

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Erotismo y obscenidad: marco y margen

Informe de Seminario de Grado para optar al título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica
con mención en Literatura [Seminario de Grado: Literatura y Posmodernidad

Alumno:

Jorge O. Pizarro Daza

Profesor Guía: David Wallace Cordero

11 de diciembre de 2007

Imagen de Portada .	1
Introducción .	3
Pregunta por el objeto .	7
Pregunta por el método . .	11
Instalación . .	15
Vaciada del negativo una primera forma aparece sobre el suelo (caracterización) .	23
Erótica .	25
Violencia y muerte .	31
El acuerdo . .	35
Conclusión .	39
Bibliografía .	41

Imagen de Portada



Introducción

La escritura de este Informe de seminario de grado tiene como pre-texto una escultura de hormigón creada en 1972 por Federico Assler, ubicada actualmente en el interior del Ministerio de Defensa.



La obra, junto a otro número ahora desconocido de esculturas, se encuentra abandonada en lo que antes fuera un patio exterior del Gran centro cultural Gabriela Mistral. Hoy, entre rejas, reposa sometida a la inclemente erosión del clima y la contaminación. Se le puede observar desde la calle Villavicencio, siempre por entre las rejas del recinto militar, bajo las sombras de los árboles, en donde, yace cubriéndose de musgo, basura y hojas muertas. Actualmente, no existen estudios críticos acerca de esta o alguna otra de las obras que, desde el 11 de septiembre de 1973, descansan apartadas de la sociedad civil. 35 años de exclusión y olvido durante los cuales la administración castrense no permitió ningún tipo de acercamiento.

El presente informe no intenta ser un análisis estético de la escultura como objeto del arte, tampoco pretende dar cuenta de las causas históricas que desembocaron en la condición actual de la obra artística. La escritura de este informe vacila parasitariamente junto a la escultura en su devenir arruinado, en tanto, objeto y símbolo de una modernidad incompleta. Primeramente, abriendo una pregunta acerca de las posibilidades de a-cercamiento de la escultura como objeto artístico, en tanto, definición de los límites que componen su primera significación, como también del método con que este acercamiento puede encontrar una definición más profunda de interpretación. En este mismo sentido, y ante el anuncio ¹ del gobierno de la Concertación a-cerca de la inminente reapertura del edificio, en un afán de retomar el proyecto original, el objeto de este informe se disuelve y se disemina en su propia escritura, tan sólo abriendo

¹ El Mercurio. Viernes 22 de junio de 2007.

preguntas sobre las posibilidades de esta intención, así como también, de las que dieron pie a la creación de la obra, sus propósitos autoriales e ideológicos. Una escritura a-cerca de los marcos de producción del objeto, en tanto, estos marcos componen y definen al mismo. Se reconocerán así, tres momentos de definición. Primeramente, sobre el marco del gobierno llamado socialista de la Unidad Popular, en donde la escultura encuentra su génesis; luego, en el marco instalado por el régimen militar en el cual se asiste a una inversión del escenario de modernización; y finalmente, tras el anuncio concertacionista, el re-conocimiento actual de una obra cuya huella traza fisuras y falsas cicatrices en el desarrollo moderno.

De esta forma, la tesis se traza sobre desplazamiento y mutación del objeto artístico según las alteraciones del marco de su definición, en tanto, documento de la derrota por la mutación del símbolo, su inversión obscena y su mercantilización posmoderna.

¡Padre! ¿Qué volantín es ése que vuelve por sí solo, Y como riéndose, Con el mismo hilo me encumbra? Armando Rubio

Cuando un estudiante se planta ² frente a su computador para redactar su tesis de grado, o informe de seminario de grado -puede corregirse-, comienza una compilación de sus preguntas; su redacción siempre tiene que ver con cómo éstas van hilvanándose unas con otras, olvidando la interrogación que el parpadeo del cursor le sugiere en el borde del último signo. Le tentaría comenzar con alguna cita de Barthes o de Adorno que lo autorice a comenzar como quiera, a abrir comillas y agregar: “*El ensayo refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral del trabajo, como creación a partir de la nada. Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de qué quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde queda ya resto alguno: así se sitúa entre las ‘di-versiones’*” ³. Ahora, no puede evitar volver una y otra vez sobre la cita, ésta se abre con él y con su texto. Le dan ganas de escribir y ganas de no escribir, el texto escogido le permite el juego, no obstante, le parece un poco fácil comenzar con una cita, después de todo, se trata de su “tesis” y no está dispuesto a permitirse simplezas como abrir un texto diciendo “Fulano dice”. Desea empezar por una historia, algo que no tuviese aparentemente nada que ver con el objeto de su escritura, pero que sin embargo, revelase –y se ríe irónicamente de la palabra- la apertura de su interpretación. Imagina un martillo cayendo sobre las teclas, imagína(se) dando martillazos sobre el suelo, piensa hasta qué punto ese objeto, que se supone tan lejos ahora, es el mismo que frente a él, poco a poco, comienza a des-vestirse del *blanco*.

² Benjamin considera que la actitud de una alegoría es semejante al de una planta, la cual es vulnerable al contexto, va creciendo, degenerando y mutando de acuerdo con el paso del tiempo, su vulnerabilidad es siempre patente. No así el símbolo, este se asemeja a las montañas en apariencia imperturbables, sólidas y magníficas. Para el hombre común, las montañas no sufren una alteración visible. (Véase: Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

³ Theodor W. Adorno: *El ensayo como forma*. En: *Notas de Literatura*. Barcelona, Editorial Ariel, 1962, p. 12.

Pregunta por el objeto

Fijar un objeto, es decir, administrar el marco en el cual este obtiene su forma, supone una lectura primaria que debiese comenzar en alguna parte, para finalmente terminar en otra con un cierre totalizador. El *fin*, en este sentido, convive anfibológicamente en tanto *término* del objeto y *meta* de definición. Para Barthes, si se lograra situar el origen de un objeto y su término en una misma mirada, tan sólo se estaría frente a una sola gran estructura y el objeto perdería su diferencia, esto es, lo que lo articula con el infinito de los objetos, de los textos, de los lenguajes. El objeto, visto como tal, dejaría el plano de su realidad convirtiéndose en signo, así, al perder su posibilidad de *referendum*, irónicamente se vuelve legible. No obstante, lo legible de un objeto, dice Barthes, no es una estructura de significados sino una galaxia de significantes. De esta manera, el juego de la significación, es el juego con la contradicción, en donde, desde la nominación a la caracterización, el objeto surge de un corte arbitrario que muestra también lo que le falta de lo que simula representar, en donde lo legible es tan sólo la construcción alegórica de lo que es.

Ireneo Funes, el memorioso personaje de Borges, encarna en el cuento que el mismo autor definió como “una larga metáfora del insomnio”, la imposibilidad de pensar en función de la imposibilidad de olvidar⁴. Recordar, “ese verbo sagrado”, representa la acumulación de los detalles de lo real y por lo tanto, la cohesión de lo caótico. Nelly Richard⁵ señala que la memoria es un proceso abierto de re-interpretación del pasado

⁴ “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.” Jorge Luis Borges: *Funes el memorioso*. En: Obras Completas. Buenos Aires, Emecé Editores, 1996, p. 490.

que remece el dato estático que configura el presente por medio de una explosión de nuevas significaciones, lo que permitiría nuevas conjeturas que hacen imposible el cierre explicativo, un cierre que para Richard siempre es violento. Jean Louis Déotte⁶, por su parte, plantea que la dificultad para establecer la memoria histórica radicaría en la “tierra de nadie” existente entre el *dato*, es decir, el hecho o el acontecimiento sucedido, y su *huella*, que es la inscripción o impronta que el dato ha dejado tanto en el ámbito individual como colectivo. La huella siempre tendrá una *superficie de inscripción*, de registro o de archivo que permite el recuerdo. La llamada “tierra de nadie” permite interpretaciones o significaciones variadas, de acuerdo a la ideología con que se pretenda reconstruir el pasado o la historia. Si la imposibilidad de pensar la realidad pasa por la imposibilidad de olvidar, sólo el hombre que no olvida mantendrá la diferencia y, por lo tanto, no podrá reunir en una estructura o significación, ningún inicio de objeto en relación a otro punto que funcione como su cierre. Si el objeto en su diferencia, pertenece a la masa heterogénea de la realidad, la posibilidad del lector será entonces hundirse en la contemplación de su propia contemplación, asumiendo el olvido y, por ende, su ilegitimidad en el asir.

