruina del significante alegórico, el film y el relato de Paz describen, en lo que podríamos considerar tal vez como una perversión del funcionamiento alegórico identificado por Doris Sommer en los "romances nacionales" latinoamericanos[53], un movimiento de incitaciones dialécticas en el que los dos polos de la alegoría, el discurso revolucionario y el deseo homosexual, van engendrando, al enfrentarse, un excedente libidinoso —excedente que ha de desembocar en la incorporación del "almuerzo lezamiano". Pero en ese momento en que el movimiento dialéctico va a resolverse en incorporación, en intercambio de fluidos, se hurta el cuerpo a la homosexualidad, descargándose toda su fuerza libidinosa, en el film, sobre la unión heterosexual y, en el relato, sobre el vínculo homosocial revolucionario. Al final, el deseo homosexual, suscitado por la promesa de incorporación, termina perversamente propiciando en el film —en *"La guarida"*, en el espacio mismo de la homosexualidad— la cópula heterosexual y reforzando, en el relato, la relación "fraterna" entre los revolucionarios. Presentando a Ismael, el compañero revolucionario cuya amistad ha de sustituir a la de Diego, David destaca: "Llegaremos a ser amigos, a querernos como hermanos y un día le ofreceré un almuerzo lezamiano..." (32).

Si la absorción del excedente homosexual por la amistad revolucionaria y la cópula heterosexual clausura fraterna o nupcialmente, en los textos de Paz, la falla del sujeto alegórico nacional, proyectando hacia el exterior de un exilio lastimero el deseo homosexual; en *"Paradiso"* la incorporación del error se despliega y gira en torno a la falla de un excedente interno que no ceja, se resiste y prorroga, volviendo su escritura, en el decir de Lezama, "un poco más barroca que gótica" (Simón, 27). En el centro "elíptico" de *"Paradiso"*[54], figurado como la falta excesiva o esterilidad fértil del "eunuco poseedor" (328), que constituye la condición ontológica del poeta incipiente, la familia y la nación, está el deseo homosexual. Y todo *"Paradiso"* se aboca a ingerirlo, devorarlo, hacerlo productivo bajo la consigna de esa frase demoniaca de Antonio Pérez que interpreta Martí: "Sólo los grandes estómagos digieren veneno". Pero al tratar de incorporar y transformar la condición del "eunuco poseedor" mediante la interpretación alegórica; al tratar, es decir, de ascender, por el sótano infernal de su cuerpo mutilado, de su "cráter de Yoculo", al "cuadrado medieval" o "totalidad gótica" del cuerpo íntegro de la resurrección, en ese extenso diálogo sobre la homosexualidad (330-361), que convoca significativamente "El banquete" de Platón, vuelve a imponerse en el paraíso mismo, como he demostrado en *"El primitivo implorante"*, la condición paradójica del homosexual: "Serán restaurados en su integridad, pero en un sitio donde no hay fornicación ... Se les restaurará a la normalidad de la cópula..., pero en un lugar donde ya el fornicio con hembra placentera está abolido" (360). Como en la definición lezamiana del *Quijote*, y por extensión del barroco (*"Paradiso"*, 320-321), hay aquí, entre el *telos* paradisíaco de la interpretación alegórica y su significante homosexual, un desfase —desfase generado por un excedente libidinoso que no puede ser reducido —o digerido— por el imperativo pedagógico de un sujeto alegórico nacional.

IV. El escándalo del error

Publicado en 1966 en medio de la campaña "rehabilitadora" de la UMAP, *"Paradiso"* suscitó previsiblemente reacciones escandalizadas, fóbicas —reacciones que provocaron a su vez defensas que se consagraron, con igual ahínco y fervor, a "cuidarlo", "corregirlo", depurarlo de sus "errores"[55]. Pero no sólo la lógica del repudio que desemboca en El Mariel, también la pedagogía de la incorporación puede hacer desaparecer al homosexual. El escándalo de *"Paradiso"* —etimológicamente su tropiezo— consiste no sólo en insistir —en 1966, en el momento mismo en que el sujeto revolucionario se vuelve refractario y pleno— en la incorporación de ese territorio "difícil" del error que funda, desde Martí, el sujeto nacional; consiste también, y sobre todo, en la imposibilidad de depurar el excedente homosexual de la nación, de devorarlo, de despedirse de él.

NOTAS

1 *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (México, 1991).

2 Ejemplos de esta visión origenista son el poemario de Eliseo Diego, *En la calzada de Jesús del Monte* (1949), los ensayos de Lezama Lima, "Sucesivas o las coordenadas habaneras" (1949-1950) y los lienzos de Portocarrero y Peláez.

3 Expresión de la socióloga Mireya Robles en *Conducta Impropia* al describir el concepto que los marielitos en el campamento de Fort Chaffee, EE. UU., tenían de su "condición homosexual".

4 V., por ejemplo, el excelente ensayo de Emilio Bejel, "*Fresa y chocolate* o la salida de la guarida: Hacia una teoría del sujeto homosexual en Cuba", *Casa de las Américas* xxxv, 196 (julio-septiembre 1994): 10-22. Para lecturas distintas, v. Paul Julian Smith, "The Language of Strawberry", *Sight and Sound* 4 (1994); José Quiroga, "Homosexualities in the Tropic of Revolution" en Balderston y Guy, comps., *Sex and Sexuality in Latin America* (Nueva York, 1997); y Enrico Mario Santí, "*Fresa y chocolate*: The Rhetoric of Reconciliation", que aparecerá en *MLN*.

5 "El socialismo y el hombre en Cuba", *Casa de las Américas* XXIII, 134 (septiembre-octubre 1982): 20. Publicado originalmente en el periódico uruguayo *Marcha*, 1965.

6 "Esta conciencia doble, este sentido de estar siempre mirándose con los ojos de otros, de estar midiéndose el alma con la cinta métrica de un mundo que lo mira con divertido desdén y compasión", *The Souls of Black Folk* (Harmondsworth, 1989), 5. Traducción mía.

7 *El diario del Che en Bolivia* (México, 1968), 196.
8 V. en particular "La planificación socialista, su significado", *Cuba Socialista* IV (junio 1964): 13-24, donde Guevara entra en debate con el marxista francés Charles Bettelheim, el llamado "Gran Debate" de 1962-1965, en defensa de la importancia de la conciencia en el desarrollo de las fuerzas de producción. V. Betram Silverman, comp., *Man and Socialism* (Nueva York, 1971) y Jorge Castañeda, *Compañero: Vida y muerte del Che Guevara* (Nueva York, 1997), 323-325, 372-375.
9 Virgilio Piñera *(Teatro completo)*, Heberto Padilla *(Fuera del juego)*, Guillermo Cabrera Infante (*Mea Cuba*) y Reinaldo Arenas (*Antes que anochezca*) han señalado la teatralidad de las acciones revolucionarias, en particular las de Fidel Castro.
10 Fidel Castro, "En la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura", *Discursos* (La Habana, 1975), 1:149, 144.
11 "Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality", *Journal of the History of Sexuality* 6, 2 (1995): 231-283.
12 Epps se fundamenta en los estudios de Carlos Alberto Montaner, *Informe secreto sobre la revolución cubana* (Madrid, 1976); Allen Young, *Gays Under the Cuban Revolution* (San Francisco, 1981); Marvin Leiner, *Sexual Politics in Cuba: Machismo, Homosexuality, and AIDS* (Boulder, CO, 1994); Roger N. Lancaster's *Life Is Hard: Machismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua* (Berkeley, 1992); y Jorge Salessi, "The Argentine Dissemination of Homosexuality, 1890-1914, *Journal of the History of Sexuality* 4 (1994): 337-68.
13 Significativamente la recopilación de Silverman muestra cómo, ante el declive de la economía cubana a finales de los 60, Fidel Castro y el gobierno revolucionario institucionalizan el sistema de incentivos morales, anteriormente promovido por el Che y combatido por Castro (3-28). V. el discurso de Fidel del 26 de Julio de 1968, "Crear riqueza con la conciencia social", traducción oficial, en Silverman (355-382).
14 No pretendo sugerir aquí que en el concepto guevariano del "hombre nuevo" o en sus textos en general no haya vigilancia del cuerpo. Hay, en "El socialismo y el hombre en Cuba", una vigilancia de la conciencia que se expresa como un intento de higiene corporal (18 y 20). Sin embargo, hay entre conciencia y cuerpo, propongo yo, una falla que luego se cierra al convertirse el uno en el otro, al reducirse la conciencia al cuerpo o al acto.
15 Término con que Eve Kosofsky Sedgwick se refiere a la economía del deseo en los lazos sociales que unen a los hombres: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (Nueva York, 1985).
16 Sobre la homosocialidad en Martí, v. Benigno Sánchez-Eppler, "Call My Son Ishmael: Exiled Paternity and Father/Son Eroticism in Reinaldo Arenas and José Martí", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 6.1 (1994): 69-97; Arcadio Díaz Quiñones, "Martí, las guerras del alma", *Apuntes posmodernos/Postmodern Notes* 5, 2 (Spring 1995): 4-13; y Sylvia Molloy, "His America, Our America" en Betsy Erkkila y Jay Grossman, comps., *Breaking Grounds* (Nueva York, 1996), 83-91.
17 Cf. Young, 32-33; Montaner, 180; Leiner, 35-36.
18 "El reposo de los héroes", *Apuntes postmodernos/Postmodern Notes* 5, 2 (Spring 1995): 14-20.
19 "Femenino" remite aquí no una esencia sino a un sistema de representación ideológico que acude al género para establecer distinciones en otros órdenes, en este caso en el orden social de la modernidad.
20 V. su *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México, 1989).
21 En adelante cito la poesía de Martí de su *Poesía completa* ed. Carlos Javier Morales (Madrid, 1995), 57-84. Y cito su prosa de las *Obras completas* (Caracas, 1964), I-IV.
22 V. por ejemplo el excelente ensayo de Díaz Quiñones, "Martí: Las guerras del alma".
23 Foucault propone en *Historia de la sexualidad* que la modernidad no ha reprimido la sexualidad sino que la ha obligado a transformarse en discursos.
24 Dedicatoria de *"Ismaelillo"* a Charles Dana, citada por Cintio Vitier, *Temas martianos* (Río Piedras, 1981), 149.
25 En *Amistad funesta* esta ambivalencia se manifiesta no en un rechazo del amor sino en una tensión respecto a sus fines: IV: 711, 736.
26 "El romanticismo y el hecho americano", *Obras completas* II (México, 1977), 345-6.
27 *Poesías completas* (La Habana, 1940).
28 Enrico Mario Santí, "*Ismaelillo*, Martí y el modernismo", *Revista Iberoamericana* LII, 137 (octubre-diciembre 1986): 823.
29 Vitier y García Marruz, *Temas martianos*, 148, 241; Díaz Quiñones, "Las guerras del alma", 7-9.
30 *The Will to Power* [*La voluntad de poder*], edición a cargo de Walter Kaufman (Nueva York, 1968), 207.
31 Iván A. Schulman, *Símbolo y color en la obre de José Martí* (Madrid, 1960), 198-226; Santí, 835-836.
32 Freud, "'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervous Illness" [La moral sexual "civilizada" y las enfermedades nerviosas modernas], *The Standard Edition* IX (Londres, 1953-73), 189; y *Three Essays on the Theory of Sexuality* [Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad], VII, 206.
33 Es claro que en las descripciones que hace Nietzsche del proceso de autosuperación, éste se esgrime desde una posición enunciativa cómplice con esa parte favorecida del sujeto escindido por la "mala conciencia" (es decir, del sujeto dividido entre sus pulsiones y su voluntad de poder): la voluntad de poder.
34 "Ideology and Ideological State Apparatusses (Notes towards an Investigation)", *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review, 1971), 170-186.
35 *"Paradiso"* (La Habana, 1966), 478.
36 V. *The Sublime Object of Ideology* (Londres, 1989) y *Tarrying with the Negative* (Durham, 1993). Traducciones mías.
37 *Tarrying*, 202; *Sublime Object*, 153-155; y "Beyond Discourse-Analysis" en Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Times* (Londres, 1990), 249-260.
38 Significativamente, el ejemplo que utiliza Althusser para ilustrar su teoría de la interpelación ideológica es el llamado de Jehová a Moisés en la Biblia (177-183).
39 *Hegemony and Socialist Strategy* (Londres, 1985).
40 "Arguing with the Real", *Bodies that Matter: On the Discoursive Limits of "Sex"*, (Londres, 1993), 187-222.
41 "Julián del Casal" en *Julián del Casal: Prosas I* (La Habana, 1963), 25.
42 Hay, como he argumentado en mi *El primitivo implorante: El "sistema poético del mundo" de José Lezama Lima* (Amsterdam/Atlanta, 1994), un metadiscurso sobre la incorporación en Lezama y los miembros de su generación posvanguardista. V. "Muerte de Narciso" (1937), "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" (1937), "Gracia eficaz de Juan Ramón Jiménez" (*Verbum* I, 3 [La Habana, noviembre de 1937]: 57-64), y "Julián del Casal" (1941) de Lezama; "Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía" (*Espuela de Plata* [La Habana, agosto de 1941]: 16-19) y "La isla en peso" (1943) de Piñera, y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz.
43 Sobre la práctica lezamiana de las citas desviadas, v. García Marruz, "Estación de gloria" en Simón, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (La Habana, 1970); Santí, "Parridiso" en Ulloa, comp., *Lezama Lima: Textos críticos* (Miami, 1979), 91-114; Irlemar Chiampi, "Sobre la lectura interrupta de *Paradiso*", *Revista Iberoamericana* 154 (enero-marzo 1991): 65-76; y Brett Levinson, "Summas Críticas/Restas Erratas: Strange Notes on Lezama's Miscues", *Cuban Studies Annual* 22 (1992): 195-215.
44 V. "Interrogando a Lezama Lima" en Simón, 12.
45 Sobre el "criollismo" literario como un estilo que genera lo nacional precisamente mediante una práctica compleja de traducciones, v. Gustavo Pérez-Firmat, *The Cuban Condition* (Cambridge, 1989).
46 Sobre la evolución de la escritura martiana hacia un lenguaje en que prima el símbolo y el "enlace universal", que lo presupone, v. Schulman; Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona, 1974), 139-141; y García Marruz, *Temas martianos*, 255-264.
47 Sobre la polémica que sostuvieron los románticos contra la alegoría y a favor del símbolo v. el ensayo clásico de Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight* (Minneapolis, 1983), 187-228.
48 En *José Lezama Lima's Joyful Vision* (Austin, 1989), Gustavo Pellón propone que Martí y Lezama comparten una práctica americanista que se distingue por el uso "histórico y alegórico" (58) de la tradición retórica cristiana de la "figura". Si bien coincido con él en que la práctica americanista de ambos autores se define por el uso de una estructura alegórica; discrepo de él en la medida en que interpreta la alegoría en Lezama como "figurativa" o "emblemática" (45-69).
49 Me refiero aquí a una tendencia general en *Versos sencillos*, lo cual no implica que este texto no registre tensiones entre representación e identidad, cuerpo y nación, cultura y naturaleza. V. Julio Ramos, "Trópicos de la fundación: poesía y nacionalidad en José Martí", *Paradojas de la letra* (Caracas, 1996), 153-164.
50 "Allegory and Trauerspiel" [Alegoría y drama trágico], *The Origin of German Tragic Drama* [El origen del drama trágico alemán] (Londres, 1985), 159-235.
51 En *Powers of Horror* [Poderes del horror] (Nueva York, 1982), Kristeva define "la abyección" como la lógica de "la exclusión de lo sucio" que funda la identidad del sujeto y la comunidad al establecer los límites de su "*corps propre*" [cuerpo propio y limpio] en relación con lo excluido (64-65).
52 Aunque estos términos son recurrentes en la obra de Lezama, v. *La expresión americana* sobre "el sujeto metafórico" (*Obras completas* II, 283) y "lo plutónico" (303); y *Paradiso* sobre el "cráter de Yoculo" (327).
53 Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (Berkeley, 1993), 30-51.
54 Al final de *Paradiso*, el viaje de iniciación poética de José Cemí se describe como una "órbita eclíptica" (Unión, 1966: 616) u "órbita elíptica" (Era, 1968: 489). V. Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires, 1974), donde el barroco se define como un estilo elíptico que remeda tanto el movimiento descentrado de la elipse como la figura gramatical de la elipsis que opera en relación con un término obturado (67-78).
55 V. las defensas de Salvador Bueno, "Sobre *Paradiso*", *Bohemia* 23 (10 de junio, 1966): 17; Mario Vargas Llosa y Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América* II (Buenos Aires, 1974), 141-155; y Cortázar, "Para llegar a Lezama Lima", *Unión* 4 (1966): 36-60. El intento de defender *Paradiso* llevó, en el caso de Cortázar, a corregir sus errores "formales" en una nueva edición: Era, 1968; intento que provocó a su vez una polémica en defensa de los errores de *Paradiso*: Sarduy, "Dispersión/Falsas notas: Homenaje a Lezama", *Mundo Nuevo* 24 (junio, 1968)"; Santí, "Parridiso"; Pellón; Vitier, notas a la edición Archivos de *Paradiso*, 1988; y Brett Levinson.

Arnaldo Cruz-Malavé es puertorriqueño, autor de un ensayo sobre la prosa de José Lezama Lima, *"El primitivo implorante"*. Es director del Programa de Estudios Literarios de Fordham University, en Nueva York.

IRRUPCION Y CONSERVACION EN LAS GUERRAS CULTURALES

ALBERTO MOREIRAS

Sin duda el debate en curso en ciertos sectores humanistas de la intelectualidad latinoamericana y sus correspondientes norteamericanos e ingleses tiene un valor sintomático: en juego está, no simplemente la elucidación de lo que permanece vivo y por lo tanto deba salvarse del aparato relacionado con el estudio de la literatura, sino, más profundamente, una redefinición de razón crítica para el intelectual del presente o del futuro[1]. La vieja filología, que surgió en Europa en el siglo dieciocho como medio de reflexionar políticamente sobre el presente a partir de las herencias lingüísticas del pasado, fue pronto hegemonizada por el poderoso aparato literario a partir de la exclusión o de la subordinación de otros elementos simbólicos también susceptibles de arrojar alguna luz sobre los procesos de constitución cultural. Pero los llamados «estudios culturales» en Latinoamérica, a los que se le otorga, con demasiada prisa y pocos matices, una supuestamente exclusiva genealogía británico-norteamericana, no son reconocidos por sus críticos como, al menos en parte, una voluntad de retorno a las fuentes filológicas. Más bien se les acusa de partir de una voluntad ciega o tuerta de negación y desmantelamiento de la literatura, entendida vanguardistamente como promesa de autonomía estética y de transformación espiritual de la existencia. Los estudios culturales, viene a decirse, «lo politizan todo» sin cuidar la preservación de los valores propiamente estéticos que han fundado la posibilidad autorreproductora del intelectual humanista desde el modernismo. A lo mejor es cierto. Lo que está en cuestión en el debate literatura/estudios culturales no es otra cosa que la especificidad de la función crítica en la reflexión humanística del presente. Los que rehúsan aceptar como válida la mera denuncia de la reflexión emergente (sin por ello necesariamente aceptar que todo lo que se presenta como estudios culturales sea automáticamente elogiable) también rehúsan dar por bueno el comprensible deseo de los que buscan preservar su propia posibilidad autorreproductora sobre la base de que tal autorreproducción no es hoy políticamente viable.

Violencia académica, fuerza y poder

Quizá uno de los primeros foros institucionales para tal debate fue la reunión de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC) en Río de Janeiro en agosto de 1996. Allí fue cuestión, durante unos días, de defender un espacio de pensamiento llamado estudios culturales contra una reinscripción de lo literario entendida como instancia reactiva. O, desde otra perspectiva, al revés: cuestión de defender un espacio de pensamiento llamado estudios literarios contra una inscripción emergente llamada estudios culturales. Había en todo caso que tomar una decisión, si la decisión no había sido previamente tomada. Es decir, había que tomar una decisión en la medida en que no se tratara de cumplir un mero programa para la consecución o el mantenimiento de poder académico o capital simbólico por parte de uno u otro de los bandos en disputa.

En la reunión de Río la literatura –pero nunca fue la literatura, sino el aparato disciplinario llamado estudios literarios en toda la riqueza pero también la pobreza de sus implicaciones, y se hace urgente mantener viva esa distinción—ocupaba disciplinaria o institucionalmente el lugar de la verdad y debía por lo tanto guardarse contra una estructura grafemática que amenazaba convertirla en sujeto descentrado o incluso eliminarla de la posición de sujeto—en otras palabras, que amenazaba convertirla en mentira. Cualesquiera que fuesen las negociaciones de poder dentro de la academia brasileña, para un observador curioso pero fuera de ella, lo que acababa por hacerse obvio era que la disputa entre estudios literarios y estudios culturales no podía primariamente denominarse un enfrentamiento entre sujetos o conocimientos autónomos, entre codificaciones institucionales de valor mutuamente alternativas pero previamente constituidas como tales, al margen de su propia oposición. La batalla de signos se producía más bien entre dos instancias o vectores de fuerza disímiles y heterogéneos según un modelo no tanto de enfrentamiento directo como de corte o división de un territorio. En todo caso una cierta violencia se hizo visible, y asumió dos caracterizaciones empíricas: por un lado, la violencia divisoria y fundadora de estudios culturales, a la que voy a llamar fuerza por otro lado, la violencia dividida y conservadora de estudios literarios, a la que voy a llamar poder. La división no fue, ni es, pura, sino que está marcada desde su misma inscripción por una especie de contaminación mutua. Poder hace referencia a la posición hegemónica de lo literario, fuerza a la posición irruptora de los estudios culturales. Veremos sin embargo cuán precarias son estas distinciones. La irrupción de lo nuevo pronto se hizo conservación, al tiempo que la conservación de lo viejo reveló guardar en sí, en su mismo espíritu de resistencia, nuevas formas de irrupción.

Tal estructura estaba sin embargo complicada desde el inicio por la percepción más o menos fantasmática pero muy palpable de que tanto poder como fuerza, lejos de ser o poder considerarse a sí mismos instancias originarias dotadas de capacidad plena de autoinscripción, estaban a su vez inscritas desde un espacio no necesariamente heterogéneo, pero desde luego no simplemente coincidente con el espacio académico-institucional en el que la batalla se celebraba. El modo de inscripción previa de ambas instancias es quiasmático y dependía de un espacio transnacional en el que parecía haberse producido una mutación hegemónica que había invertido la relación históricamente previa. Así, lo que en el contexto transnacional era poder emergente se había convertido en Brasil en fuerza irruptora; y lo que en el contexto transnacional era fuerza residual ocupaba en Brasil el espacio del poder amenazado. Es por lo tanto parte de lo que acabo de llamar contaminación mutua entre violencia divisoria y violencia dividida que fuerza y poder en el Brasil respondían respectivamente a poder y fuerza en el espacio transnacional. 0 así al menos se construía la historia de la discusión en Río.

En las reuniones, en los pasillos, en los bares, en los paseos por la playa se pudo pensar que la defensa del aparato literario constituía también una defensa del orden nacional o regional contra una intromisión de carácter neocolonial, por provenir de un espacio transnacional hegemonizado por la metrópolis norteamericana; y que el cosmopolitismo transnacionalizante de los irruptores debía pues definirse, en al menos una y no la menos importante de sus caras, como servidumbre imperial. Por el lado contrario, es decir, por el lado de los irruptores, pudo pensarse que la defensa del aparato literario, si bien era efectivamente defensa de un espacio nacional previamente establecido, estaba demasiado comprometida con la defensa ideológica de la hegemonía constituida contra nuevas interpelaciones que prometían desbaratarla. Ambas posiciones resultan en última instancia tan verdaderas como falsas, tan falsas como verdaderas.

No sé cómo evolucionó en Brasil en estos dos años que median desde 1996 la situación que se hizo esquemática en la reunión de Río[2]. En el contexto del latinoamericanismo de habla española la controversia, que también empezó a gestarse por entonces, se hizo rápida y efectivamente muy caliente, y pronto quedó concretizada en un patrón peculiar: la acusación abierta y explícita de colonialismo cultural a cierto sector de la academia metropolitana comprometido con los estudios culturales. Pero un elemento ausente en Río debe añadirse ahora a esta historia, y quizá sea un elemento decisivo aunque en un primer momento pueda parecer confuso o alentador de confusión. El ataque a ese sector culturalista de la universidad metropolitana no se produjo desde instancias comprometidas exclusivamente con los estudios literarios, es decir, no se produjo por parte de miembros de las diversas intelectualidades nacionales hispanoamericanas identificados con la defensa de posiciones de poder más o menos residuales asimilables a los estudios literarios. Se ejerció más bien, y se ejerce, por parte de ilustres intelectuales académicos cuyas credenciales como fundadores de los estudios culturales en Latinoamérica son impecables. Todos ellos parecen haber cambiado irrupción por conservación, por una cierta conservación –lo cual no es, por cierto, necesariamente malo. Todo depende de qué es lo que irrumpe y qué es lo que se desea conservar.

Así la aparente concretización de la polémica entre poder y fuerza en el ABRALIC del 96 como polémica entre estudios literarios y estudios culturales tomó un cariz muy distinto al reproducirse como querella transnacional de algunos representantes de la fuerza de los estudios culturales en la Latinoamérica de habla española contra el poder constituido, atribuible a algunos representantes de la academia norteamericana o inglesa. Pero creo que tengo razón al presentar esta transformación como transformación, esto es, como avatar de la misma polémica, y de ninguna manera como polémica alternativa o incluso suplementaria con respecto de la brasileña. En ambos casos se presentan dos violencias, una divisoria y fundadora y la otra dividida y conservadora, y en ambos casos hay reacción a un desplazamiento de tendencias ocasionado por la irrupción en el campo institucional de una estructura grafemática de carácter apropiante o amenazante. La variación táctica que llevó a los críticos latinoamericanos a lanzar su ataque contra sus amigos latinoamericanistas del norte depende de la contaminación mutua entre las dos instancias de violencia institutora, y constituye simplemente una segunda fase de la misma disputa.

Los estudios culturales, viene a decirse, «lo politizan todo» sin cuidar la preservación de los valores propiamente estéticos que han fundado la posibilidad autorreproductora del intelectual humanista desde el modernismo. A lo mejor es cierto. Lo que está en cuestión en el debate literatura/estudios culturales no es otra cosa que la especificidad de la función crítica en la reflexión humanística del presente.

La acumulación de una creciente serie de escritos polémicas en el plazo de los últimos diez o doce meses, algunos de ellos en estas mismas páginas, constituye sin duda una especie de escándalo menor cuya comprensión efectiva no es todavía del todo accesible pero debe perseguirse[3]. Creo que es necesario no minimizar su importancia en ninguno de los sentidos en los que alcance a pensarse –cultural, intelectual, histórico, político, geopolítico. La polémica se produce desde muchos lugares de enunciación diferentes, y no es por lo tanto fácilmente reducible a «posiciones» que son en todo caso infijables. Creo que hay que entenderla como sintomático de un cambio geocultural, en cuanto tal necesariamente amenazante para todos, pero para entender el cual los viejos criterios de imperialismo cultural resultan en seria medida inadecuados Las formas de pensamiento elaboradas en el norte para lidiar críticamente con el cambio en curso no pueden sin más ser definidas como imperialistas por el simple hecho de que pretendan alcanzar influencia en el sur. Tomo «geocultura» en el sentido definido por Immanuel Wallerstein, es decir, como el «marco cultural» del sistema socioeconómico mundial, hoy día en transición según Wallerstein, y con respecto del cual 1989, fecha que marca el fin de la guerra fría, constituye «una puerta cerrada sobre el pasado».[4]

La imaginación histórica

Quiero proponer aquí tres hipótesis sobre tal cambio geocultural, que doy brevemente y sin extraer de ellas todas las consideraciones que se harían pertinentes.

La primera es la más obvia: la presentación de esta polémica como polémica entre estudios literarios y estudios culturales es un falso reclamo, cuya constitución es ideológica, y que por lo tanto, de forma más o menos paradójica, no debe engañar a nadie. Lo que está en juego no es la literatura, ni su estudio, ni siquiera la estética. Lo que está en juego no es el texto ni ninguna de las formas de lectura textual desarrolladas a lo largo de los muchos años de hegemonía del campo literario. Se trata más bien de lidiar con un desplazamiento geocultural, en última instancia motivado o alentado por un cambio sustantivo en la estructura del capital a escala global. No quiero proponer una relación de causalidad simple entre modo de producción y superestructura, sino que me interesa más bien llamar la atención a las mediaciones que han venido ocurriendo en los últimos veinte años al menos entre la expansión y globalización del capitalismo de acumulación flexible, cambios en las formas de estado, cambios en los regímenes político-sociales de control, fin de la división del mundo en los bloques de poder asociados con la guerra fría, desarrollo de nuevos movimientos antisistémicos derivados de lo que ha venido a llamarse sociedad civil, y sus efectos combinados en la producción y distribución de conocimiento. Está en marcha un cambio geocultural respecto de la codificación o recodificación específica de valores socio-históricos. Los orígenes de la polémica que afecta tan señaladamente a la función hasta hace poco rectora de los estudios literario hay que cifrarlos en un cambio en la producción de conocimiento, un deslizamiento paradigmático cuyas consecuencias, aunque sentidas por todos, no se perciben aun con suficiente nitidez.

La defensa de los estudios culturales, que debe todavía hacerse contra formas arcaicas o desfasadas del trabajo intelectual, no es en ningún caso una defensa incondicional. En este sentido son tan necesarias las polémicas que puedan enfrentar a intelectuales del sur contra intelectuales del norte como las que enfrentan a norte-norte o sur-sur.

Si el capitalismo en su etapa previa producía reterritorializaciones efectivas masivas a partir de una codificación del valor social en la que los estudios literarios tenían una función clave como salvaguardia del espacio unificador de la nación, el capitalismo contemporáneo motiva otro tipo de identificaciones efectivas en cuyo procesamiento y racionalización los estudios literarios se prueban simplemente insuficientes.[5] Eso no significa que no se pueda ya estudiar literatura, incluso desde el punto de vista de un pensar de la irrupción –solo significa que los estudios literarios han perdido su función hegemónico dentro de la producción ideológica del valor social. El juego de irrupción y conservación, en toda su complejidad, debe entenderse dentro de ese esquema.