La pregunta será siempre la pregunta por la contemplación. Podría decirse que el objeto se inicia en las formas de una escultura y que sus bordes están dados por la materialidad del hormigón que la compone; sin embargo, la escultura no está en un pedestal o algo parecido, su soporte es la lisura del hormigón del suelo de la plaza en que se encuentra y que, a su vez, está en el interior del edificio del Ministerio de defensa, y este, en un determinado sector de una determinada ciudad y así, perdiéndose en el holismo, la posibilidad de fijación del objeto se vuelve improbable.

Alrededor de la escultura, penetrando el cemento, las barras verticales de una gruesa reja delimitan un contorno que supone un *fin* de la expansión caótica del hormigón, aquellos fierros no siempre han estado ahí y el gobierno actual proyecta quitarlos en un intento de retomar la intención del objeto original. Por el momento, esta cerca delimita el objeto haciéndolo legible, y de la legibilidad a la ilegibilidad hay sólo un signo. Derrida señala que el *párrergon*, entendido como todo lo que está unido a la obra de arte sin ser parte de su forma o de su sentido intrínseco, encierra la obra, la aglutina y la comunica a la vez con el exterior, con el afuera. Sin embargo, el párrergon es indecible: “El marco en que me encontraba era, desde luego, imposible de colmar si sólo se evocaban los millares de millones de relatos que se estaban desarrollando... los miles de millones de frases dichas, transmitidas o actuando fugitivamente en el proceso...”⁷. El marco abierto tanto al interior como al exterior por una parte mantiene unida a la obra, y por otra, es el punto donde ésta se desintegra; el marco hace la obra y la destruye. Así, no puede haber límites seguros del objeto estético que señalen dónde comenzar y dónde terminar, dónde hay que detener la atención y, si ni siquiera podemos estar seguros de los límites del objeto, categorías como las de “experiencia estética” o “juicio estético” no

⁵ Véase: Nelly Richard: Residuos y Metáforas. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

⁶ Véase: Jean Louis Déotte: Catástrofe y olvido. Santiago, Cuarto Propio, 1998.

⁷ Jacques Derrida: La diseminación. Madrid, Fundamentos, 1997. p. 107.

pueden ser garantizadas.

Más ampliamente, el texto, en su conjunto, sería comparable a un cielo llano y profundo a la vez; para Barthes⁸, este no tendría ni bordes ni referencias, eternamente liso en donde, no es sino el lector, como el augur, quién trazaría a lo largo del texto zonas de lectura, recortando con la punta de su bastón un rectángulo ficticio para interrogar, en el vuelo de las aves, la migración de los sentidos. Al pensar un texto en esta forma, se abre una primera pregunta en cuanto al origen, la creación, la escritura.

Barthes⁹ no reconoce la permanencia de la intención del autor en el texto; si es el lector el arúspice, será él quién re-esciba el texto en su interpretación (interpretación en el sentido que Nietzsche da a la palabra)¹⁰. En cuanto a la gestación del texto, la noción de la muerte del autor está vastamente extendida por los estudios actuales. “Al comienzo -dice Juan José Saer¹¹ - [el autor] no posee más que una teoría negativa”, en donde lo que ya ha sido formulado no es de ninguna utilidad; la narración desarrolla, sobre sí misma, la praxis de una (su) particular teoría. El trabajo de un artista no puede definirse de antemano: “Aun en el caso de que el escritor parezca perfectamente identificado y conforme con la sociedad de su tiempo, de que su proyecto sea el de ser ejemplar y bien pensante, si es un gran escritor, su obra será modificada, en primer lugar en la escritura y después en las lecturas sucesivas, por la intervención de elementos puramente poéticos que sobrepasan las intenciones ideológicas.”¹² En este mismo sentido, Barthes planteó una diferencia en el nivel de la escritura que, sin embargo, contagia su problemática a la recepción. Se distinguirán, señala, dos tipos de textos, primeramente aquel que invita a una lectura lineal, y presenta una sugerencia estructural de sentido, desechando la connotación y aplicando un desarrollo metodológico de deducción, afirmado en el esquema: presentación del problema, desarrollo, clímax y desenlace. Este texto se compromete a ser legible para su recepción subvencionando el ocio de la lectura. Así también, existe un texto que no se deja asir, y que presenta al lector una explosión caótica de las jerarquías de significación por medio de la *in-prostitución*¹³ de sus

⁸ Roland Barthes: *S/Z*. Siglo veintiuno editores. Colombia, 1987, p. 9-11.

⁹ Roland Barthes: *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, p. 65 y ss.

¹⁰ Para Nietzsche, en la interpretación (Deutung) no se trata sólo de examinar críticamente la verdad o falsedad de unas determinadas proposiciones, sino de desenmascarar ilusiones y autoengaños, es decir, de sospechar de aquello que se nos ofrece como verdadero. Sería necesario preguntarse por el valor de la verdad, sería necesario “poner en entredicho alguna vez, por vía experimental, el valor de la verdad” (Friedrich Nietzsche: *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 175.)

¹¹ Juan José Saer: *La selva espesa de lo real*. En: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 262.

¹² Juan José Saer: *Una literatura sin atributos*. En: *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 264.

¹³ De la prostitución, señala Barthes, se da el intercambio, la transacción, el comercio en el cual el cliente recibe en/con su cuerpo lo deseado, que a su vez, es otro cuerpo, el del mercader. Así mismo, el enlace directo entre significante y significado para la fusión como un mismo cuerpo, pasa por la noción de prostitución como intercambio.

significantes que apuntaría a la connotación como instrumento de lectura y que si algo señala, será su pluralidad.

En una entrevista que Barthes dio para la revista *Les Lettres Françaises* en 1967¹⁴, afirma que si el texto, que desde el acto de creación es asumido siempre como un plan, es el lector el que se deja asir por él en la lectura; así dice, “No es el plan del libro el que se realiza, no hay otra estructura que la de la lectura”. Así, el objeto artístico, se alejaría completamente de su autor y esperaría poblado de pliegues e intersticios, el juego de la recepción, traspasando toda la (i)responsabilidad al lector.

Si se considera el espacio textual de la obra en función de la superficie de la escultura, la reescritura de la lectura podrá dar cuenta de infinitas posibilidades de sentido en tanto la ciudad misma, su procesos políticos, culturales y sociales no son sino el *páreeron*. Un texto siempre excedido del texto histórico, un suplemento que aparece tras la abertura de los intersticios del discurso oficial.

Esta (i)responsabilidad de la lectura tiene que ver con la confundida estructura de significados subyacente a cualquier corte (lexia) de significantes que el exégeta delimite para su interpretación. Toda lectura es concebida siempre como inacabada, la intención de totalizar, ver “todo un paisaje en un haba”¹⁵, es un ascetismo que, para el hombre, transita sobre la imposibilidad y por lo tanto en el fragmento¹⁶. No obstante, la profundidad de su corte, lexia, fragmento, le abre el plano textual revelando un rizomático espacio en donde los significados no están numerados en escalas jerárquicas de sentidos, ni necesariamente remiten a una relación asociativa, que incluso, podría ser completamente anulada en la anfibia¹⁷. La apertura del texto es el primer martillazo sobre el texto (de aquí la relación de interpretación nietzscheana) y sus aberturas son las trizaduras que despliega. La lectura y/o fijación de la obra establecerá un nuevo orden en la significación, otro derrotero de los sentidos y de los sin sentidos del objeto estético. De esta forma, lo que se entendió antes como la interpretación, tendrá ahora un carácter menos hegemónico, alejándose de la connotación de lo que es probable, y desplazándose hacia la (para)doxa, en donde, al anularse cualquier aplicación de un método exótico al texto, surge una lectura-escritura arbitraria que funciona por sí misma sin pretensiones teóricas holísticas o universales. La paradoxa será el lugar de la lectura-escritura eventual donde todo es posible.

¹⁴ Roland Barthes: *El grano de la voz*. Buenos aires, Siglo veintiuno editores, 2005, p.75.