El aparato académico denominado estudios culturales sustituye así tendencialmente en la articulación ideológica del presente al aparato de los estudios literarios, que ocuparán a partir de ahora una posición subalterna. Este proceso no se produce, claro es, sin problemas, sino que implica una reestructuración del poder académico y la consiguiente redistribución de capital cultural. Las disputas interpretativas son por lo tanto inevitables. Pero son también hasta cierto punto inútiles si lo que se persigue primariamente es, no entender por qué y cómo el aparato de estudios culturales debe sustituir al aparato literario previo, y bajo qué condiciones puede y debe procederse a una crítica del nuevo aparato, para lo cual ciertos elementos críticos desarrollados dentro del aparato de estudios literarios siguen siendo indispensables, sino más bien darle vía libre al resentimiento por procesos sociales de amplio alcance y vastas consecuencias. Podemos comprenderlos y resistirlos, pero no debemos negarlos so pena de autocondenarnos al mantenimiento de posiciones inviables. Esa es en todo caso mi primera hipótesis. Como corolario debo decir que es precisamente la nueva función subalterna del aparato literario la que le da potencialidad irruptora. Estamos muy lejos de haber «acabado con» la literatura—pero las armas propias de la reflexión literaria han de rediseñarse hoy de acuerdo con la configuración emergente del conocimiento. La reflexión literaria no debe ya partir del presupuesto de su hegemonía efectiva en el campo de las humanidades, simplemente porque tal hegemonía ha dejado de existir. Pero esto significa que puede encontrarse nueva fuerza para ella en el contexto de una posible articulación contrahegemónica que está todavía por desarrollarse.

La segunda hipótesis es la siguiente: los estudios culturales, en proceso acelerado de transnacionalización, están perdiendo ya su unidad como fuerza irruptora o como violencia fundadora y divisoria. Como ocurrió previamente con los estudios literarios, los estudios culturales han quedado capturados por su misma iterabilidad y están hoy en buena parte en proceso de consolidación como poder social al servicio de la reproducción ideológica del capitalismo flexible. Esto es sin duda lo que da pabilo y razón a la antes llamada «segunda fase» de la polémica en curso. Si en un primer momento las estrategias irruptoras de los estudios culturales podían autopresentarse o concebirse como dotadas de una violencia de fundación como ocurrió con la literatura hace más o menos cien años—, hoy tales estrategias irruptoras están desbordadas al servicio de la conservación del valor en su nueva codificación. La contaminación mutua y diferencial de una violencia por otra implica, sin embargo, que, igual que en el paradigma anterior fenómenos de irrupción venían a alterar durante algunos años la tranquilidad académica, a la presente violencia conservadora le sucederán siempre nuevas formas de fundación. Depende de nosotros mismos tratar de ganarle la mano al juego diferencial irrupción/conservación, o encastillarnos en esta o aquella de las formas de valoración que van solidificándose en los procesos de reproducción ideológica del movimiento del capital. Del pensamiento crítico, o de la función crítica y autocrítica del pensamiento, depende hoy igual que siempre la capacidad del conocimiento de incidir políticamente en los procesos sociales de forma productora y no simplemente reproductora. La defensa de los estudios culturales, que debe todavía hacerse contra formas arcaicas o desfasadas del trabajo intelectual, no es en ningún caso una defensa incondicional. En este sentido son tan necesarias las polémicas que puedan enfrentar a intelectuales del sur contra intelectuales del norte como las que enfrentan a norte-norte o sur-sur. Pero esas polémicas no deberían producirse en nombre de la preservación de un capital cultural que es por su misma naturaleza reactivo. En otras palabras, los ataques deben hacerse, no desde el poder dividido y conservador, sino desde la fuerza irruptora o divisoria que marca la función crítica cuando esa función crítica se entiende en un sentido fuerte—es decir, las críticas deben hacerse desde el grafema contra el lugar de la verdad, y no al revés. Varios de los ataques en la polémica a la que me refiero se hacen desde los estudios culturales en América Latina contra una radicalización tendencial o potencial de la fuerza irruptora de estudios culturales en sus versiones postcoloniales o subalternistas. Desde mi punto de vista esas críticas pueden y deben hacerse, dado que lo cierto es que hay y continuará habiendo mucho que atacar. Pero hay que esforzarse por entender para ese gesto el tipo de responsabilidad histórica hoy requerida; en otras palabras, esas críticas, para ser efectivas y mantener abierto el potencial irruptivo de su propia formulación, deben encontrar otro tipo de fundamentación. Para ella, la polarización sur-norte es tan contraproducente como en última instancia absurda. De entrada porque, en estas tomas de posiciones a las que vengo refiriéndome, ni el norte es tan norte como parece, ni el sur tan sur como a veces quisiera.

La imaginación histórica en el sentido amplio, que fue la condición de posibilidad de la disciplina filológica, continua hoy apareciendo como la fuerza específica de la reflexión humanística. Solo la imaginación histórica puede meditar en la diferencia entre lo que viene y lo que podría venir, y entre el pasado y el presente. Preservar ese ejercicio debe por lo tanto ser el punto de partida de cualquier nueva articulación contrahegemónica de un principio de razón crítica, si es cierto que la hegemonía del presente impone la reducción tendencial del pensamiento a la condición de un medio para la reproducción técnica de lo que hay. A mi juicio la división del campo intelectual, o de su sector humanista, entre literatura y estudios culturales como formaciones de intereses opuestos colabora con la empresa de reducción del pensamiento.

Igual que mi primera hipótesis concernía al primer momento de la disputa epocal en el campo disciplinario entre estudios literarios y estudios culturales y la segunda concernía a un segundo momento de la disputa, en la que lo atacado era y es, por la mayor parte, la radicalización tendencial de estudios culturales hacia subparadigmas que quieren recanalizar su potencial irruptor o disruptor de la codificación ideológica, la tercera hipótesis refiere a un tercer momento, en el que quizá estemos entrando. Creo que es un momento crucial del debate, en primer lugar porque nos hemos sacado mutuamente mucha confusión de encima a fuerza de equivocarnos y corregirnos, pero en segundo lugar porque a través de todas esas equivocaciones, quizá estamos hoy en posición de entender que asistimos a una reconfiguración geopolítica cuyas aplicaciones todavía no se han empezado a determinar adecuadamente. La misma catástrofe en la parálisis conservadora en trance de solidificación de gran parte de los estudios culturales que resultaban fuerza emergente hace apenas unos años, por triste que sea, es también la promesa auroral de una gran tarea de pensamiento que nos compete esencialmente. Esa es mi tercera hipótesis: la tarea del pensamiento en nuestro presente es más clara y urgente que nunca precisamente en virtud de su misma opaca obscuridad. La crítica de estudios culturales debe dar paso a proyectos de reformulación teórica de mayor radicalidad histórica y conceptual. Entiendo la práctica teórica como la resistencia a cualquier proceso de comodificación o reificación de formas, sean formas estéticas, formas de valoración, o formas conceptuales. En ese sentido sólo la práctica teórica puede garantizar el mantenimiento de la fuerza irruptora del pensamiento, contra su fuerza de conservación allí donde la conservación deba juzgarse instancia reactiva.

Creo además, pero sería demasiado largo entrar en ello, que la reflexión latinoamericana o latinoamericanista está, por razones históricas y geopolíticas concretas, en una situación privilegiada para intentar tales proyectos de reformulación. El cruce civilizacional latinoamericano, y su posición intermedia o vestibular en relación con los macroprocesos asociados con la globalización, otorgan a la Latinoamérica del presente un papel de encrucijada de la historia. Estar dispuesto a asumir la necesidad de pensar tal encrucijada como requiere ser pensada es sin duda abrazar un cierto riesgo o un cierto peligro: el del fracaso. Pero no estarlo, es decir, mantenerse en estructuras de práctica académica e intelectual que han dejado ya de satisfacernos a nosotros mismos, es apostar todavía más fuertemente al mayor peligro, que es el peligro de la absoluta redundancia, de la iterabilidad infinita de lo mismo. Qué en todo esto sea función de una cierta decisión de pensamiento y qué sea función de llevar adelante la calculabilidad programática de lo que ya hay permanece oscuro, permanece precisamente indecidible en último término. Pero de esa indecidibilidad –de obrar a partir de ella, apostando a la decisión irruptora y no al despliegue mecánico de un programa de desarrollo calculativo que sólo podrá codificar o recodificar valores, pero nunca establecerlos– depende la posibilidad crítica misma, y así también nuestro futuro.

NOTAS

1. Una primera versión de este trabajo fue leída en la Sexta Conferencia de la Asociación Brasileña de Literatura Comparada, que tuvo lugar en Florianópolis en agosto de 1998. No he querido borrar todos los rasgos de su génesis contextual. Mi agradecimiento a la espléndida hospitalidad de Raúl Antelo.
2. Ver sin embargo las contribuciones al respecto de Wander Melo Miranda («Projeçoes de um debate») y Eneida Maria de Souza («A teoria em crise») en *Revista brasileira de literatura comparada* 4 (1998)-. 11-17 y 19-29.
3. No es necesario citar aquí los nombres de todos los participantes, pero véanse, además de los números recientes de *Revista de Crítica Cultural*, los de *Revista Iberoamericana*, *Journal of Latin American Cultural Studies* y *Cuadernos Americanos* por ejemplo.
4. Immanuel Wallerstein, *Geopolitics and Geoculture. Essays on the Changing World-System*. Cambridge: Cambridge UP, 1991, 11 y 15.
5. Sobre el capitalismo contemporáneo, llamado financiero, ver Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century: Money, Power. and the Origins of Our Times*, Nueva York: Verso, 1994. Ver también Fredric Jameson, «Culture and Financial Capitalism,» *Critical Inquiry* 24 (1997): 246-65.

CUESTIONES DE ESCRITURA

Tomás Moulian

Comentario a :***"Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición"***
de **Nelly Richard**
Editorial Cuarto Propio
Santiago, 1998

El libro de Nelly Richard que me ocupo de comentar realiza en la misma Introducción su primera provocación, una de las que más me interesa e interpela porque alude a una teoría de la escritura.

En las primeras páginas de su texto la autora lanza este desafío al sentido común : "La razón práctica, el lenguaje directo y el saber útil son ahora socios mayoritarios en esta campaña de la transparencia (realismo denotativo, explicitud referencial) mediante la cual poderosas burocracias y tecnocracias del sentido conspiran diariamente para borrar todo intervalo crítico reflexivo que pretenda complicar su abreviado trámite de la comunicación, con dilatados suspensos interpretativos". Vale la pena explorar armado de brújula esta larga frase.

En ella se nos describen tres dispositivos unificados por el hilo sutil de la transparencia, a través de los cuales se buscaría anular la capacidad crítica. Ellos serían la razón práctica, el lenguaje directo y el saber útil. Tres dispositivos que se ubican en el nivel de la instrumentalización, en un caso de la razón, en otro del saber y, lo que nos interesa, del lenguaje. El lenguaje sería despojado de su capacidad expresiva al serle negado el uso de los artificios barrocos, que ocultando los sentidos evidentes, lo hacen más seductor. La tesis que se postula es que la comunicación debe ser sacrificada a la expresividad. Sólo así un texto puede autonomizarse de las cadenas con que lo inmoviliza la lengua dominante.

El asunto es, entonces, luchar contra una dominación que se inscribe en el lenguaje, la que usa los resortes de la claridad y la transparencia. Ese lenguaje que aspira a la "explicitud referencial", que evita la teatralidad y los artificios, que huye de las oblicuidades y de las torsiones lingüísticas es presentado por la autora como un lenguaje cuya superficie lisa impide que se produzca el intervalo que despliega el impulso de la criticidad. La parte más provocativa de este discurso es aquella que nos propone la necesidad de estorbar la comunicación (como dice Richard textualmente "complicar el trámite de la comunicación"). Simplificando podría decirse que el supuesto del texto analizado es que la criticidad emerge del intervalo reflexivo provocado por la oscuridad referencial. La crítica surge de la dificultad comunicativa, de la operación de aproblemar la comprensión del sentido, generando ese intervalo, que sería un momento de vacío del sentido o de vacilación sobre el sentido.

Creo que la simplificación sólo extrema un poco lo que el texto dice, resaltando de paso toda su intención provocadora. Pero cuando el texto está así, más desvestido, se perciben mejor los problemas.

Uno de ellos, el más evidente y más conectado al sentido común, es que al provenir el impulso crítico de la oscuridad o de la oblicuidad del sentido la crítica se convierte en el monopolio del intelectual, quien es el que puede establecer las conexiones intertextuales que permiten la interpretación. La crítica requiere del oficio de la hermenéutica.

Esto plantea enormes problemas cuando se recuerda que la crítica es una arma de la política y no una sección de la estética. La función de la crítica es la difusión de una subjetividad, la instalación de un sentido común renovado. Por ello me parece dudoso que se pueda clasificar el lenguaje directo en la misma categoría de instrumentalidad que la razón práctica o el saber útil. ¿Puede negarse acaso la explicitud del lenguaje de Blanchot o de Cioran, perfectamente concordante con su profundidad y su polisemia, con su renovación profunda de las lenguas dominantes?.

Lo dicho no significa defender el lenguaje categorial, abstruso, predefinido, sin capacidad de expresividad pero tampoco de comunicación. Significa solamente negarse al culto de una estética de lo oblicuo, encerrada en una teatralidad oscurecedora, que puede sofocar la intención política de la crítica.

El otro punto dudoso es que Richard parece desear liberar a la escritura crítica del ejercicio de un poder. Esa afirmación opera en Richard como un subtexto, una vertiente soterrada dentro del texto principal. Creo que toda escritura, incluida por supuesto la crítica, constituye un acto intersubjetivo de poder. Subrayo la palabra intersubjetivo porque la escritura produce un doble movimiento de poder. La escritura, aunque por supuesto que no sólo ella, busca intervenir los diversos niveles de conciencia de los lectores o receptores para efectuar allí una colonización, ciertas instalaciones y desplazamientos. Como todo acto de poder el acto literario es autoritario. Pero contra esa intervención impositiva se puede levantar, aunque no se levanta siempre, la potencia que el propio receptor coloca en su diálogo con la escritura.

El tema que plantea Richard es que la estética de la oblicuidad, al torsionar y oscurecer, sería generadora de una potencia crítica. Leída desde esta perspectiva, la de una lucha de poder entre escritura y lector, la tesis de Richard cobra mayor interés, aplacando el estigma de su elitismo. La autora ve en la oscuridad el camino a través del cual el lector se constituye como sujeto. Ni la oblicuidad ni la torsión tienen el objetivo de torturar al texto, sino se instalan para construir obstáculos que alienten la reflexividad. Está bien, pero se trata de un gesto de poder que el autor inscribe en su escritura para someter al lector, para hacerlo caminar a través de la ascesis a la vacilación del sentido que le abre los ojos y lo torna crítico.

Podemos así descubrir que la estética de la oblicuidad se articula a una ética de la lectura como sacrificio, como un enfrentarse a la angustia de la vacilación de todos los sentidos referenciales.

Pese a su innegable seducción la estrategia narrativa que monta Richard no puede ser considerada como la única forma posible del relato crítico.

Por otra parte, el punto de mayor interés del libro de Richard es su metodología de exploración del campo cultural. Puede decirse que ella aplica un paradigma indiciario, el que en este libro se coloca en oposición al paradigma genealógico.

Richard utiliza el fragmento para su analítica de la cultura, dándole el estatuto de un recurso metodológico. Así toma en un momento los relatos testimoniales de Luz Arce y de la Flaca Alejandra, en otros el libro *Padre mío* de Diamela Eltit, las fotos que rescata Dittborn, las vicisitudes de la moda observadas a través de la ubicuidad de la "ropa usada", la temblorosa lectura de Patricio Marchant en un acto de 1986, el stand chileno en la Exposicion de Sevilla y su témpano, el rescate en helicóptero desde la Cárcel de Alta Seguridad, etc.

Lo que me parece importante es que el uso del fragmento imita el funcionamiento de la memoria, tema transversal de este libro. La memoria nunca coloca ante nuestra vista un fresco autoexplicativo. Más bien articula trabajosamente retazos que van formando una trama, articulación desplegada o gatillada por algún relámpago incitador que pone algo en ebullición en ese hoyo negro donde yace el material inerte del olvido. Como se tratara de un pozo sin fondo, el método fragmentario sería el único que tiene rendimiento, porque permite utilizar un particular para la construcción de una mirada sintética de la cultura. El fragmento opera como un indicio, una huella que conduce sino a la comprensión de una totalidad, por lo menos a la solucion de un enigma.

En el capítulo denominado "*Congelamiento de la pose y velocidades urbanas*", Richard muestra las dos dimensiones de la memoria. La mirada simplista de la memoria es aquella que la vincula sólo al recuerdo, como si la memoria sólo funcionara mediante la fijación de una experiencia en la superficie de la conciencia.

Pero la memoria ejecuta dos tipos de operaciones, la del recuerdo y la del olvido. Este último no es lo opuesto, la antítesis de la memoria, sino una operación de ésta. Lo importante es que la memoria no tiene capacidad de hacer morir las experiencias, sólo tiene la capacidad de dejarlas en latencia. El olvido es entonces un recuerdo virtual, desactivado, pero que mora en alguna parte del hoyo negro de la memoria, listo para ser reescrito.

El valor del capítulo mencionado es que en él se muestra el combate del recuerdo y el olvido. Dittborn ha rescatado las fotos de Damasio Ulloa, tomadas en las cercanías de la Plaza Baquedano. Esas fotos representan una historia rescatada, pero en lucha con el arrasamiento del contorno, que ha eliminado las huellas históricas del relato. El edificio de la CTC vuelve anacrónicas y pueriles las poses, sepultadas por el peso de la modernidad contemporánea. La presencia de la alta tecnología satelital resignifica esas fotografías, que hacen verse los años cincuenta como una época arcaica.

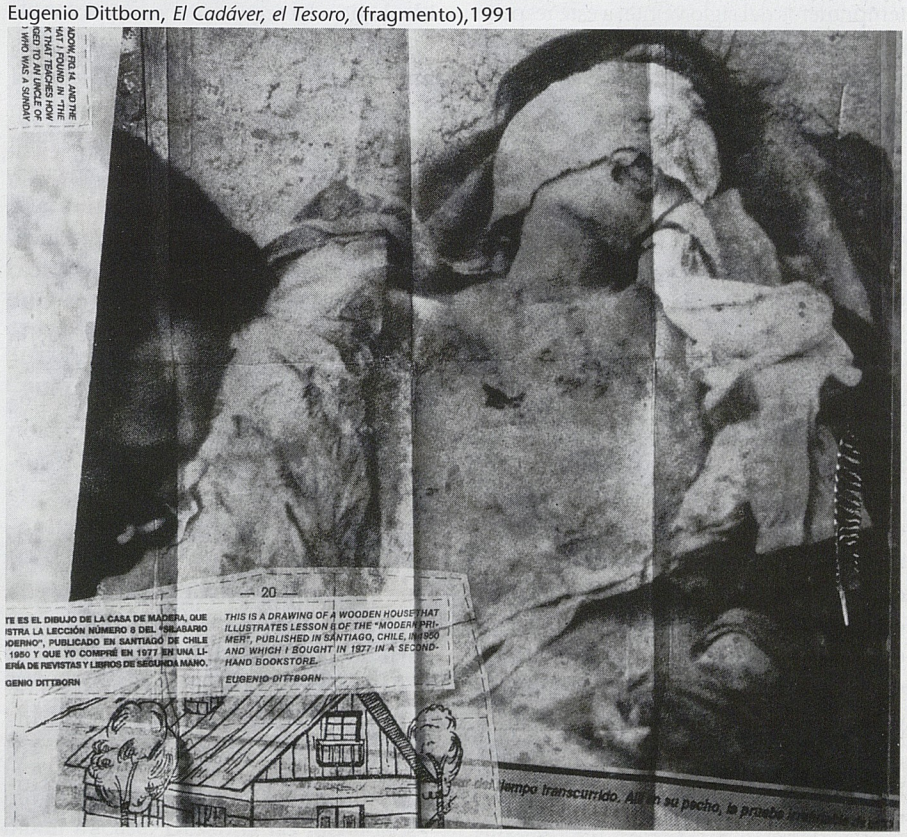
Pero el rescate realizado por Dittborn y comentado por Richard impide que el edificio de la CTC se adueñe del contorno, de la explanada. Las fotos traen a la superficie de la memoria los paisajes de antaño y los superponen con la estación del Metro y el edificio inteligente. El sonido del tren a San José de Maipo vuelve a oirse entremezclado con los ruidos subterráneos de la estación Baquedano.

En el capítulo "*Desamblajes de identidad, perversiones de código*", Richard utiliza otro fragmento, en realidad como siempre el fragmento de un fragmento: la ropa usada dentro del sistema de la moda. Entre las múltiples anotaciones notables de este capítulo quiero señalar dos. Una, muestra a la ropa usada como interrupción de la veloz carrera de las mercancías hacia el desuso, como una detención en la constante suplantación de lo nuevo por lo novísimo. La otra investiga lo que Richard llama la *reestratificación* de la ropa usada. Ella trata ese desplazamiento en el sistema de la moda como una invasión, como expropiación y robo, como otra violencia simbólica que los ricos ejercen sobre los pobres, apropiándose de una estética creada por ellos, como subproducto de la búsqueda utilitaria de lo barato.

Si tuviéramos tiempo, podríamos ir capítulo por capítulo extrayendo jugo. Se trata de un libro notable, mucho mejor que la teoría de la escritura en la cual confiesa basarse. Por supuesto que es un libro arduo, pero también fascinante. Pienso que si su estrategia narrativa consistiera sólo en la torsión y la oblicuidad no alcanzaría ese grado de interés. La logra porque opera otro componente de la estrategia narrativa, que es el barroquismo.

El barroquismo de Richard no es como el de Carpentier o Lezama un barroco musical o manierista. El de Richard procede por sobresaturación, por abundancia excesiva, por despilfarro. Esa sobreabundancia crea el clima fascinante de la escritura. Es ella la que evita que se cumplan los deseos que Richard expresa en su prólogo: obligarnos mediante la estética de la oblicuidad a soportar como deber del lector la ética del sufrimiento.

Eugenio Dittborn, *El Cadáver, el Tesoro,* (fragmento),1991



EL DISCURSO CRITICO COMO INTERROGANTE

Luis Ernesto Cárcamo

Comentario a :
"Lengua Víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas",
de **Raquel Olea**
Editorial Cuarto Propio/Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada
Santiago, 1998

Los universos simbólicos de las sociedades patriarcales han pasado, en sus articulaciones ideológicas, culturales y políticas, por la arbitraria asignación de lugares "positivos" y "negativos" a las mujeres. En un ya clásico texto, *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Ninteenth-Century Imagination* (1984), Sandra Gilbert y Susan Gubar han puesto en evidencia los alcances tanto del signo de la mujer "ángel" (virgen, hada, blanca) como aquél otro de la mujer "monstruo" (fantasmal, bruja, arpía), construidos por el discurso masculino de Occidente como tramados de una lógica binaria en que la subjetividad de la mujer no asiste sino a su (des)figuración. Al recorrer variados textos latinoamericanos de mujeres, es posible también advertir que estas asignaciones "positivas" y "negativas" de género aparecen interrogadas en momentos tempraneros del siglo veinte; a este respecto, tal es el lugar problematizador en que pueden inscribirse textos de Alfonsina Storni en la Argentina de los 20.

A cerrarse este mismo siglo, desde un discurso crítico sobre escrituras de mujeres en el Chile de los 80 y los 90, Raquel Olea se hace cargo de interrogar y tensionar las codificaciones dominantes, sobre la base de un incomodante título: *Lengua Víbora*. Así, la crítica invita a volverse sobre la materialidad desde "el dónde" se habla: el dominio de la lengua.

Los ocho ensayos de *Lengua Víbora* abordan textos narrativos y poéticos que, en el escenario cultural chileno de las décadas recientes, se han planteado interrogantes respecto del status mismo del discurso y la práctica de la escritura. Las obras de Diamela Eltit, Guadalupe Santa Cruz y Mercedes Valdivieso en narrativa, y de Marina Arrate, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Soledad Fariña y Elvira Hernández en poesía, son vistas por Raquel Olea como constituyentes de un corpus en que asoma "una preocupación por la búsqueda y la experimentación de los lenguajes, interrogaciones a lo literario al interior del texto".

En estos textos, donde la escritura se patentiza como "fenómeno de poder", Raquel Olea encuentra no sólo la posibilidad de cuestionar y tensionar la lengua en tanto signo inscrito dentro de un sistema discursivo, sino que problematizarlo como significante, es decir, la lengua en su corporalidad, como lugar en que primariamente acontece el habla. A ese nivel, lo resbaladizo y escurridizo de la lengua, como signo activo y móvil de un cuerpo, remite al fluido de las subjetividades y hablas de mujer. En el discurso crítico de Olea, la lengua no deviene simplemente un locus universal femenino; por el contrario, explora los diversos pliegues de su marca erótica y geocultural –indohispana, mestiza, latina, sudaca. Por lo mismo, lengua y cuerpo son lugares que, en sus problemáticas configuraciones, se hacen parte de una epistéme radical: aquella que se resiste a la categorización reificadora de lo "femenino" y lo "sexual" que fomenta la red hegemónica del mercado, en la cual "la mujer" se trama como un resorte más en la codificación de fronteras de género y sexualidad.

Cabe consignar el hecho que, sobre la base de operaciones de "reificación" (Adorno), el paradigma hegemónico de mercado en los 90 ha desplegado una masiva administración de lo "femenino" y lo "sexual", diseminando sus lógicas de consumo estereotípico y neutralización ideológica. La regulación y asignación de lugares "positivos" y "negativos" a "la mujer" ha pasado por una compleja red de significaciones. Así, un vasto número de textos, publicados en el período, han tendido a invocar "lo femenino" sin cuestionar los suelos ideológicos, culturales y genéricos desde los cuales se produce. Ante este escenario, el libro de Olea, en complicidad con los textos que aborda, ofrece la otra posibilidad, la posibilidad de cuestionar la construcción reificadora del signo mujer, poniendo en juego sus puntos de fricción a partir de una mirada política y cultural, críticamente situada, desde la lengua, el cuerpo y el territorio latinoamericano: de esta manera, emerge "el cuerpo, como producto particular de la historia del continente antes que una abstracta identidad femenina". Precisamente, localizados en el contexto de la "transición democrática" en el Chile de fines del 80 y principios del 90, los textos poéticos y narrativos estudiados escenifican cuerpos, hablas y subjetividades femeninas imbricadas en un tramado histórico-cultural.

Se constituyen, así voces y escrituras en que la reflexión crítica en torno a género y sexualidad pasa por una puesta en crisis de "lo femenino" en tanto convención. De esta manera, la escritura de mujeres se sitúa en una zona de negatividad: allí donde lo "negativo" ioniza gestos y gestas de múltiples rebeldías. *Lengua Víbora* contiene y consigna esa negatividad. Ciertamente, dicha zona es de por sí problemática, en cuanto se conforma en negociación y polémica con los códigos de una dualidad impuesta.

Los órdenes patriarcales, al establecer sus dominios binarios, han estigmatizado a las mujeres que critican, las mujeres que transgreden; víboras, que matan, que envenenan. Al utilizar dicha negatividad –víbora– desde un habla de mujer, Raquel Olea posibilita el doblez de la parodia, la cual es una treta una y otra vez incorporada en las prácticas críticas de mujeres en función de interrogar el universo simbólico. El estigma se resignifica en su despliegue paródico y abre paso al flujo de una lengua escurridiza y problemática: una crítica feminista que, por un lado, no se acomoda a los sentidos hegemónicos de "lo femenino" sino que se desliza a través de "un corpus literario que desestabiliza registros fijos", y, por otro lado, no se propone "construir un sistema codificado de aproximación y análisis de la literatura producida por mujeres o varones, ensaya búsquedas" y, más específicamente, se aventura en textos que diseminan "múltiples formas de lo femenino".

En dicho recorrido, la práctica crítica de la lectura es un modo de explorar "diferencias" y jugársela en la producción de interrogantes, removiendo los recintos institucionales de la tradición cultural, sobre todo sus fronteras de género y discurso (como el discurso de la familia, el orden heterosexual, la institución literaria). En este nivel, me parece que el drástico corte entre "narrativa" (Eltit, Santa Cruz, Valdivieso) y "poesía" (Arrate, Berenguer, Brito, Fariña y Her-nández), sobre el cual se organiza la estructura de *Lengua Víbora*, resulta meramente "exterior" en tanto las mismas obras de las ocho escritoras comportan momentos de acentuada hibridez genérica, tensionando las fronteras de género no sólo a nivel de cuerpo y sexualidad sino que también en términos de las codificaciones literarias. A este respecto, la propia Raquel Olea señala que el proyecto de Eltit se construye como "interpelación a los modos de estructurar relatos", que Guadalupe Santa

Cruz se despliega "no siempre de acuerdo a la disposición de los órdenes gramaticales y leyes del género", que Elvira Hernández pasa, en uno de sus libros, por un registro "ni lírico ni narrante, desapegado de retóricas genéricas". Por lo mismo, las fronteras discursivas de narrativa y poesía se descontruyen o tensionan desde los mismos textos puestos en discusión y análisis.

Un elemento conceptualmente discutible en el libro de Raquel Olea, a nivel de "la lectura" y problematización de lo simbólico, resulta ser su manera de leer los momentos de autoerotismo y autocontemplación en ciertas escrituras –en particular, Marina Arrate, Eugenia Brito y Soledad Fariña–, en cuanto busca asirlas en torno a la noción de "Narciso femenino". Narciso, como figura mítica de la tradición clásica y como figura simbólica del discurso psicoanalítico, en ambos casos, contiene las marcas de un orden masculino, fálico. Dentro de un "estadio del espejo", en el cual Narciso emerge como sujeto masculino proyectado en su propia imagen "masculina", ¿no queda el signo femenino –en su condición adjetiva– subordinado a su mera imposibilidad en cuanto imagen y, asimismo, situado en el lugar diferido del eco con respecto a la voz? En esta coyuntura, ¿cómo conciliar la unicidad de dicho sujeto (Narciso) con la pulsión plural de la mujer cuyo "sexo no es Uno" (Irigaray)? ¿Cómo ensamblar la carga simbólica de dicha figura masculina –el Narciso– con el impulso hacia lo imaginario en que se mueven los autogoces de las escrituras (femeninas) en juego? Más bien, en estos momentos no-narcisísticos de autogoce y autoerotismo, ¿no habrá, por parte de la subjetividad femenina, una exteriorización radical de lo imaginario dentro de una red especular feminizada. Otra, innombrable bajo la figura de Narciso?