¹⁵ Roland Barthes: *S/Z*. loc. cit. p. 1.

¹⁶ Benjamin ubica al fragmento en oposición al gesto universal del libro. Sólo en el fragmento, se hace significativa la literatura, “revela una eficacia operativa adecuada al momento actual” (Walter Benjamin: *Dirección Única*. Madrid, Alfaguara, 1988, p. 15.)

¹⁷ “(...) ese guiño, que hace que una misma palabra, en una misma frase, quiera decir al mismo tiempo dos diferentes, y que se goce semánticamente de la una por la otra”. Un goce del rompimiento del paradigma de asociación semántica. (Roland Barthes: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1978. p.80.)

Pregunta por el método

Para Idelber Avelar¹⁸, un estudio de la producción simbólica del presente debe aspirar a ver lo que a este presente le excede, es decir, debe contener una marca *intempestiva* que le permita fijarse en aquel suplemento que el presente ha optado por silenciar. De esta forma, a-parecería también su fantasmagórico duelo irresuelto. Para Nelly Richard, esta mirada debe apuntar a: “Zonas más bien residuales, en cuanto señalan inestables formaciones de depósitos y sedimentaciones simbólico-culturales, donde se juntan las significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o descartadas por la razón social”¹⁹. De esta forma, lo ‘residual’ connotaría un modo del aparecer, la capacidad de lo secundario y lo no-integrado para desplazar la fuerza de la significación “hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales” cuestionando sus jerarquías discursivas desde “posiciones laterales y descentramientos híbridos”²⁰.

Acercas de la decisión que el lector hace para su lectura, Barthes en *La cámara lúcida*, un ensayo sobre la fotografía, dispone un enfoque más visceral del asunto, “Como *Spectator*, sólo me interesaba la Fotografía por ‘sentimiento’; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso.”²¹ Esa marca, esa herida, es también una *lexia*, un punto que se hace

¹⁸ Véase: Idelber Avelar: *Alegorías de la derrota*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1999.

¹⁹ Nelly Richard, op. cit. p. 239.

²⁰ Nelly Richard, op. cit. p. 128.

significante para el lector: “Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).”²² El gesto de lectura se torna así incisión profunda que abre el texto, que rompe para sí aquel cuerpo textual develando un suplemento, “lo que añadido a la foto y *que sin embargo está ya en ella*.”²³

Benjamin, años antes que Barthes, planteó la noción de perderse en la ciudad, considerando ya a ésta un espacio textual semiológico o de significación. Saber perderse querría decir, saber transitar por callejuelas desconocidas y mal iluminadas, esquivadas por el tránsito urbano, pero no como un perdido, sino como uno que va errando atento a los rótulos de las calles, estos –dice–, irán hablando (al lector) de su periferia. Este error puede asociarse a una noción de alegoría que establece su forma por medio de la metonimia, es decir, aporta un indicador de mutación por el error, un desplazamiento de la significación y un alejamiento total de la referenciabilidad. Benjamin, escribiendo acerca del origen del drama barroco alemán²⁴, la *trauerspiel*, profundiza en directa relación con la alegoría y el desprendimiento de cualquier origen. Al contrario del símbolo, explica, la alegoría es un desplazamiento del lenguaje sobre sí mismo que sufre los avatares del tiempo, resistiéndose a la teoría. Si el símbolo aspira a una unidad representativa eterna, la alegoría se va desplazando no en una evolución sino en una mutación. Para Benjamin, el símbolo eterno y totalizador permanece intacto en el tiempo y es por esto que la ilustración buscó perentoriamente su alero, la alegoría en cambio, da cuenta del error. No obstante, esto no quiere decir que el fracaso del iluminismo pasara por no encontrar símbolos reales, sino más bien, por creer que estos existiesen inmutables al tiempo. Así, toda historia, en tanto desplazamiento sobre un eje temporal, contiene un error, un germen que la metamorfosea.

En este sentido, la posibilidad de representación de la realidad o de la experiencia por medio de la escritura, es una re-creación que ha sido cuestionada en su más fuerte argumento, donde ésta no es sino una re-construcción siempre alegórica de una realidad que no se deja asir en tanto objeto, concepto y/o función. La escritura, como praxis, aleja la noción totalizante de la historia; mas, por medio de la alegoría, podemos penetrar²⁵ el derrotero de la mutación.

El método de a-cercamiento del objeto deberá ser la episteme que él mismo manifieste en sus desplazamientos de significación, es decir, en los bordes de lo que se agrega y se saca, de lo que le va sobrando y lo que le va faltando. Esto es, una escritura marginal que trabaja en el suplemento en tanto es éste el lugar desplazado de la

²¹ Roland Barthes: *La cámara lúcida*. Barcelona, Siglo XXI, 1999, p. 58.

²² *Ibíd.* p. 65.

²³ *Ibíd.* p. 105.

²⁴ Véase: Walter Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

²⁵ “La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia” (Idelber Avelar. op. cit. p. 18.)

memoria y, por lo tanto, desde/para/junto la diseminación de la significación.

Se reconocerá así, un objeto móvil, que en cuyo tránsito modifica su representación, de-formándose de acuerdo a lo que hoy punza en la imagen que se puede hacer de él. Será la reja el borde sinuoso de la lexia del texto. Éste, en tanto párrafo, contiene la posibilidad de la diseminación de lo posible, abismamiento escritural como única posibilidad de escritura. El objeto, en tanto lexia, asiste a su propio desplazamiento, avanza con la vista retraída en su huella, tropezándose en los restos de su arruinamiento.

Es así como se presenta un complicación para la narración a-cerca de la escultura; ésta se vuelve deliberadamente parasitaria (Del latín *parasītus*: *junto al grano*), consumiendo e infectando la obra.



La escritura delimita las zonas de un cáncer que se cierne sobre la diseminación, tras el desplazamiento que ya funciona como un carcinoma. Desde la escultura, las formas del caótico estallido son como tubérculos, que no detienen su avance, imposibilitando su seguimiento.

En 1798, Novalis ²⁶ definía el cáncer como: “parásitos acabados –crecen, son engendrados, engendran, tienen su estructura, secretan, comen”. Bajo esta consideración, la ramificación del objeto estético está dada por la lecto-escritura que se hace de él, esto es, un acto recíproco por la afibología del huésped, en tanto, es el que es

²⁶ Novalis: *La Enciclopedia: (Notas y Fragmentos)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1976, p. 221.

hospedado como también aquel que da hospedaje. Precisamente, en su artículo *El crítico como huésped*, John Hillis Miller desarrolla esta condición parasitaria de la crítica como la única posibilidad de escritura crítica. Señala que el término *parásito*, proviene de la familia de palabras “in para”, que hacen referencia a “algo que se encuentra situado en este lado de la frontera, en el umbral o en el margen. Y simultáneamente, más allá, en un lugar equivalente en estatus, pero también subsidiario y secundario, un lugar de sumisión; tal como el parásito con el huésped, el esclavo con el amo. (...) Si bien la definición estándar de la palabra “in para” pareciera escoger únicamente una de estas posibilidades, los otros significados siempre están allí como un vislumbre en la palabra que llevan a que rehusemos permanecer con una definición única”²⁷. Así, la obra y su a-cercamiento crítico mantienen una relación siempre equívoca, que oscila en la anfibología, autorizando e ilegítimizando la escritura. En esta misma dimensión, el prefijo *para*, que instala subsidiariamente a la crítica junto a la obra, posibilita también un lugar de enunciación paralelo al de la imagen representacional del objeto, es decir, una parábasis que se desentiende de la obra en representación para elucubrar un comentario original y pertinente que rompe la ilusión de la escena.

²⁷ John Hillis Miller: *El Crítico como Huésped*, En: M. A. Jofré, y M. Blanco (ed): Para Leer al Lector. Una Antología de Teoría Literaria Post-Estructuralista. Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, s/f, p. 235.