Estos nudos conceptuales hacen visible una vez más la encrucijada que encierra toda crítica feminista: cómo poner en cuestión lo simbólico de los discursos circulantes y abrir paso a redes diferenciales de conceptualización. El trabajo crítico de Raquel Olea, aunque a momentos dramatiza esa encrucijada y deja en suspenso elucidaciones teóricas como las expuestas con anterioridad, me parece que articula provocativamente sus rutas de lectura, poniendo en escena un "posicionamiento crítico de mujer" y una intervención discursiva no sólo atingente a las problemáticas de "lo literario" en la escritura de mujeres sino que también a los despliegues posibles de un "pensar crítico" en el contexto cultural latinoamericano de fin de siglo.

EL FRACASO DE LA LECCION MORAL

Catalina Mena

Comentario a :
"Las Infantas",
de **Lina Meruane**
Editorial Planeta
Santiago, 1998

Lina Meruane inscribe este texto como "episodios". Ni novela ni cuento, o quizás ambas cosas a la vez, su gesto lucra con la ambivalencia. Desacata los dictámenes moralizantes del pensamiento lineal para empeñarse en el armado de una coherencia propia que reclama legítima tolerancia. Porque su montaje, por más diestro, no puede ocultar la necesidad urgente de contener y, de paso, ratificar un desborde.

Pienso en el narrador de "Las Infantas" como en el artífice de esta estructura cautivante y engañosa. La ilusión del orden es la mesa aterciopelada donde el rey padre, "eximio estratega", dice el cuento, dispone las cartas a su antojo. La disciplina diaria del juego manda que las reglas se cumplan a cabalidad, de modo que la lujuria pueda pasar como gesto estético.

Pero quisiera adivinar de qué tipo de exceso se trata. Me acuerdo, por ejemplo, de ese viejo que recoge periódicos dudosos, al que le cuelgan unos pelos repelentes y unos dientes averiados. Esa figura anulada del amante, mímica decadente del sexo fuerte, siempre manipulada como objeto masturbatorio. Es el padre atrofiado por la ausencia, que desde su cero a la izquierda instiga un erotismo salvaje, el borde quizás de todo erotismo, sobreactuado e imposible. Porque al final se descubre que no hay dos sexos sino uno solo.

En esta operación homoerótica sobre el propio cuerpo los otros comparecen como ficciones productivas, objetos destinatarios de múltiples trasvestimientos. Como si fuera necesario desdoblarse infinitamente en otros para intentar el rastreo de lo que permanece invariable. El placer de este experimento se jugaría en la tensión de saberse muchos posibles y, simultáneamente, comprobarse siempre el mismo.

Aquí hay que explicitar el doble registro que articula el texto. Uno se desarrolla en la aparente continuidad de un relato que toma sus motivos y personajes del cuento de hadas, parodiándolos en clave contemporánea. El humor, como distanciamiento irónico, ataca justo en el punto vulnerable para que la lección moral fracase. Desarma las identidades ilustrativas, forzando hibridaciones y cambalaches que a cada rato violan el guión. Pero la promesa sigue siendo armar el viaje iniciático de los cuerpos: la salida de la casa del padre hacia el bosque, que aquí es el laberinto y su confusión amenazante. Y entonces el trazado de un itinerario fijo es el deseo más frustrado, porque los pájaros siempre se comen las piedritas o las miguitas de pan que las diligentes niñas han utilizado para marcar el camino de regreso. De modo que hay que volver a extraviarse y aprender a confiar más en la astucia que en las señales del tránsito.

En el otro registro, que corre paralelo, se van insertando las narraciones independientes. Es aquí donde aparece el yo en sistemático desdoblamiento, un narrador en primera persona que, en cada cuento, asume el traje de otro. Otro que también busca la compostura de un formato propio: los personajes fabrican extravagantes rituales personales que llevan a cabo con patológica insistencia. Como esa mujer que todos los días, a la misma hora, se saca una cana y la anuda en un atado que esconde bajo su ropa interior. El tinglado se monta minuciosamente para apuntalar la exacerbación de un lenguaje conmovido por los temblores del cuerpo. Hay un doble registro, entonces, que alterna la parodia del relato maravilloso con las historias contemporáneas de estos cuerpos agobiados en su rito masturbatorio. Y ambos, simulando el ensamblaje, trampean con la oferta de la trayectoria para provocar y tan pronto burlar el anhelo de una secuencia segura.

Impostor trabajólico de voces el narrador se detiene en cada episodio actuando la mueca que la ocasión requiere. Pero su performance nunca es del todo verosímil, siempre hay algo que se descalza, y entonces bajo el traje se asoman los remanentes de disfraces anteriores. Contaminada pero felizmente cínica, su identidad totalmente echa pedazos, la voz consigue sostenerse sin ninguna fantasía de pureza.

Pero si se sostiene, si hay una voz reconocible allí en medio de la ruina, quizás exista un lugar anterior al cuerpo. Lina quisiera creerlo. Aunque sospecha de la capacidad del cuerpo, como estructura, para soportar una supuesta identidad, no renuncia al deseo de un espacio donde poder reconocerse.

Por ahora el cuerpo está obligado a este abusivo experimento de disección y se desespera intentando organizar sus pedazos. Degradado, frágil, de enano sometido o de muñeca tuerta en otro cuento, finalmente convertido en puro despojo, los huesos van a parar a la diagramación de los tabloides en el kiosco. Son los restos humanos que reclaman su nicho sagrado, acaso la instalación de este libro fascinante en el lugar que su singularidad merece.

AIRES DE ARTE EN LA PERIFERIA

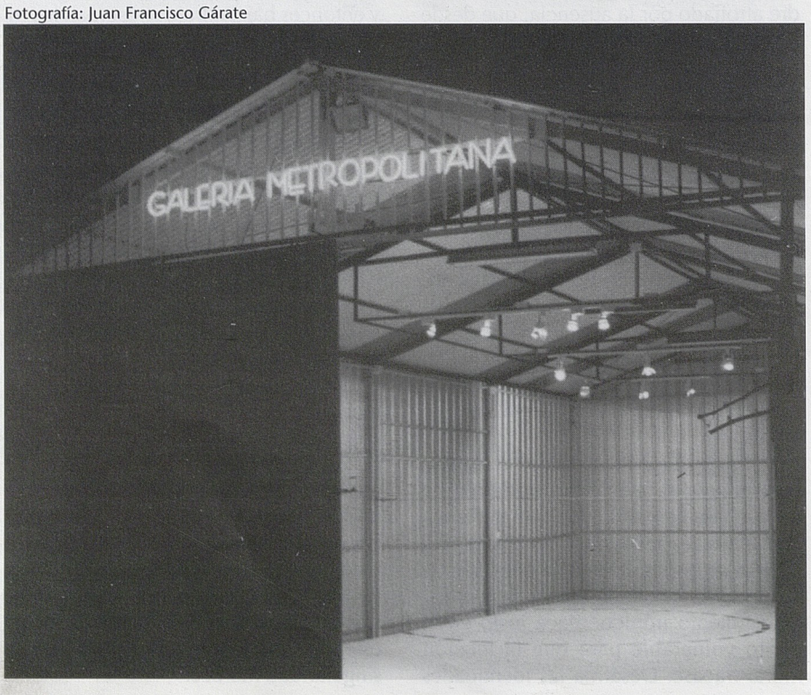
Pedro Lemebel

Comentario a :
Galería Metropolitana,
Félix Mendelssohn 2941,
Pedro Aguirre Cerda,
Santiago de Chile

Acaso, sobrevolando el sur poniente de Santiago, en un paneo crepuscular sobre techumbres de lata y gangochos polvorientos que adjetivan el paisaje con la lírica cursi que ve estetizada la pobreza. Rotular de paisaje el encatrado de la supervivencia urbana supone una distancia focal, una objetivación sociológica que mira en azul el descampado para discursearlo en los salones de la crítica. Porque para el habitante que territorea su pasar en el radio periférico, la palabra «paisaje» le resulta extraña, ajena, para calificar el vistazo empolvado que todas las mañanas lo saluda con el color de una social decepción. Para él, la palabra «paisaje» encuba su melancólica siesta del mirar, en el plato de yeso pintado que adorna su muralla, o en el gobelino taiwanés que refulge fosforescente el ocaso del sol nipón sobre los cerezos floridos, y más aún, en la pintura callejera que compró en la Plaza de Armas, hecha por encargo, a la pinta de su paradisíaco ensueño nacionalista, donde los queltehues revolotean sobre la carreta de bueyes bamboleando la tarde, en el perdido exilio de su bucólico merecumbé. Así, los aires del arte poco pueden agregar al doméstico sur de un Santiago pobre, digo pobre de pobreza, esa palabra mal oliente y descartada del vocabulario economicista de las encuestas que miden precariedad social sumando los electrodomésticos que alhajan las mediaguas. Pero estos utensilios comprados al crédito pascual de la fiebre consumista, no se computan a la hora de mirar con arte el ranchería sur de Santiago, específicamente Félix Mendelssohn con Club Hípico, una esquina donde compiten en atención popular: el templo evangélico que cacarea los ritos del mea culpa, el negocio de video parpadeando discoteco al sonajeo de flippers en la esquina del robótico resplandor, el almacén o amasandería que humea oloroso el maná de marraquetas calientes para la once obrera, y más allá, casi a media cuadra de este carnaval piñufla, nos encontramos de sopetón con una sala de arte que encumbra culturosa su cartel de Galería Metropolitana.

El aparente absurdo de cruzar territorios tan divergentes en su apuesta cultural, constata el divorcio distanciado de ambas opciones, lo popular que arrancha su fiesta beata y pagana en su perímetro funcional, y lo culturoso de este gesto empeñado en alfabetizar el ojo tiznado de la periferia con una galería de arte. Y quizás, la palabra «galería» tome otros derroteros en estas latitudes, leyéndose como galería de circo o gradería de cancha futbolera, lugares donde el relajo dominguero del barrio punga acuna su descansar. Tal vez, es éste el único lugar desde donde se podría leer la acrobacia populista de llevar el arte culto, la reflexión axiomática del concepto visual, o los pliegues laberínticos del complejo pensar, al bastardaje barrial de una áspera comuna. Estos empeños, que fácilmente podrían colorearse de blanqueamiento solidario que intenciona levantar la cultura pioja a otros status más iluminados de la percepción, también convierten a la Galería Metropolitana en excéntrica quijotada frente al indiferente ojo poblador, que hace un paréntesis entre la programación de Sábados Gigantes y la feria libre, para ojear a la pasada las obras de artistas plásticos que se exponen a la mirada iletrada del margen (...)

Fotografía: Juan Francisco Gárate



El proyecto Galería Metropolitana, se emparenta en su propuesta con otros similares estrenados y derrotados en los años ochenta. El Garaje Matucana, El Troley, La Zorra Maldita y otros tuvieron semejanzas culturales, pero obedecían a una periferia vanguardista, más cercana al centro de la ciudad. En estos galpones, eriazos, barracas y garages del Santiago antiguo, donde funcionaba la tropa underground bailoteando literatura y plástica con la tocata rock, punky, heavy-metal, operaba también la cofradía política del panfleto y las acciones para desestabilizar el régimen militar. La chapa de Galería de arte, era una excusa frente a las galerías del barrio alto donde se remataba la pintura para decorar la sala de armas. En este caso, el afán por contaminar las artes visuales con otros meneos del cuerpo, actuaba de perfil ante el atropello sofisticado de la cultura dictatorial. El contexto histórico-contingente desagraviaba la fusión estética con el pasatiempo juvenil, proponiendo un territorio libertino para la plástica en la calle sin salida, en un hospital abandonado, en un hangar, en un galpón, en la serie de espacios que pese a estar signados por las barracas artísticas del Soho neoyorkino, por acá la misma intención olía a desamparo, a no lugar, a sobrevivencia sudaca ocupando estos sitios por desalojo político y exilio cultural. Pero en vano, el romanticismo de estos proyectos trató de instalar otra mirada sobre las obras allí expuestas, el aura ilegal, trasnochada y sacrílega de su apuesta, fue el pretexto de la crítica neoburguesa de los noventa para anularlos con el mote de «arte marginal». Y solamente algunos artistas salieron de allí con éxito, vendiendo sus brochazos expresionistas en las galerías pitucas. El resto, aún expone erráticamente en galerías ministeriales y salas céntricas que auspician levemente sus delirios al óleo, al agua, o al vino tinto de la inauguración que colorea las mejillas treintonas de estos artistas con su espeso sabor.

Tal vez, encontrar en 1998 un lugar que cite estas utopías del arte ochentero, resulte contrastante para la empresa del arte democrático que pule su ojo crítico en los espacios de la plástica mercantil, donde la derecha respinga su olfatillo visual para ornamentar su decoralia de lujo. Resulta exótico ver cumplido el sueño del promotor de esta idea (Zapallo), que al fin logra instalar una sala de plástica en el patio de su casa, y en este ampliado doméstico escenografía la grieta social de culturas opuestas que se miran sin tragarse, y a través del vidrio del arte se olfatean sin transar.

PARA UN FUNAMBULO

Isabel Cassigoli

Comentario a :"***Globalización cultural y posmodernismo***" de **José Joaquín Brunner.** Fondo de Cultura Económica Santiago, 1998

Zorros y erizos, cita el autor de este libro a Isaiah Berlin para exhibir a los que se sitúan frente a la época «como cambio radical de época». Para algunos todo es novedad, y hay los que nada nuevo ven bajo el sol. ¿Pero qué será José Joaquín Brunner? ¿Zorro? ¿Erizo? Por ahora, digamos que en el intento por no morar en ninguno de los dos, aparece una tercera figura, la del funámbulo, la de aquel que hace equilibrio en la superficie que dibuja para no caer en su propio «caleidoscopio», elaboración narrativa que el autor elige para diagramar un juego de clasificaciones de las novedades de época, o mejor dicho de las novedades y posturas pertenecientes a la sensibilidad y literatura que toda «actualidad» en las ciencias sociales requiere. Porque qué sería un texto, sino un conjunto de signos que no pueden mantenerse si otro conjunto a su vez no los hace motivo de una pregunta. Entonces no puede haber texto que no origine la necesidad de sustentarse en otro texto que a la vez sea la respuesta incompleta al primero y herede la pregunta para que otro texto surja. Ahora bien, esos surgimientos se establecen sobre un abismo, sobre una caída, una incompletitud nacida de la diferencia entre uno y otro. Entendamos esto como política, la posibilidad que emerge entre el lenguaje del orden, entre la «operación» y lo que no queda incluida en ella porque se introduce un pérdida, una herida. Tengo la impresión, una primera impresión, que el texto que reseño se desliza sobre las preguntas, pues, «en vez de tomar partido en el campo de batalla, lo que aquí se hace es escuchar argumentos y argumentar» en el complejo sistema de engranajes de la «aldea global». Pocas de ellas por cierto son originales, pocas hieren la «conciencia de época», y hasta se podría decir que muchas de ellas llegan a ser funcionales en la medida que se pierden en describir elementos «visibles» y superficiales de una profunda organización de las cosas de las que sólo constituyen puntos terminales. No hay riesgo, entendido aquí como el lazo de actividad que une un texto con lo que podría ser su posibilidad de provocar acontecimientos.