Instalación

La huella del arruinamiento de la obra nos instala en otra abertura de la escritura. Hillis Miller, escribe: “Si la literatura permaneciera a gusto dentro de su propia autodefinición, podría estudiarse, de conformidad, con los métodos que fuesen científicos antes que históricos. Estamos obligados a ceñirnos a la historia cuando este ya no es el caso, cuando la entidad pone constantemente en entre dicho su propia condición ontológica”²⁸ de esta forma el objeto no puede sustraerse a su historia, ni la escritura que la a-cerca dejar de considerar su huella. El objeto, así considerado, y su posibilidad de definición actual, deberá buscar en su génesis su primer atisbo, en función de su creación.

Con la designación de Chile como sede para la Tercera Conferencia Mundial de Desarrollo y Comercio de la Naciones Unidas en 1972, el gobierno del entonces presidente Salvador Allende, asumía un desafío que, si bien le exigía una rápida y eficiente respuesta en el plano material, le proporcionaba también un *escenario* de propaganda para las formas de acción de un gobierno popular y socialista. Ante la carencia de instalaciones acordes para el desarrollo de reunión internacional semejante²⁹, el congreso se vio en la obligación de aprobar un presupuesto³⁰ que otorgó 120 millones de escudos para la materialización de un inmueble cuyas instalaciones debían

²⁸ John Hillis Miller. op. cit. p. 234.

²⁹ En la primera versión de la UNCTAD participaron 34 países de los cuales sólo 15 se consideraban naciones desarrolladas. Para la tercera versión de la reunión se esperaban delegaciones de 141 países entre los cuales más de treinta eran considerados países desarrollados.

primeramente servir para el desarrollo de la reunión internacional, para luego, sin preámbulos materiales, constituirse como *el gran* Centro Cultural y Artístico de Chile. El gobierno de la Unidad Popular formó la llamada Comisión Técnica de la UNCTAD III, cuya misión, al alero del Ministerio de Vivienda y la CORMU ³¹, fue desarrollar un proyecto arquitectónico, artístico y cultural de excelencia. La misión principal de la Comisión se resumía en dos premisas:

-Crear un edificio símbolo, por ser esta la primera obra de uso para la cultura de masas del Gobierno popular. -Hacer un edificio cuyos espacios acepten cambios y sean susceptibles de utilizarse para distintas manifestaciones de la cultura. ³²

La CORMU era propietaria de la mayor parte un terreno en la zona comprendida entre las calles Villavicencio, José Victorino Lastarria y la Avenida Bernardo O'higgins, sector que la Comisión escogió por su céntrica ubicación. Además, desde 1971, la CORMU trabajaba en un proyecto habitacional en ese terreno que podría fácilmente ser modificado para enmarcarlo dentro del plan.

Jorge Wong, arquitecto a cargo del proyecto, tuvo la responsabilidad de seleccionar el diseño que luego se convertiría en edificio. "La propuesta se la adjudicó 'Desco', dando comienzo a las obras con bocetos y croquis hechos a mano, había que correr contra el tiempo. Puedo agregar que el contrato primitivo que se firmó con la empresa Desco fue en una hoja de oficio original manuscrita sin protocolos ni formulismos" ³³

Se comenzaron a principios de mayo los trabajos para la construcción de un edificio moderno y vanguardista. El gobierno llamó a los obreros a dar lo mejor de sí. El tiempo apremiaba y las obras no podían descansar. Se instalaron sendos focos para que, llegada la noche, los trabajos no sintieran la oscuridad.

Al mismo tiempo, un equipo de artistas preparaba las obras que ocuparían aquel escenario, una reunión aparentemente azarosa pero no menos exigente y estéticamente cuidada. Muchas obras en variadas técnicas, estilos y materiales pensados todos para reflejar lo que los artistas contemporáneos entendían sobre las artes visuales como medio de creación, de reflexión y de expresión. Así, se preparaban entre muchas cosas, un vestido blanco de más de seis metros de altura, con lamé verde y ángeles plateados (Ximena Somoza), tres aves en fibra de vidrio, metal y maíz ("Murió pollo" de Iván Daiber), pinturas de diversos formatos (Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas, Flavio Tótoro, Catalina Donoso, Ignacio Gumucio, María Paz García, Matilde Huidobro), polípticos intimistas (Josefina Fontecilla, Isabel Klotz, Bernardo Oyarzún, Alicia Castillo), gráficas, telas mixtas, telas, tejidos e instalaciones (Cristián Silva Avaria, Claudio Herrera, Pamela Caviaras, Josefina Guilisasti, Carlos Montes de Oca, Elisa Aguirre, Nury González, Mario

³⁰ En febrero del 1972 el Congreso aprobó la ley n° 17.454 que autorizó una destinación extraordinaria e inédita de fondos para la comisión de la UNCTAD III.

³¹ *Corporación de mejoramiento urbano*. Organismo dependiente del Ministerio de vivienda.

³² *Diario La Época*. 14 de abril 1972.

³³ *Diario El Mercurio*. 13 de abril 1972.

Zeballos, Alejandra Morales) y una amplia gama de esculturas (Jaime Antúnez, Ximena Rodríguez, Cecilia Campos, Paula Rubio, Verónica Astaburuaga, Patricia Vargas, Patricia del Canto, Julio Quiroz, Joaquín Cociña, Francisca Cerda, Paola Vezzani, Marcela Romagnoli, Cristián Salineros, Alejandra Ruddoff, Carlos Fernández, Patricio Muñoz).

Fue en este mismo contexto en que se curso la invitación a Federico Assler. En su calidad de escultor, se le pidió desarrollar una obra que se insertase en el momento político y social del país. El artista comenzó un rápido esbozo de una escultura que supiese responder tanto al requisito gubernamental como a su propia ideología y sensibilidad artística. Assler, que en ese momento era profesor en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, era reconocido por tener una poética autorial bien definida. A sus

48



años, había pasado de la pintura a la escultura en una búsqueda de un soporte más grande que correspondiese con su ambición representacional: “Yo pinté alrededor de 12 años y llegó un momento en que quise envolver a una persona dentro de mi pintura, quise hacer un cuadro más largo, envolvente, que una persona entrara en él. Entonces me di cuenta de que en el fondo era otra cosa lo que yo estaba buscando, y comencé a hacer una serie de relieves, y de los relieves pasé a las esculturas blancas de madera, y

en ese momento empecé a experimentar y a darme cuenta de que había un material que me permitía tener una pieza en el exterior: el hormigón”³⁴ Su obra se distingue por ser trabajada desde el negativo³⁵, es decir, en un proceso inverso en donde el artista construye su escultura desde el interior de la misma, un proceso de ramificación que es albergado por moldes de poliestireno en los cuales se verterá el hormigón que finalmente dará la materialidad a la escultura. Sus obras presentan un marcado carácter erótico afirmado en la conducción fálica de sus formas, como también, en la cópula como motivo central de su pintura. Assler no determinó un nombre para la escultura que sería parte de la plaza de juegos del edificio, ésta funcionaría simplemente como “conjunto escultórico”. La obra debía hablar por sí misma y desentenderse a sí misma como obra de arte limitada. Es en esta vía en donde la escultura presentará una estructura primigenia definida por los moldes (negativos) desarrollados por Assler. Según él, el componente erótico dado por las primeras formas de la escultura permitirían una propagación ilimitada de formas semejante a los procesos del desarrollo moderno, una apertura de las posibilidades de expresión, un lugar suministrado por el arte para la contemplación del proceso y, al mismo tiempo, una invitación abierta para la participación. De ahí que se seleccionara esta obra para la plaza de juegos de edificio. La escultura reunía tanto en su forma como en el material con que se componía indicios claros de un propósito. El material de su estructura podía soportar el juego de niños sobre ella y podía ser fácilmente reparado en caso de una rotura, la multitud de brotes proporcionaba peldaños suficientes para que no hubiese un sólo lugar en la estructura al que no se pudiera llegar fácilmente, ésta proporcionaba incluso un par de asientos para que un observador más contemplativo admirara la singularidad del acto representado y al mismo tiempo se sintiera parte de la escena. Toda la estructura intentaba sumergirse y ramificarse desde el edificio al resto del país, extendiéndose en todas direcciones, así, la escultura funcionaba como otro aparato de propaganda proporcionado por el arte para las políticas del incipiente gobierno.

El 13 de abril de 1972 se efectuó el ceremonial que señaló la realización completa de la hazaña. En menos de un año se había construido un edificio imponente, único en el país, construido sobre el esfuerzo continuado de más de 1.300 obreros. El discurso inaugural, titulado “El desarrollo del tercer mundo y las relaciones internacionales, fue pronunciado por Allende en un tono celebratorio, en donde, no escatimó alabanzas para los trabajadores, ni tampoco presentó alguna vacilación en cuanto al futuro inmediato del país. El discurso tuvo un matiz triunfal, en donde, toda la intencionalidad del proyecto parecía estar perfectamente enmarcada. En la puerta principal del edificio se fijó una placa conmemorativa con la leyenda:

”Este edificio refleja el espíritu de trabajo, la capacidad creadora y el esfuerzo del pueblo de Chile, representado por: sus obreros – sus técnicos – sus artistas –

³⁴ Entrevista concedida a Portal del Arte. 13 de diciembre de 2006. En: www.portaldearte.cl/entrevistas/assler2.htm

³⁵ “Vale decir parto a la inversa. Tomo un bloque y luego lo trabajo desde adentro como una forma de introducirme en él. Luego en este bloque, con madera en forma lateral y enfierradura, se vierte el hormigón y se ordena la masa. Después se destruye el molde y aparece la obra por primera vez.” Entrevista concedida a Marta Hinojosa. En: *El Periodista*. Año 3, N°74, Viernes 5 de Noviembre de 2004.

sus profesionales. Fue construido en 275 días y terminado el 3 de abril de 1972 durante el Gobierno Popular del compañero Presidente de la Republica Salvador Allende G.”

La escena de la modernización chilena era la imagen de una izquierda progresista y liberal, la vía chilena al socialismo fabricaba sus estandartes de la mano de una institución artística y cultural que veía en el gobierno de la UP su propia re-inserción en el panorama nacional y su legitimización como una más de las esferas del desarrollo.

En el plano de las artes, la producción cultural latinoamericana fue, desde la conquista, anulada y considerada menor respecto a la institución de arte metropolitano europeo, es decir, se le consideró una totalidad anticuada que invitó a una sustitución lisa y sin residuos. De esta forma, todo lo que se encontró, al ser denominado anacrónico, fue desechado, reciclado o museizado encontrando así su sobrevida en cuanto ruina³⁶. Este movimiento a-ruinante, es una latencia que toma ribetes y se va desplazando desde y entre la figura de las clases dominantes³⁷. Así, los conquistadores imperiales, la clase semioligárgica formada por los movimientos independentistas y, posteriormente, las dictaduras militares, tuvieron como fondo en común una economía de mercado, que hoy llamada capitalista, amplía aun más la brecha con el desarrollo cultural. Las clases económicamente dominantes, herederas del saqueo extranjero, intentaron preservar su hegemonía desde la esfera cultural³⁸, siendo los dueños del discurso, procedieron a *nombrar*, espiritualizando la producción cultural bajo el aspecto de creación artística (con la consecuente división de arte y artesanía), luego re-ubicaron los lugares del arte, congelando la circulación de los bienes simbólicos concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos, y proponiendo como única forma de consumo de estos bienes “esa modalidad también espiritualizada, hierática de recepción que consiste en contemplarlos”³⁹. Frente a esto, el proyecto socialista chileno construyó las obras que permitieran una lógica de la compensación. Con su mirada intempestiva, Avelar afirma: “Lo que hay que observar es la operación retórica a través de la cual el diagnóstico de una disimetría entre lo social y lo artístico engendra una operación sustitutiva mediante el cual el segundo supuestamente *compensaría* al primero”. En este sentido, el tono celebratorio del discurso oficial acerca del edificio para el gran centro cultural de Chile, sutura una fractura a través de una operación sucedánea que intenta compensar el subdesarrollo social y, por otra parte, intenta rescatar el estatuto aurático del objeto artístico perdido en la masificación (Benjamin), y que le es necesario para su autonomía identitaria. El edificio, en tanto símbolo, sería el depositario de dos esperanzas, la salvación del subdesarrollo económico por medio de un sistema económico socialista que

³⁶ Idelber Avelar. op. cit. p.14.

³⁷ “Un segundo hecho asombroso es que la separación entre las dos partes (...) no es una cuestión de geografía; es una cuestión de un determinado tipo de poder.” Adriana Valdés. op. cit. p.82

³⁸ Este mito encontrará su fin con el boom latinoamericano, separando completamente ambas esferas.

³⁹ Néstor García Canclini: *Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?*. En: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001, p. 80.

dialoga y se inserta en el paradigma bursátil de las naciones unidas y, una auratización y legitimación del objeto estético local, cuyo escenario ha sido configurado para la institucionalización de una cultura latinoamericana identitaria y su monumentalización. No obstante, en la escultura de Assler, la masificación de la experiencia –llámese ésta, estética, cultural, social- necesaria para este propósito, contradice el carácter cultural de la obra, y nos enfrentamos a una paradoja que anula el diagnóstico de la compensación ya que sólo nos presenta síntomas en tanto el síndrome se vacía. Una afirmación de autoctonía y a la vez una búsqueda de incorporación (búsqueda de identidad) al lugar del padre universal son síntomas paradójales que sólo podríamos conciliar ⁴⁰ en que lo nacional sería una operación de sustracción, en donde el residuo sería la sustancia auténtica del país. Es en este sentido que se podría concebir la escultura como el intento de dominio en la sacralización (reauratización) de la creación artística, de la escritura, en una sociedad analfabeta, pero también, como la imposibilidad fundamental para las élites, en virtud de la modernización misma, de instrumentalizar el arte para el control social. La escultura, podría representar el luto de esa imposibilidad, disfrazada y cubierta por un manto retórico oficialista que no se reconoció como un proceso incompleto de duelo.

Las obras para el edificio, y en particular el erotismo de la escultura de Assler, convergieron al presentar alegorías de un fundador demiurgizado, operando más allá del sistema de determinaciones sociales, fundando la polis a través de su escritura. Esta apropiación de la historia, lo que hace es “declarar su propia imagen parte de un todo representado por sí misma” ⁴¹, es un síntoma que se repite en las dictaduras y en la posdictadura, en donde el reemplazo de la historia como acontecimiento, por la inocua superficie del consenso administrado, generó un efecto retrospectivo. Así mismo, la alegorización espectacular de la escultura formuló una compensación imaginaria por una identidad perdida, identidad que desde luego, sólo se construye retrospectivamente, es decir, sólo tiene existencia en tanto identidad perdida y arruinada. Por ahora, la escena moderna que se desplegaba era el único marco que reconocía la escultura.

⁴⁰ “Disyunción que define al boom: la necesidad de reconciliación entre fábulas de identidad y teleología de la modernización, entre el tiempo circular del mito y el tiempo lineal progresivo de la historia secular. (...) La “identidad” toma en el boom, la forma de un “ya desde siempre” perdido: construcción *retrospectiva*, ideologización compensatoria que provee la base ficcional para la creencia de que una vez se fue idéntico a sí mismo.” Idelber Avelar. op. cit. p. 52.

⁴¹ Idelber Avelar. op. cit. p.52.



Vaciada del negativo una primera forma aparece sobre el suelo (caracterización)

De esta forma primigenia, el hormigón compone curvas sensuales en sendos brazos grises que extendiéndose, levantan otros bulbos de concreto como brotes carnosos y exaltados de una sola piel. En uno de sus bordes, aparece aquel falo enorme que, amenazante, enfrenta a un anillo pomposo que espera dócilmente en su materia, y que anuncia, con su espalda hueca, la dirección de una eyaculación inminente y fantasmal, un dibujo transparente de flechas que bien podrían señalar el inicio de la indeterminación -o del caos- como hijos legítimos de la re-creación. Si considerase ese borde una iniciación, la escultura habría comenzado.



En la contemplación, la escultura se presenta en su propio génesis, sugiere su propio inicio en el erotismo previo de la penetración. Los tubérculos grises que asoman desde el piso, formando figuras informes, sensualmente, se disponen a hablar.