Globalización y posmodernidad son los dos términos en disputa que elige el autor para dar cuenta de la «nueva época», pues sería justamente ella la que viene a unir los dos términos. El primer concepto procura dar cuenta «de la novedad de un capitalismo que ha extendido sus límites hasta los confines del planeta, envolviéndolo en la lógica de los mercados y las redes de información»; el segundo, sería el correspondiente cultural del primero, «cultura por necesidad descentrada, movible, sin arriba ni abajo, hecha de múltiples fragmentos y convergencias, sin izquierdas y derechas, sin esencias, pluralista, autorreflexiva y muchas veces irónica respecto de sí misma», ya que la globalización «relativiza todo lo que toca en su movimiento expansivo, desde la metafísica hasta la música». Agreguemos: manía posmoderna de certificar el fin de todo lo que valía la pena que continuara -el marxismo y los grandes relatos, el arte y la literatura, las Ilustraciones, que hubo y muchas, el Estado de Bienestar, los espacios del medio, este tiempo de la espera, para esperar algo...- y de lo que aún no ha cesado -formas simbolizadas de la lucha ideológica, la política, la ideología como efecto pragmático y productor de la realidad social y, desde allí, la complicidad general de los discursos.

Sobre este eje, asistimos a una primer visita: mirada fenomenológica al estado de ánimo predominante; la incertidumbre, el miedo, la ansiedad. La huella del miedo, al otro, a la violencia, al más allá enhebra dos milenios. Sin embargo, los de antaño no son los de hoy, inversamente al dominio técnico sobre la naturaleza la producción de la subjetividad actual se cierne sobre el vacío ante la muerte. Paradojalmente, el conocimiento nos ha vuelto más inseguros, no menos. *Incertidumbres manufacturadas*, importa Brunner de Giddens el concepto para dar cuenta de la opacidad a la que nos sometería «un mundo cada vez más construido, artificial, cada vez más rico en conocimientos pero también, desde cierto punto de vista, cada vez más opaco e incomprensible...» «De hecho vivimos rodeados por los secretos de la técnica», nos dice.

Pero detengámonos un momento en el enlace aquí presentado: del feudalismo al capitalismo posindustrial se habría invertido la relación naturaleza-cultura. Si en el año mil el miedo a la naturaleza encontraba un *desplazamiento* hacia el más allá, en el dos mil el dominio de la naturaleza *desplaza* inversamente un vaciamiento en la posibilidad de la cultura como productora de sentido -al medio se encontraría la época del capitalismo que une los dos extremos. Esto es lo que Brunner considera que la llamada cultura posmoderna de manera consciente vendría a recoger y reflejar: «todo lo que conocemos», «todo lo que somos» y «todo lo que tenemos», tenemos miedo a perderlo.

En tal sentido, la posmodernidad representaría un estado de ánimo: alejamiento de lo conocido en todas las nominaciones de lo *post*, «una tendencia antiteleológica dentro de la epistemología, el ataque a la metafísica de la presencia, la atenuación generalizada de los sentimientos..., una nueva fase del fetichismo de las mercancías, la fascinación con las imágenes, el proceso de fragmentación sociopolítica y cultural..., una autodestrucción nuclear..., el tránsito global hacia sociedades de consumo o información...». Y todo, como reconoce Brunner, en el mismo saco -la lista es mucho más extensa, e incluye hasta el decorado de una pieza.

¿Cuál es la conclusión que deberíamos extraer de esto? ¿Hemos de decir que, muerto el Rey del año mil, también habría muerto la ideología sustitutiva del fundamento que permitía a los hombres de la sociedad feudal y de la sociedad capitalista *hacer* como sí? ¿Estaríamos en la sociedad posideológica?

Lo que tenemos hasta aquí es sólo un paralelo entre dos modos de fetichismo: el de las relaciones fetichizadas entre hombres, que como Marx señala son «relaciones de dominio y servidumbre», y el que, tras la retirada del amo, se recobra como fetichismo «bajo la forma de relaciones sociales entre cosas, entre los productos del trabajo». Así, el lugar del fetichismo habría virado simplemente de las relaciones intersubjetivas a las relaciones «entre cosas». No es este el lugar para desarrollar esta cuestión; solo intento dejar la pregunta a partir de un regreso a Marx.

La manera más simple de definir a *la ideología* aparece en la siguiente frase de ***El Capital***: *«ellos no lo saben pero lo hacen».* ¿Dónde residiría aquí el punctum de la ideología? ¿En el saber? ¿En el hacer? ¿A qué variación del fetichismo estaríamos asistiendo? -para no ser posmodernos y seguir pensando que el punto principal es ver cómo la realidad no puede reproducirse sin esta llamada mistificación que viene inscrita en el hacer mismo, en el estado real de cosas. ¿O hemos ingresado definitivamente en la razón cínica? ¿En ella como final, y no como una más de las reacciones enlistada por el autor que alimentan el abigarrado cuadro mental de la posmodernidad? ¿En una suerte de *ellos lo saben, pero aun así lo hacen?*

Digamos por lo pronto que la visita fenomenológica de Brunner se inscribe aún en la *ilusión ideológica,* en la medida en que el nuevo saber sobre las transformaciones tecnológicas, la información como mercancía o los avatares tardomodernos del capi-

talismo de servicio, soportado cínicamente en un *lo saben pero aun así lo hacen,* no alcanza a obstaculizar en absoluto las reglas intocadas de la reproducción ideológica. El cinismo es interno a las nuevas formas de tal reproducción, una suerte de no saber sobre el origen impúdico de ese saber lo que se hace.

Revolución en las comunicaciones y democracia serían los otros dos vértices del diagrama para producir la metáfora de un planisferio que representaría a la «época» como atlas cristalizado de paradojas desdramatizadas. Tres posturas, pues, y entre un sinfín de clasificaciones:

La postura irónica: la revolución en las comunicaciones supondría, más allá de los soportes técnicos, una intensificación en la esfera de la circulación determinando las formas de vida en la época posmoderna. La nueva forma mercancía sería la información y no el dinero, por tanto de retirada la cosificación advendría un tipo de subjetividad «hacia adentro» o, lo que sería lo mismo, «una era del narcisismo de la conciencia». La nueva mercancía, entonces, desobjetiviza sus contenidos y la vuelve interpretable de infinitas maneras. La antinomia frente a este ítem en las clasificaciones posturales sería que, lejos de volverse la sociedad más transparente, tornaríase más opaca, barroca y misteriosa que sus formas precedentes. El potencial hiperreflexivo que dotaría la información, al volverse tan expansivamente complejo, superaría nuestro limitado potencial de comprensión. De allí que solo quede para una «postura modestamente irónica».

La postura seria, en cambio, equivaldría a tomarse en serio la circulación de los signos que pasa necesariamente por la vida en el mercado sin quijotadas ni economicismos frente a éste.

La postura de la nada eternamente, por último, que consistiría en el modo en que las esferas de valor, en su contacto con el mercado y el ingreso a la intercomunicación de interpretación de significados, se «tornan lábiles y dan lugar a culturas pluralistas, destradicionalizadas, hipercríticas y subrealistas». De manera que, según nuestro «escuchador de argumentos», lo que molesta a los teóricos de la virtud sería justamente este «carácter abierto, sin fondo, casi puramente lingüístico que asumen los asuntos morales en tiempos de globalización y posmodernidad.» Es decir: lo que molesta a los erizos -coalición intelectual de neoconservadores y marxistas académicos, humanistas y positivistas, metafísicos y liberales, esencialistas y racionalistas de la más variada gama-, adjunta Brunner, es, aún postergando sus querellas internas, la modernidad amenazada o, en su versión sociológica, la conceptualización de la posmodernidad que no sería sino falsa conciencia del capitalismo globalizado.

En el otro vértice aparece la democracia que, más allá de no hallarse extensivamente realizada en sus ideales liberal-democráticos, es hoy, según la postura ya no de este «escuchador de argumentos» sino de este argumentador, un hecho político decisivo, un modelo aceptado y legitimado como forma de régimen y destradicionalización de las sociedades y, con él, el desplome de cualquier alternativa al capitalismo.

Ahora bien, ¿a qué orden debe considerárselo democrático? ¿Y cuál es el que merece ayuda financiera, inversión? En otras palabras: el dedo que nomina esta relación, es algo que no se le escapa a Brunner. Lo que sí se le escapa -más allá de todo pluralismo, destradicionalización, fragmentos y descentramiento- es el privilegio de quiénes saben cómo producir y apropiarse del capital-valor que es el mercado, cuya circulación tiene, como soporte, está tan bien relatada «cultura posmoderna» de constituir de hecho una definición de democracia. Es decir, de tener el privilegio de definir los límites del «orden democrático». Sin embargo -siguiendo con el caleidoscopio-, este «triunfo de la democracia» debe ser pensado en su transformación por la revolución de las comunicaciones. Democracia de públicos asociada a la televisión, que a partir de la oferta de temas vía *media,* «opera como una expresión evaluativa de la sociedad civil que oscila entre la dependencia y la autonomía, la manipulación y el descontento, el conformismo y el malestar». Y sobre las posturas de la manipulación y su contraria: la interactividad, lo que aparece como el cambio fundamental para nuestro autor, es el cambio en el control de la comunicación, pues los *media* ya no estarían al servicio de los agentes del sistema político, sino que éstos serían subsumidos por los *media*. Mutación de la democracia entonces: la opinión pública encuestada (expresada mediante los sondeos) se constituye en el principal contrapeso frente a la influencia de la opinión publicitada (círculos de influencia y los propios medios).

Pero volvamos al viejo Althusser, donde la ideología es aun una «representación» de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia, que representa «en su deformación necesariamente imaginaria, no las existentes relaciones de producción (y las otras relaciones que de ellas derivan), sino, sobre todo, la relación (imaginaria) de los individuos con las relaciones de producción y con las relaciones que de ellas derivan». «En la ideología no está por tanto representado el sistema de relaciones reales que gobierna la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de estos individuos con las relaciones reales en que viven». ¿Cuál es esta relación imaginaria? Es justamente lo que Brunner no toca, digamos que el mérito del «caleidoscopio» o de la «sensibilidad de época» es tan sólo la presentación del imaginario que posibilita esta tan paradojal relación del capitalismo actual: sólo en el capitalismo es posible la democracia y no hay democracia sin capitalismo. Si esto es así, requerimos aún de textos que den cuenta de la paradoja entre modernidad como ampliación de la demanda, esto es, de la apertura a la diferencia y el límite del capital -resuelto de cierto modo en el Estado de Bienestar. ¿Sería esta paradoja lo posmoderno? ¿El imaginario del progreso como alianza entre ciencia y técnica, capitalismo y democracia? Tal imaginario lo único que hace es imprimir en sus mismos tipos de «saber hacer» la exclusión, la miseria, el desamparo y el dolor.

Algo de este libro nos acerca a la visita del otro lado de la moneda, los datos de la *diferencia radical*, una niña sudanesa, una foto y un suicidio nos instalan en la «producción de la diferencia» como momento en que la técnica elimina el dolor e instala la indiferencia moral del medio. ¿No es acaso efectivo que, junto con dar expresión a un «sistema de las diferencias», se crea también un «sistema de indiferencias»?, se pregunta el autor y toma partido y cae de la cuerda. ¿Y sí con la multiplicación de imágenes del mundo estamos perdiendo algo, quedándonos eventualmente en un mundo de la pura representación fantasmática, atrapados entre la circulación de imágenes producidas por los medios -imaginario de la diferencia y límite de la ampliación de la diferencia- y las estadísticas que cuadriculan las diferencias dentro del sistema global?

¿Sabe Brunner que esa totalidad no es posible?, ¿que el imaginario haga cuerpo con lo social y desaparezca toda política? Tal no parece ser el sentido del final del libro que reseño y tras el recorrido por el tema de la fundamentación de los discursos morales -el camino de la ética comunicativa, el camino de una moral de principio mínimo y el de una ética liberal de la autenticidad- en la era de la globalización, nuestro autor ingresa, vía democracia, a la *polis* moderna optando por el tercer camino: «En fin, quienes enfatizamos una política de socialdemocracia y aspiramos a realizar la igualdad a través del liberalismo optaremos por trabajar a partir del tercer presupuesto y pondremos en él nuestra esperanza, incluso contra toda esperanza». Le queda pendiente a nuestro autor la pregunta, al menos para nuestro pequeño país, sobre la paradoja entre capitalismo y democracia, diferenciación y acumulación, reproducción del capital en la era del capitalismo global.

Fundación Volcán Calbuco

Convocatoria a Becas 1999

Fundación Volcán Calbuco anuncia su concurso de
Becas de Postgrado
en
Ciencias Sociales y Humanidades
para el período académico 1999
en universidades chilenas.

Bases y formularios de postulación:
de 9:00 a 12:00 hrs. en nuestra oficina.

Avda. Irarrázaval 5185, Of. 311
Fono: 226 88 74 Fax 226 73 46
E-mail: calbuco@usa.net

mario vargas llosa friedrich hayek raúl zurita manu... martin hopenhayn ... arturo fontaine ta... roberto matta ... richard jorge edwards marco antonio ... 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 hughes roger scruton john rawls raúl zurita salman rushdie martín hopenhayn man... david gallaghe... félix guatari roberto matta josé donoso nelly richard jorge edwards

CENTRO DE ESTUDIOS PÚBLICOS

ESTUDIOS PÚBLICOS

www.cepchile.cl

anticipándose al pensamiento de mañana

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

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

Escuela de Postgrado

Magister en Artes
CON MENCION EN:

- Artes Visuales
- Composición Musical
- Dirección Teatral
- Musicología
- Teoría e Historia del Arte

Postítulos
ESPECIALIZACION EN:

- Gestión y Administración Cultural en Artes Visuales*
- Gestión y Administración Cultural en Música*
- Musicoterapia
- Educación Musical e Informática
- Restauración del Patrimonio Cultural-Mueble
- Artes y Nuevas Tecnologías: Multimedias Interactivas

* En conjunto con la Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas

Diplomas

- Curso-Taller de Realización Cinematográfica
- Comunicación Estética del Video y la Imagen Digital
- Fotografía

Postulaciones: Noviembre de 1998 a Marzo de 1999, de 9:00 a 13:00 y 14:00 a 18:00 hrs.
Informaciones: Secretaría Escuela de Postgrado • Fonos 678 75 15 - 678 75 10
Fonofax 678 75 14 • Macul 3370, Ñuñoa • e-mail: rleon@abello.dic.uchile.cl

CORPORACION DE DESARROLLO DE LA MUJER

LA MORADA

15 AÑOS

SEMINARIO

Políticas e Imaginarios de la Diferencia Sexual

FEMINISMO A FIN DE SIGLO

Noviembre 1998

La Morada celebra sus 15 años de vida. Su perfil, reflexión y acción feminista se han modificado en este tiempo de acuerdo a las mujeres que han tenido en ella un lugar de pertenencia y a los cambios ocurridos en el país.

La Morada ha transitado un camino que comienza en el período de la dictadura en Chile, como Casa de la Mujer, hasta la constitución de una asociación de mujeres en la forma de Corporación sin fines de lucro, como resultado de un proceso autocrítico respecto de la necesidad de renovar las políticas feministas y de propiciar espacios de mujeres independientes, autónomos y democráticos.