Erótica

El lenguaje es una piel: yo froto mí lenguaje contra otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único que es “yo te deseo” Roland Barthes

Erótica, sintagma de raíces griegas y latinas (nominativo plural de erotikon, ερωτικον, y de eroticum: relativo a Eros(en griego antiguo Ἔρως, ‘amor’): dios primordial responsable de la lujuria , el amor , el sexo y la fertilidad), ha sido el término con cual se ha designado al conjunto de objetos relacionados de alguna manera (en general representativa) con la pasión amorosa humana, especialmente cuando está enfocada hacia sus aspectos físicos y sensuales. Como sustantivo, el erotismo, es símbolo del amor, concepto popular en la historia de la literatura, desde la antigüedad por el Cantar de los Cantares, y por el partido que han sacado de él los místicos cristianos, entre ellos San Juan de la Cruz. El amor del Esposo y de la Amada se interpreta como si fuera el de Yahvéh e Israel, el de Cristo y el de la Iglesia, o el de Dios y el alma. Chevalier y Gheerbrant señalan que el pseudo Dionisio areopagita cita los himnos eróticos de san Hieroteo, más próximos literalmente al eros griego, e interpreta el deseo amoroso como el deseo general de unificación y conexión: “Universalmente la unión sexual es la repetición de la hierogamia primera, del abrazo del Cielo y la Tierra, del que han nacido todos los seres: ‘cuando está penetración recíproca se opera, dice el Yi-king, el Cielo y la Tierra se organizan y todos los seres se producen.’ Es el signo de la armonía de la conjunción de opuestos y por supuesto de la fecundidad”⁴² . Fue bajo estas nociones que la escultura encontró su

forma.

El objeto, así considerado, tendría en un comienzo una doble cara de presentación que, en su asociación como conjunto, correspondería al proyecto de país que el gobierno de la Unidad Popular quería desarrollar. La aspiración al símbolo por medio de la escultura, que el discurso gubernamental quería materializar (finalizar el objeto), conjugó, por una parte, el erotismo señalado por las formas de la escultura y, por otra, la inserción misma de ésta en una plaza *pública* y discursivamente valorada, no tanto como una obra artística para la contemplación, sino principalmente, como un espacio más de la plaza *pública de juegos*. La inexistencia de un soporte para la obra señalaría, en la visión de Assler, la conexión caótica e indeterminada (pero que se supone real) entre la vida y el arte. Así, el deseo del texto no estaría en la piel de la contemplación sino en la piel de lo real; la obra surge de la tierra, del hormigón de la ciudad y es en función de esto que articula su pretensión de interactividad ciudadana y social, según habría sido concebida para figurar un vínculo experiencial entre la vida y el arte. Esto tiene que ver con las primeras conceptualizaciones de lo erótico en donde, para Leiris⁴³, el erotismo es una *experiencia vinculada* a la vida, no como objeto de una ciencia sino como objeto de la pasión, o más profundamente, como objeto de una contemplación poética. Si en un primer momento, esto es, la fase de construcción de la obra desde la creación del negativo, la escultura se distinguía de su entorno físico, presentando su faz erótica, en la concreción (fijación, instalación) de ésta, se asistiría a la fusión de la obra con el espacio real, en donde, el componente erótico de la escultura, en función de su simbolismo, se desplazaría hasta ser el anclaje (Russell) del nuevo vínculo. Podría decirse entonces, que es el carácter erótico de la escultura el que llena de sentido la instalación. Sin embargo, esto, que debiese funcionar como la primera fijación del objeto, no manifiesta sino su laxitud.

El año 1957, Bataille publicó su ensayo titulado *L'Érotisme*, en donde, a partir de una lectura de Leiris y Nietzsche, desarrolló una noción que definió como la condición heredada del ser, a la que llamó *discontinuidad*. Caracterizó al *uno primordial* nietzschiano en la afirmación de que el ser humano se mueve sobre un eje único, delimitado por la singularidad de su nacimiento y su muerte. La discontinuidad se manifiesta en la vida del ser por la imposibilidad de apertura del sujeto interior, si bien Bataille no se atrevió a designar el umbral que señalaría esta escisión del ente, sostiene su razonamiento en la incapacidad del hombre para expresarse o traspasar su experiencia, lo que hace imposible la creación de cualquier relación exterior que se asemeje, o que se conecte, a la continuidad interior que el sujeto establece consigo mismo. El erotismo siempre se relaciona con la identidad del sujeto porque la relación que él tiene con este aspecto de la vida, ilumina acerca de quién es. La *discontinuidad* es el estado vital en que ha quedado el ente, en donde, la *continuidad* sólo ha podido tener lugar en el momento de la creación, en un ínfimo instante en que el óvulo y el espermatozoide se fusionan in-diferentes, es decir, sin dejar de ser entes independientes pero un momento previo a la disolución de estos en un nuevo ser, ya único. Esto es, sin

⁴² Véase: *Erotismo*. En: Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1999. p. 454.

⁴³ Véase: Michel Leiris: *Miroir de la tauromachie*. Montpellier, Fata Morgana, 1981.

embargo, una suposición, pues para Bataille, el erotismo jamás alcanza una continuidad, tan sólo es el acto de cuestionamiento de la discontinuidad, en la recurrencia del deseo erótico se revelaría la realización incompleta. “El Otro es lo que no puedo alcanzar”⁴⁴ señala Maurice Blanchot en un intento de definir el carácter intransitivo del acto humano. Sobre la base de esta incapacidad desarrolla en continuo desplazamiento del sujeto sobre la escena social de re-presentación: “En la relación de mí (lo mismo) con El Otro, el Otro es lo lejano, lo ajeno, mas si invierto la relación, El Otro se relaciona conmigo como si yo fuese Lo Otro y entonces me hace salir de mi identidad, apretándome hasta el aplastamiento, retirándome bajo la presión de lo muy cercano, del privilegio de ser en primera persona y, sacado de mí mismo, dejando una pasividad privada de sí (la alteridad misma, la otredad sin unidad), lo no sujeto, o lo paciente”⁴⁵



⁴⁴ Maurice Blanchot: *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990. p. 23-24.

⁴⁵ Maurice Blanchot: *Sobre la angustia en el lenguaje*. En: *Falsos Pasos*. Valencia, Pretextos, 1977, p. 23.

El erotismo, concebido como des-aparición de los seres originarios, puede ampliar su sentido, en tanto, se intuye un devenir del sujeto en objeto. Barthes desarrolló ese sentimiento a partir de la experiencia de la fotografía, en donde, ese ínfimo instante que estaba dado por el clic de la cámara suponía también la des-aparición del sujeto: “Imaginariamente, la fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro”⁴⁶ Así señala: “La muerte es el *eidós* (naturaleza) de esa foto”. Sin embargo, esto no pudo advertirse en la escena desplegada, la percepción de este devenir pertenecía, en aquel cuadro, a un lugar suplementario cubierto por la retórica propagandística de la izquierda.

El erotismo sería esa búsqueda de continuidad por medio del acto sexual desentendiéndose del fin dado en la reproducción, una búsqueda psicológica independiente promovida por la nostalgia y la ininteligibilidad de una aislada aventura. Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. “El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituida en el orden de la discontinuidad”⁴⁷. El erotismo tiene como principio la destrucción de la estructura del ser cerrado cuya discontinuidad está representada por la vestimenta. Así, la desnudez encarna tanto el apremio del deseo erótico como también la intrusión violenta sobre el cuerpo deseado.

La búsqueda de la desnudez para la interacción de los cuerpos, es para Bataille, el impulso destructivo inherente al erotismo dado por la naturaleza y controlado por el hombre, de esta forma, “el terreno de erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación”⁴⁸. Así, considerando el epígrafe, podría decirse que toda escritura manifiesta un sentido erótico que *desea* y que la hace *deseable* en función de un lector inalcanzable. En un primer sentido, si la escultura manifiesta un sentido erótico con una *finalidad*, la posibilidad de su objetivación se traza sobre su deseo; aparentemente, sobre otra piel. Sin embargo, el despliegue de la intención como *fin* es el despliegue de su anfibología donde el *fin* (teleos) de la escultura es su propio *fin*, intransitivo. Esto, que de-forma la escultura en tanto objeto teleológico, surge del mismo principio rector del propósito de la obra, es decir, la violencia siempre estuvo en la estructura, en tanto, suplemento del símbolo que se quiso representar. De la misma forma, puede entenderse que la sociedad es una alegorización que cubre la violencia natural del ser humano, en donde el deseo de lo social es el deseo sobre el otro, finalidad que transita sobre el poder y la violencia.

En la escultura, el erotismo encontraría así un objeto inminentemente estructural para su significación, de la misma forma que la nave de Argos, según Barthes, lo

⁴⁶ Roland Barthes. op. cit. p. 46.

⁴⁷ Georges Bataille: El erotismo. Barcelona, Tusquets Editores, 2000, p. 22.

⁴⁸ Georges Bataille. op. cit. p. 41.

proporciona para la alegoría. Por medio de dos actos, nominación y sustitución, se crearía, más allá del genio o la evolución, un objeto que no tiene otra cosa que su nombre u otra identidad que su forma. Es decir, la repetición simulada de un modelo que ha perdido su origen aun cuando con su nombre lo reclama. No obstante, al considerar que el erotismo es un acto sexual desentendido del fin primordial de la reproducción y, entendiendo que la aproximación erótica no realiza su deseo, no hablamos sino de un completo acto in-transitivo (Blanchot), es decir, que transita sólo dentro de sí mismo y que al no poder alcanzar la continuidad deseada, proporciona con la eyaculación (fantasmal), con el orgasmo, una alegoría para la derrota (Avelar).

Esta alegoría manifestaría su contradicción en los moldes antropomorfos que aparecen en la línea de la penetración, los que dan a la escultura el aspecto de una máquina de producción de cuerpos, o también, el objeto de un origen reclamado por el símbolo. La escultura presenta con su diversidad de formas una articulación que le da sentido en torno al acto sexual, en donde, desde la penetración hasta los moldes, se materializaría un proceso que encuentra ilusoriamente su producto en los cuerpos de los niños que juegan sobre la estructura.

No obstante, el erotismo, en tanto actividad humana, tan sólo cuestiona la discontinuidad de los seres que la intentan en función de la melancolía por la continuidad. Así, el símbolo no puede completarse (Benjamín) pues no realiza sino un intento y este siempre es alegórico.

Si la nave Argos mantenía su condición por medio del cambio de sus partes renovables, la escultura sólo se podría definir por el movimiento y cambio de las que pretende poseer. Si el objeto, en tanto *fin* de la escultura, era materializar un vínculo, en su instalación se desnuda la in-completa discursividad de su gesto.

Violencia y muerte

“Pinocho is in the house” Oscuro

Con el violento ingreso de las fuerzas armadas en la escena, la representación chilena de la modernidad desdibujó su marco de inscripción. Desde los márgenes, surgió un nuevo discurso que des-centró aquel cuadro a tal punto que, a partir del 11 de septiembre de 1973, se asiste a un nuevo escenario de instalación para la escultura.

La junta militar organizada desplazó a bombazos los símbolos de la política republicana. Las sedes sociales, los complejos educativos, los hospitales, fueron vaciados de su función original, muchos desapareciendo, mientras que otros, asumieron funciones que entraban en directa oposición con los principios que las establecían como instituciones ⁴⁹. En el caso de las universidades, las rectorías y facultades fueron dirigidas por administraciones militares en un intento certero de borrar la gran universidad como institución del pensamiento, éstas fueron despojadas de toda su autonomía como centros del conocimiento, siendo fragmentadas y convertidas en pequeñas universidades regionales incapaces de financiarse.

El Palacio de la Moneda, que desde 1845 funcionaba activamente como la casa de gobierno, quedó inutilizable después de recibir más de 50 roquets en su estructura. El Edificio, que desde la administración Manuel Bulnes Prieto albergó los más importantes hitos de la historia política de Chile en el siglo XX, quedó en ruinas.

⁴⁹ En los hospitales, las nuevas jefaturas médicas se sometieron al mandato de actividades que contradecían su juramento hipocrático.

Frente a esto, el nuevo gobierno instalado, escogió el flamante edificio construido -que ya se alzaba en función de gran Centro Cultural- como la sede para la junta nacional de Gobierno. Se le renombró edificio Diego Portales, la imagen fue la divisa de un gobierno autoritario y rector.

La obras que albergaba el edificio fueron en su mayoría destruidas, los militares no vacilaron, en virtud de sus sistema de gobierno, en arrasar con todo lo que el gobierno de la Unidad Popular había conseguido en el desarrollo del arte nacional. La estructura misma del edificio, que se distinguía como un espacio abierto y transparente, fue completamente remodelada. Los grandes ventanales dieron paso a sendos muros, así también, los jardines y los patios otrora públicos dieron lugar a improvisados parapetos repletos de tanquetas y soldados, el edificio en su totalidad fue cercado con una gruesa reja que en cada esquina decoró su nueva estética con una atalaya blindada.

En este sentido, Avelar señala que las dictaduras latinoamericanas, a igual que los anteriores ejes dominantes, manejaron una memoria que se quiso siempre metafórica, “En la cual lo que importa es por definición sustituir, reemplazar, entablar una relación con un lugar a ser ocupado, nunca con una contigüidad interrumpida”⁵⁰ Esto es advertible en la radical transformación a la que fue sometida el edificio. En el caso particular de la escultura, ésta no presentó mayor problema, abrazada entre rejas, en un lugar que quedó fácilmente dominado.

La caída de Salvador Allende emblemata alegóricamente un otro *fin* de la escultura, en donde, la reconciliación entre modernización e identidad pasó a ser irrealizable. Otra vez la clase dominante trabajó sobre la memoria metafórica, el discurso de un régimen que se alimentó de la doctrina de la seguridad nacional⁵¹, y que fue sistemáticamente demonizante (del legado artístico y cultural de la Unidad Popular) y panfletario. Una maquinaria ideológica que con una mano quemó libros, exterminó personas y con la otra diseminó con la televisión mensajes diarios sobre el paraíso de la modernización. El objetivo: “[P]urgar el cuerpo social de todo elemento que pudiera ofrecer alguna resistencia a una apertura generalizada al capital multinacional”⁵² Así, el control sobre la prensa escrita, y principalmente, el repunte económico favorecido por el aumento en la extracción de la plusvalía posibilitado por la represión, contribuía a mantener satisfecha e inmovilizada a la mayor parte de la población.

El nuevo gobierno encontró su función cultural alrededor de la preservación y del patrimonio, legitimándose a sí mismo en una genealogía de la nación que excluía cualquier ruptura o conflicto. De esta forma, la escultura en tanto símbolo del proyecto modernizador anterior sufrió el olvido en la instalación del nuevo escenario, un nuevo marco para su objetivación de acuerdo a una nueva centralización política que la desplazó a un lugar oculto, cercado en los márgenes internos del edificio dictatorial, fuera

⁵⁰ Idelber Avelar. op. cit. p. 23.

⁵¹ “[L]a sociedad chilena sufría de una enfermedad y algunas partes de ese cuerpo tenían que ser “amputadas””. (Idelber Avelar. op. cit. p. 66.)

⁵² Nelly Richard. op. cit. p. 45.

del alcance de lo público. El erotismo de la escultura, en tanto símbolo, fue de esta forma resignificado, sacándolo de la escena, un desplazamiento al lugar de lo obscuro. Alexandrian⁵³ advierte en su *Historia de la literatura erótica* que lo obscuro surge tras la devaluación de la carne, la asociación con la suciedad y las imperfecciones. Bajo esta caracterización, la mayor parte de la producción artística fue considerada deleznable⁵⁴ por el régimen. La *nueva* política promovió fundaciones privadas para la cultura y medios de comunicación para las masas, esto derivó en una separación violenta entre una cultura erudita dirigida a los ricos (ópera, teatro) y una cultura de masas estereotípica y paralizante (Sarlo⁵⁵).