Actualmente La Morada es un lugar de producción cultural y acción política feminista, en diálogo con distintas instancias favorables al pensamiento crítico, que interroga las relaciones de poder, las relaciones de género y las formas y dinámicas institucionales.

La Morada recupera los sentidos instituyentes del feminismo en los campos de **la salud, la educación, el derecho, las comunicaciones y la cultura**. Desde allí instala una tensión con los discursos y prácticas institucionales promoviendo la producción de conocimiento, el ejercicio del poder, la libertad y la autonomía de las mujeres.

En una democracia aún pendiente como la chilena, La Morada establece pactos y complicidades que permitan avanzar hacia una sociedad más abierta, intolerante con la discriminación, la violencia sexual y con cualquier tipo de marginación social.

La Morada celebra sus 15 años con el Seminario "**FEMINISMO A FIN DE SIGLO Políticas e Imaginarios de la Diferencia Sexual**", que sitúa y abre un conjunto de problemas indispensables de ser pensados en esta época.

JUEVES 5

INAUGURACION
Palabras de Verónica Matus,
Presidenta de la Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada

Diálogo:
SIGNOS DE LA DIFERENCIA Y POLITICAS DE IGUALDAD. Modera: Olga Grau.
Celia Amorós Filósofa feminista española. Fundadora del seminario permanente «Feminismo e Ilustración». Univ. Complutense de Madrid.
Luisa Muraro Filósofa feminista italiana. Fundadora de la comunidad «Diotima». Universidad de Verona.

MESA 1
VICISITUDES DEL FEMINISMO EN LA TRANSICION DISCIPLINADA.
Trayectoria y desaparición de los movimientos sociales. Ciudadanía y fin de los metarrelatos. Micropolíticas, otras convivencias. Balances, pérdidas y ganancias.
Participantes: Norbert Lechner, Raquel Olea, Tomás Moulian, María Antonieta Saa. Modera: Claudia Barattini.

MESA 2
EL CONTRATO SOCIAL Y SUS EXCLUSIONES SIMBOLICAS.
Control ciudadano. Lo femenino y lo no reglamentado en la práctica de la ciudadanía. Interrogantes a la democracia, transiciones, transacciones. Sujetos y objetos de pacto. Etica y política.
Participantes: Diamela Eltit, Sergio Rojas, Ximena Valdés, Francisca Pérez. Modera: Alejandra Valdés

MESA 3
FISURAS DE LO FEMENINO EN EL CONTINENTE DEL PODER.
Políticas académicas. Institucionalización del género, nuevas preguntas por lo femenino, lo masculino, lo gay, lo queer. Estatuto del saber feminista. Otros circuitos de la palabra.
Participantes: Kemy Oyarzún, Fernando Blanco, Carmen Berenguer, Nieves Rico. Modera: Virginia Quevedo

HOMENAJE A LA AGRUPACION DE FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS
Exhibición del documental "*Fernando ha vuelto*", de Silvio Caiozzi

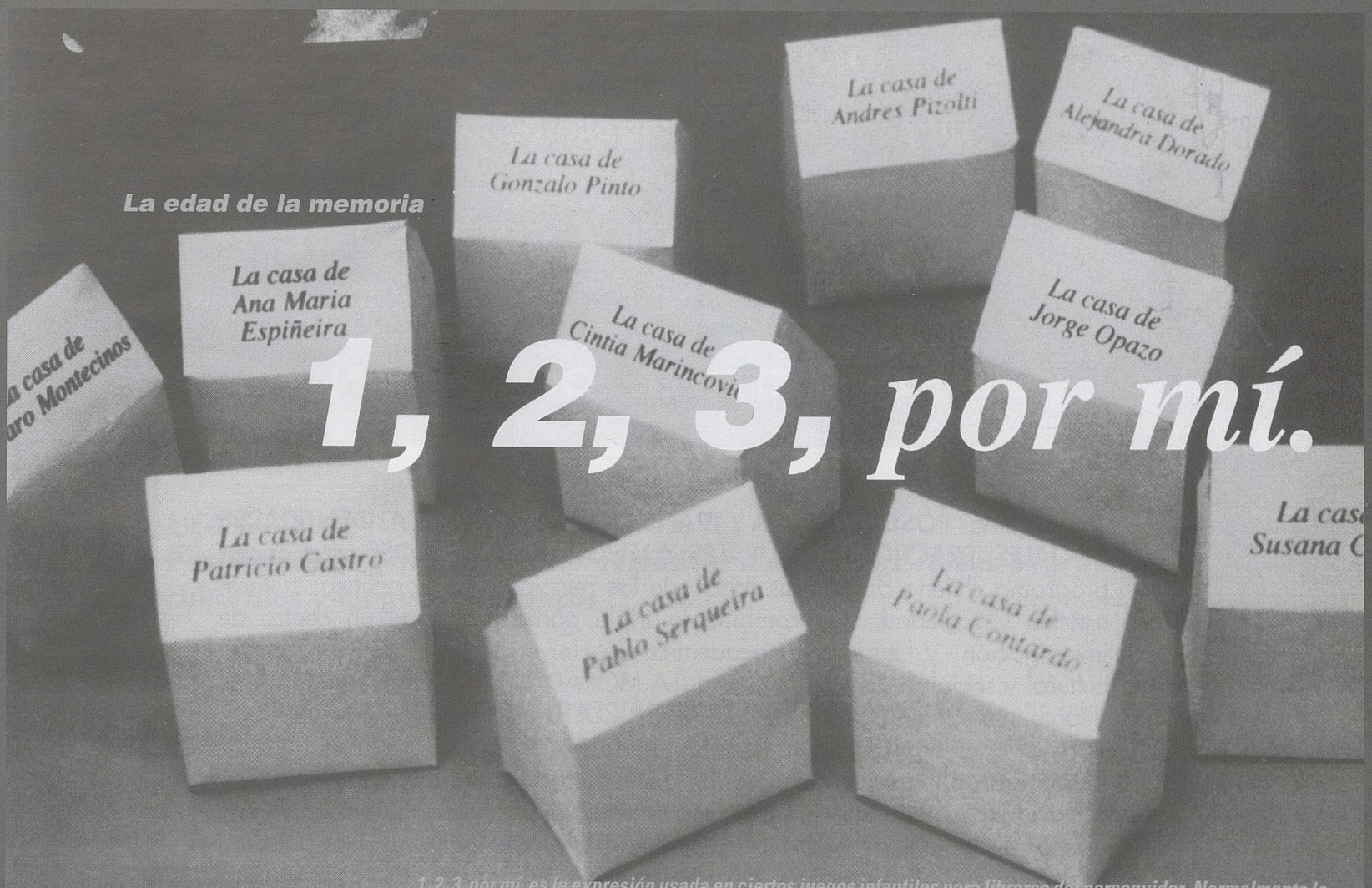
VIERNES 6

MESA 4
EL ORDEN DEL DISCURSO: LENGUAJES VOCES SABERES.
Las discursividades sociales y la reglamentación de la palabra. Lo femenino como signo en los mercados lingüísticos. Los usos políticos y teóricos del feminismo.
Participantes: Teresa Bustos, Pedro Lemebel, Guadalupe Santa Cruz, Justo Pastor Mellado. Modera: Constanza Raurich.

DIALOGO:
TRANSGRESIONES ESTETICAS. IMAGINARIOS DE LO OTRO. Modera: Nelly Richard.
Francine Masiello Investigadora, crítica literaria feminista. Universidad de Berkeley, California.
Ana María Amado Investigadora. Facultad de Filosofía y Letras y Estudios de la Mujer. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

MESA 5
CUERPOS GOCES. LEGALIDADES SEXUALES.
Estandarización del cuerpo. Subjetividades, sexualidades y experiencias. La escena familiar en entredicho. La violencia ¿estructurante de la relación con el otro? Pactos entre mujeres.
Participantes: Francesca Lombardo, Willy Thayer, Sergio Zorrilla, Lorena Fries. Modera: Margarita Humphreys.

MESA 6
EL MERCADO DE LAS IMAGENES. LA COLONIZACION DE LOS DESEOS.
Medios de comunicaciones, imágenes, representaciones y discursividades visuales. Uniformación massmediática y disidencias de lenguajes. Información versus narración. Lo fragmentado representable.
Participantes: Carlos Ossa, Soledad Bianchi, Regina Rodríguez, Giselle Munizaga. Modera: Gilda Luongo.



1, 2, 3, por mí, es la expresión usada en ciertos juegos infantiles para librarse del perseguidor. Normalmente la expresión debe ser gritada, al mismo tiempo que se toca con una, o ambas manos, una superficie que representa la guarida, el refugio o la casa.

1, 2, 3.. por mí es un proyecto conjunto de la Corporación La Morada, la Escuela de Bellas Artes y la Vicerrectoría de Investigaciones y Extensión de la Universidad Arcis.

1, 2, 3.. por mí es una propuesta que se genera desde una escuela de arte que concibe su gesto como un hacer crítico y reflexivo de cruces y desplazamientos.

1, 2, 3..por mí es la provocación a un ejercicio de memoria. Un recuento doméstico, de la calle, de escuelas, de roces. Crea efectos que rebotan en la historia patria.

1, 2, 3..por mí consiste en ocho exposiciones sucesivas en torno a la pregunta por los 25 años, tiene lugar en la sala La Morada y convoca por turnos a partir del 11 de agosto la obra de diez artistas jóvenes esdrújulos, inclasificables y diversos. Bordean los 25 años y provienen de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Arcis.

1, 2, 3..por mí es un proyecto en equilibrio, con la precariedad y la libertad propia de esta condición, instala producciones limítrofes, no sujetas a los géneros tradicionales.

11 al 20 de Agosto
Materialismo y Color
Paola Contardo
Pablo Serqueira

1 al 17 de Septiembre
Lavar la Memoria
Patricio Castro

22 de Septiembre al
9 de Octubre
Estación 29
Susana Castro

13 al 23 de Octubre
El pliegue de la Bella Durmiente
Cinthia Marincovic

27 de Octubre al
13 de Noviembre
Paisaje de Fondo
Jorge Opazo

17 de Novienbre al
4 de Diciembre
Lo Anterior de las Cosas
Alvaro Montecinos
Hilo Móvil Para Niños
Ana Maria Espiñeira

9 al 24 de Diciembre
Repro(in)ducción en Cautiverio
Alejandra Dorado
Andres Pizolti

28 de Diciembre al
15 de Enero
Uakadi Uakadu
Gonzalo Pinto

El patio de atrás

Todas las exposiciones tienen lugar en la Corporación La Morada, Purísima 251, Teléfono 7776519.

Cada muestra se inaugura las 19:30 hrs.

Santiago, agosto de 1998.

Escuela de Filosofía de la
UNIVERSIDAD ARCIS

Corporación de Desarrollo de la Mujer
LA MORADA

REVISTA DE CRITICA CULTURAL

THE ROCKEFELLER FOUNDATION

El programa "**POSTDICTADURA Y TRANSICION DEMOCRATICA; IDENTIDADES SOCIALES, PRACTICAS CULTURALES Y LENGUAJES ESTETICOS**" es el primer programa chileno de análisis crítico de las relaciones entre política, cultura, estética y sociedad, que combina la triple participación de un centro de investigación y enseñanza académica (la Universidad ARCIS), un espacio cultural y social de gestión feminista (LA MORADA) y una tribuna editorial de debate intelectual (la REVISTA DE CRITICA CULTURAL).

El cambio político que marcó el fin de la dictadura militar (1973-1989) y abrió el proceso llamado "Transición democrática" ha desplegado múltiples efectos de reordenamiento y transformación de la institucionalidad política, de los lenguajes públicos y de sus redes comunicativas, de los discursos culturales y modelos universitarios, de los imaginarios estéticos, de los circuitos y prácticas de arte, de las formas de habitar la ciudad, de las representaciones sociales de identidad y género.

El alcance de estas transformaciones no ha tenido la oportunidad de ser sistemáticamente analizado en la complejidad de sus redes y entrecruzamientos político-sociales y simbólico-culturales. Este programa busca estimular cruces de reflexión transdisciplinarios entre la filosofía contemporánea, la teoría feminista y la crítica cultural, para abordar una lectura plural de las tensiones de sentido que recorren el Chile de hoy, tomando en consideración no sólo el plano formal de los discursos y prácticas institucionales sino también los planos informales donde se modulan los recursos de expresión simbólica de memorias y subjetividades en ambiguos conflictos de representación.

Los tres módulos temáticos del programa son:
1. CONSENSO, MEMORIA Y MERCADO
2. IMAGINARIOS SOCIALES Y SUBJETIVIDADES COTIDIANAS (LA CIUDAD, LA TELEVISION)
3. DISCURSOS ARTISTICO-CULTURALES, SABERES ACADEMICOS Y PENSAMIENTO CRITICO

El Programa consiste en:

1. Un seminario de estudio bajo la estructura académica de un Diplomado en "Crítica Cultural" que tiene lugar en la Universidad Arcis; conferencias, mesas redondas y coloquios que cuentan con la participación regular de invitados nacionales e internacionales; y

2. Un programa de becas a estudiantes y profesores extranjeros cuyo trabajo de investigación se relacione con los temas planteados.

SANTIAGO
DE CHILE
1999

UNIVERSIDAD **ARCIS**

2° DIPLOMADO EN **CRITICA CULTURAL**

Abril – Noviembre 1999

EJE TEMATICO

Postdictadura y transición democrática; identidades sociales, prácticas culturales y lenguajes estéticos

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 5 vacantes.
El período de postulaciones se cierra el Viernes 2 de Abril de 1999.

INFORMACION Y MATRICULA

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

COORDINACION ACADEMICA

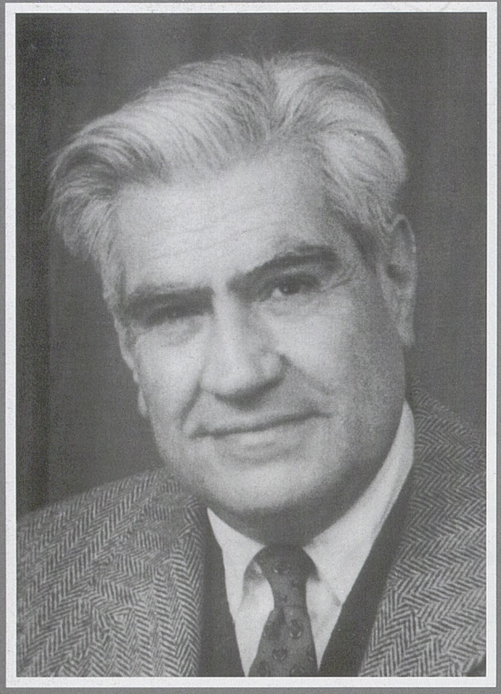
- **Willy Thayer**, director de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis.
- **Carlos Pérez V.**, profesor de filosofía y estética de la Universidad Andrés Bello, de la Universidad Arcis y de la Universidad de Chile.
- **Raquel Olea**, directora del área de Cultura de la Corporación La Morada
-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



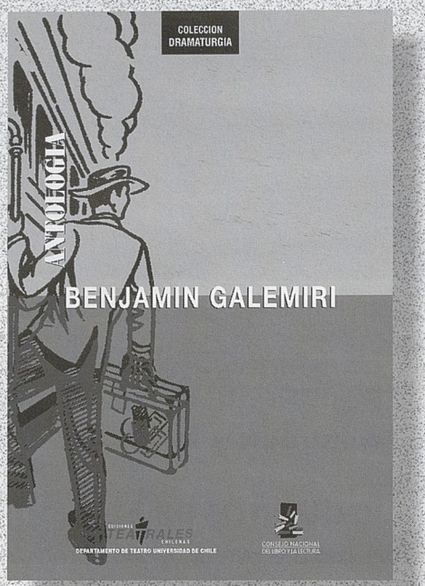
Manuel Rojas ya no
podrá venir a tomar su vaso
de vino en la Plaza Mulato Gil

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

ANTOLOGIA de BENJAMÍN GALEMIRI

"Uno de los dramaturgos más importantes de Latinoamérica"
Jorge Díaz Premio Nacional de Arte, dramaturgo

"Tras su paso, la dramaturgia ha transgredido nuevos límites"
Marco Antonio de la Parra, dramaturgo

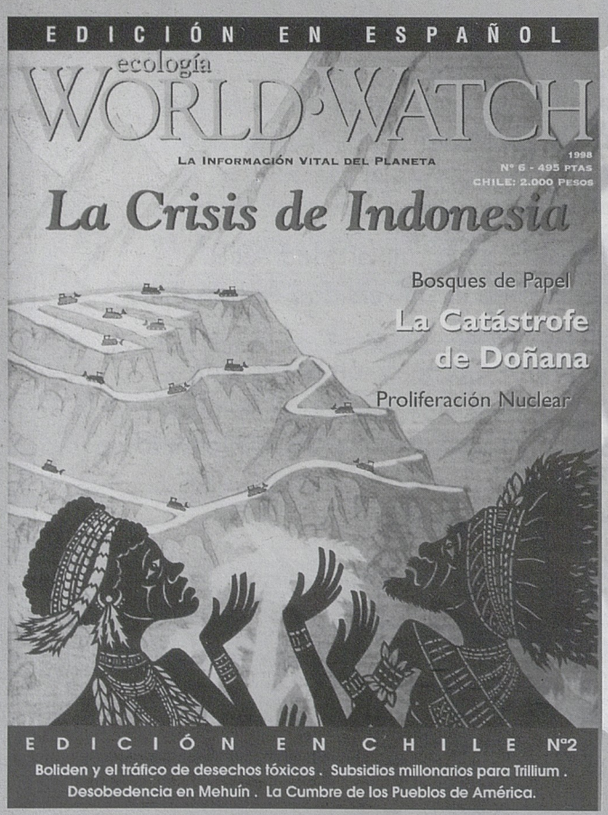


EDICIONES TEATRALES CHILENAS

Director:
ABEL CARRIZO MUÑOZ
Departamento de Teatro
Universidad de Chile

Morandé 750, Santiago, Chile
Oficina 38 (Zócalo)
Fonos 696 51 42 - 696 49 29 (anexo 27)
Fax (56-2) 696 08 62

REVISTA DE TEMAS AMBIENTALES



La Revista del World Watch Institute, uno de los centros de ecología más importantes del planeta, ahora en América Latina.

- **Cambios climáticos**
- **Deforestación**
- **Población**
- **Pobreza**
- **Energía renovable**
- **Diversidad biológica**
- **Producción de alimentos**
- **Bosques**
- **Biodiversidad**

Citada en todo el mundo por sus publicaciones traducidas al inglés, alemán, italiano y español

Seminario 776, Ñuñoa, Santiago- Chile
Tel: (562) 223 90 59 - Fax (562) 223 45 22
iep@reuna.cl

Universidad de Chile

facultad de artes
departamento de
teatro
Universidad de Chile

Escuela Post Grado
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Magíster en Artes, con mención en Dirección Teatral



REQUISITOS DE ADMISION
Alumnos Regulares Título Profesional o Grado Académico otorgado por Universidades nacionales o extranjeras e Institutos de educación superior reconocidos por el Estado de Chile.
Alumnos libres Quienes no cumplan los requisitos de los alumnos regulares podrán cursar el Magíster con los mismos derechos y obligaciones, con la única restricción que solo podrán recibir certificación de Asistencia y no el Grado académico de Magíster.

DURACION
2 años.

COSTO DEL PROGRAMA
Matrícula: US$ 100 aprox.
Arancel anual: US$ 2.000 aprox., divididos en 10 mensualidades.

ADMISION 99
1er Período de Selección:
Inscripciones: 2 de Noviembre al 30 de Diciembre 1998
Exámenes: 18 al 23 de Enero de 1999
Matrículas: 25 al 29 de Enero de 1999
2° Período de Selección (Vacancias)
Inscripciones: 4 de Enero al 12 de Marzo de 1999
Exámenes: 15 al 20 de Marzo de 1999
Matrículas: 22 al 26 de Marzo de 1999

POSTULACIONES
Morandé 750, Santiago de Chile
Oficinas N° 38 - 44 (Zócalo)
Fonos (56-2) 696 51 42
(56-2) 696 49 29,
(anexos 17 - 36)
Fax (56-2) 696 08 62

PERIODO LECTIVO 1999
1er Semestre: 3 Abril al 7 de Agosto
Vacaciones: 9 al 21 Agosto
2° Semestre: 23 Agosto al 18 de Diciembre

HORARIO DE CLASES
Sábados: 10:00 - 13:30
Lunes 19:00 - 22.30
Martes 19:00 - 22.30

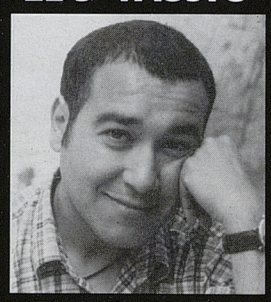
CICLO **NUEVOS DIRECTORES** PROMOCION '97

MALDITA ESCUELA



Isabel Ortiz
Jueves, Viernes y Sábados, 19.00 Hrs

EL 5° FAUSTO



Freddy Huerta
Jueves, Viernes y Sábados, 21.00 Hrs

Temporada de funciones de 12 al 30 de Abril de 1999
SALA AGUSTIN SIRE - Morandé 750 - Santiago, Chile



GONZALO *DÍAZ*

QUADRIVIUM
Ad usum Delphini
(via crucis de gabinete)

OCTUBRE - NOVIEMBRE 1998

PROYECTO FINANCIADO CON EL APORTE DEL FONDART Y EL DPTO. DE PROGRAMAS CULTURALES DEL MINEDUC

Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES - DIVISIÓN DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACIÓN
ALAMEDA 1381. SANTIAGO DE CHILE. FONO (56.2) 731 9954, anexo 302. FAX: (56.2) 665 0815

GALERIA METROPOLITANA

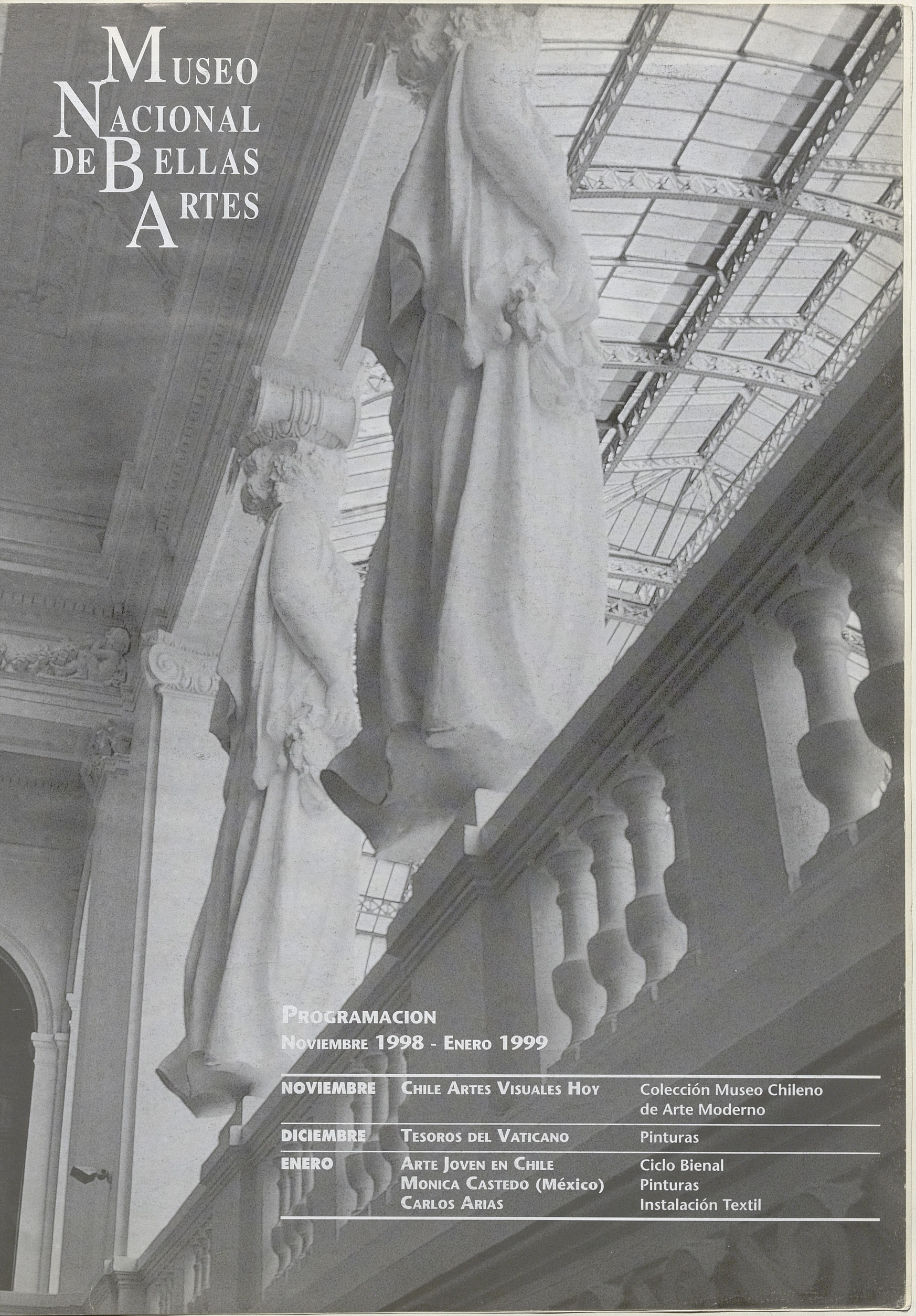
1999

ESTRATEGIAS CONTRA LOS MEDIA

Recepción de proyectos en:

Félix Mendelssohn 2941
Pedro Aguirre Cerda
Santiago - Chile
Fono-Fax 563 05 06

Museo Nacional de Bellas Artes



Programacion
Noviembre 1998 - Enero 1999

NOVIEMBRE	**Chile Artes Visuales Hoy**	Colección Museo Chileno de Arte Moderno
DICIEMBRE	**Tesoros del Vaticano**	Pinturas
ENERO	**Arte Joven en Chile** **Monica Castedo (México)** **Carlos Arias**	Ciclo Bienal Pinturas Instalación Textil

QUADRIVIUM
GONZALO DIAZ
11 octubre - 6 noviembre '98

F O B
PATRICK HAMILTON
CRISTIAN SILVA
FRANCISCO RAMIREZ
17 noviembre - 11 diciembre '98

CASA DE FUERZA
MANUEL TORRES
22 diciembre '98 - 23 enero'99

BIBLIOTECA NACIONAL
SECC. SELECCION ADQUISICION Y CONTROL
23 FEB 1998
DEPOSITO LEGAL

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



MAGISTER EN ARTES VISUALES

FACULTAD DE ARTES UNIVERSIDAD DE CHILE



DURACION: CUATRO SEMESTRES

POSTULACIONES: NOVIEMBRE Y DICIEMBRE DE CADA AÑO. DOCE VACANTES.

INFORMACIONES: 678 75 15 / FAX: 271 20 39

En el punto de partida está la necesidad de separarse de dos formas de negación de la tragedia: la que propone "dar vuelta la página" o la que pretende retomar el combate en la misma escena congelada. En un caso se pretende que ese pasado está manifiestamente ausente y cancelado, a contrapelo de los signos que lo reactualizan; en el otro, en la visión heroica de los militantes y los fusiles caídos que aguardan ser nuevamente empuñados, el pasado queda borrado por una operación simétrica: está tan plenamente presente que no hay propiamente un pasado que rememorar. En un caso la amnesia, en el otro la alucinación.
Una posición distinta de la memoria seguiría los mecanismos del duelo que reintegra algo como perdido e irrecuperable a la vez que lo traslada a otra dimensión: el crimen siniestro quedaría abierto a la elaboración, la simbolización, la redención en el presente.

HUGO VEZZETTI

Digo *"golpe"* en los sentidos múltiples que esa palabra alcanza en el siquismo de cada sujeto, en la diversidad de resonancias que esa palabra tiene en el interior de cada sujeto, digo *"golpe"* pensando, por ejemplo, en cicatriz o en hematoma o en fractura o en mutilación. Digo *"golpe"* como corte entre un instante y otro, como sorpresa, como accidente, como asalto, como dolor, como juego agresivo, como síntoma. El golpe, territorio privilegiado y repetido de la infancia, cuya frecuencia ocurre bajo la forma de la caída o del ataque, es quizás la primera memoria, la primera práctica en la que se internaliza de manera carnal esa palabra cuando el cuerpo estalla materialmente como cuerpo o aparece en su diferencia con lo otro -el otro-, ese precoz contrincante que se diagrama como cuerpo enemigo desde el golpe mismo.

DIAMELA ELTIT

En Chile, entre 1973 y 1989, es decir, durante todo el largo período de la dictadura militar, se escribieron y enviaron miles de cartas como la que aquí se publica. El emisor en cada una de ellas le formula siempre al destinatario una *petición* cuyo origen remite invariablemente al estado de represión permanente que el golpe militar introduce: saber el paradero de un familiar detenido, que se investiguen los términos inaceptables de una muerte, que se deje en libertad a un detenido sin juicio durante largos meses, que se ponga término a una incomunicación prolongada, que se suspenda la prohibición de abandonar un determinado lugar de residencia, etc. Los archivos de los organismos creados en esos años para intervenir en la defensa de los derechos humanos, sobre todo el archivo de la que fue la Vicaría de la Solidaridad, de la Iglesia Católica, conservan copia de una gran cantidad.

LEONIDAS MORALES

La escena de postdictadura no coloca al "campo intelectual de izquierda" sino ante una crisis de recomposición de una tradición violentamente desgarrada y disuelta. Tal crisis es justamente lo que sobreviene de la imposibilidad de duelo, de un golpe que, a través del trauma, removió todos los espejos en los que un cierto campo podía recomponerse.
La melancolía puede ser leída como una caída del pensamiento en el tiempo que asedia desde un exterior la manera delirante en que la historia se levanta sobre su olvido imposible. Así la izquierda podría "siempre volver a esculpir su frase laica en el cielo complaciente de la historia". ¿Podrá tal espera volver a articular algún día un campo tan brutalmente lacerado? No lo sabemos, esperamos, acaso porque no-saber es la forma que tiene la espera de ser.

FEDERICO GALENDE