En Latinoamérica, las dictaduras de los setentas presentaban como fondo común un catolicismo conservador que “en su “esencia” pertenecía al abanico de naciones occidentales cristianas”⁵⁶, repitiendo la esperanza de inserción en un espacio “occidental”. El mismo afán es advertible a partir de los subsidios a mega conglomerados como desarrollo de una política de turismo cultural en función de la cultura popular que se tiene que adaptar a una mercantilización internacional. Los regímenes recurrieron a intelectuales tradicionales y conservadores de la antigua sociedad agro-exportadora para re-institucionalizar el arte y la cultura. Para Avelar, estos “residuos de la sociedad latifundista”⁵⁷, operaban -con su humanismo conservador- fuera del compás con la tecnocracia modernizante de la dictadura. Canclini, por su parte, observa que en las casas burguesas latinoamericanas, se mezclan bibliotecas multilingües con artesanías indígenas, televisión por cable y mobiliario colonial, “las revistas que informan cómo hacer mejor especulación financiera esta semana con ritos familiares y religiosos centenarios”⁵⁸. De esta manera, la identidad de la cultura moderna en Chile, implicó saber incorporar este híbrido, más que sólo vincularse con un repertorio de objetos y mensajes modernos. Esta nueva ideología presentó los mismos síntomas de la derrota, vaciando la modernización de todo su contenido progresista y liberador.

Cuando Pinochet toma el poder, la organización de la Junta Militar alegoriza la organización de las filas del cuerpo textual⁵⁹, suponiendo límites, delimitando como un texto cerrado, el sema y el rema, la escena y lo obscuro, la memoria metafórica

⁵³ Véase: Alexandrian: *Historia de la literatura erótica*. Barcelona, Planeta, 1990.

⁵⁴ Véase: Adriana Valdés: *Los “centros”, las “periferias” y la mirada del otro*. En: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago, Editorial Universitaria, 1996.

⁵⁵ Véase: Betriz Sarlo: *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997.

⁵⁶ Idelber Avelar. op. cit. p. 66.

⁵⁷ Idelber Avelar. op. cit. p. 61.

⁵⁸ Néstor García Canclini. op. cit. p. 71-72.

⁵⁹ Véase: Walter Benjamin. op. cit. p. 22-23.

jerarquizó oposiciones con la lógica de lo que desapareció, de esta forma, la reja supuso un límite de la obra, que aislándola de la contemplación (y el uso), la conceptualizó como obscena. La escultura enrejada da cuenta de este nuevo marco de país, cuyo cuerpo textual sería cerrado, uniforme, lineal y al mismo tiempo, escindido, mutilado, desaparecido.

La resignificación escénica no pudo, sin embargo, borrar la huella que la escultura poseía como única esencia, si se considera ésta en función del suplemento del símbolo original, es decir, el erotismo como deseo intransitivo y violento sobre el cuerpo, podría decirse que, si bien la escultura fue sacada de la escena de lo público y lo social, fue con esto integrada a un museo secreto institucional, en donde, por medio del suplemento puede re-instalarse la escultura como una alegoría macabra de la institucionalización de la violencia sobre el cuerpo social, en tanto política interna, privada y oculta del nuevo régimen.

Erotismo y muerte nunca estuvieron tan ligados en la obra, así también, puede observarse la mutación semiológica que se desprendió a partir del nuevo contexto. Los moldes antropomorfos de la escultura que en un primer escenario podían entenderse como el surgimiento de un hombre nuevo en una sociedad igualitaria (parecerse en el origen), pasaron a designar la ausencia de los cuerpos de los miles de desaparecidos; el cambio de escenario reveló el suplemento al concepto de *parecerse* en la escena a un *des-aparecerse* en la violencia y el olvido. Esto, que podría considerarse una macabra anticipación a la derrota, confirma las nociones de Benjamín, Barthes y Derrida, enunciadas en la primera parte de este informe, según las cuales la imposibilidad de objetivación de un texto, de una obra, no pasaría por la incapacidad de poner límites al objeto, sino porque esta acción siempre será un gesto incompleto que se re-velará en un significante, una unidad in-diferente y violenta que anula las posibilidades semánticas del mismo objeto, el extremo devenir de la escultura de Assler, manifiesta la indecibilidad de cualquier marco y por ende, su propia ilegibilidad.

El acuerdo

A partir de los ochenta, la sociedad civil reemerge lentamente de la derrota, los exiliados comienzan a regresar, comienzan las jornadas de protesta, un movimiento de oposición importante pero que no podía enfrentarse a la magnitud de un régimen institucionalizado completamente por el civismo y las leyes chilenas. Fue en este mismo marco en donde la dictadura encontró su *fin*. En noviembre de 1988, Pinochet llamó a un plebiscito que, a través del binarismo del sí y el no, consiguió alegorizar un final de escena y la apertura de un nuevo proceso democrático que era traspasado a manos de la clase política chilena. Los partidos de oposición al régimen conciliaron sus diferencias en pos de un *fin* común que era sacar a los militares del poder. Tomás Moulián⁶⁰, sin embargo, señala que la nueva lógica de la modernización chilena se centró en la avenencia de las diferencias de todo el eje dominante, un acuerdo privado entre los militares, los partidos de derecha y la oposición que se realizó fuera de la escena del plebiscito, una concertación en las dependencias internas de los militares, es decir, en el espacio obscuro en el cual la escultura de Assler había sido relegada.

Este lugar de la confinación en tanto lugar de lo proscrito, corresponde, gracias a la espectacularidad de la escultura, a una configuración como *museo secreto*, lugar del pacto privado desde donde se alegorizó un conflicto a re-presentar en la escena, ese lugar de lo público que el poder insiste en mantener y mantelar. En este mismo sentido, Nelly Richard afirma que el poder militar en ningún momento perdió su hegemonía sobre la llamada transición democrática. Así, se empezó a construir aquella otra alegoría; para

⁶⁰ Véase: Tomás Moulián: *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago, Lom Ediciones, 1998.

Avelar, fueron las ciencias sociales las que regalaron las bases para configurar una dicotomía en donde las dictaduras militares fueron reducidas al polo del *autoritarismo* -mientras aquellos, en cuyo interés se sostenían los generales, habían sido exentos cuidadosamente de toda responsabilidad en la barbarie- y la oposición fue forrada con un manto retórico⁶¹ que la denominó *democracia*. De esta forma, se preparó un escenario en donde la derrota de la dictadura no podía superarse en una reflexión crítica de un período de posdictadura, pues se asumió el fin de la dictadura como una *Transición* que de forma inevitable nos instalaba en la democracia. Esta máscara de la derrota una vez más intentó borrar lo que al presente le excede, es decir, el suplemento, su duelo irresuelto, su ruina.

Al levantar la alegoría, la transición corresponde a la dictadura, y lo que en la literatura social-científica de Brunner, se denomina transición, no es más que el estado en el que la dictadura nos dejó. La pérdida de un horizonte de verdadero progreso para la sociedad desautoriza una comparación con un proyecto modernizador, la dictadura fue la alegorización de una burocracia estatal que a diferencia de una clase social dominante, pudo ser removida del poder sin hacer daño alguno al modelo económico neoliberal⁶². Nelly Richard señala además que la “instantaneidad y la momentaneidad son los recursos frívolos con los que la novedad de la transición disfraza la ambivalencia de su juego de máscaras entre presente (la reapertura democrática) y pasado (la dictadura)”⁶³, este juego puede ser completamente advertido hoy en los procesos conciliatorios que siguieron a la dictadura. El regreso a la democracia no implica en sí un tránsito a ningún otro lugar, la transición a la democracia sólo funciona en tanto es la legitimación jurídico-electoral de la exitosa transición llevada a cabo por los militares entre libertad política para el pueblo y libertad económica para el capital. La alegoría las conecta como si la primera dependiera de la segunda, y como si la segunda hubiera sido obstaculizada de alguna forma por los generales. De esta forma, la polaridad entre autoritarismo/democracia se convirtió en la doxa de nuestra actualidad.

La alegoría de nuestra actualidad, facilita el olvido posdictatorial. Las narraciones testimoniales de la barbarie tienen lugar en un lenguaje que no se pregunta por su estatuto retórico y político. Escribe Avelar: “El tono insistentemente anunciatorio de la mayoría de los textos testimoniales en el subcontinente, casi siempre confiando en que mañana triunfarían las fuerzas de la justicia, reforzarían aún más el efecto narcótico.”⁶⁴ De la misma forma, el anuncio concertacionista de la re-apertura del edificio para la UNCTAD III, intenta establecer una continuidad con un proyecto modernizador socialista y popular, pero no se cuestiona que este modelo de desarrollo haya desaparecido

⁶¹ En Chile, intelectuales como José Joaquín Brunner trabajaron en pos de la naturalización retórica de la cadena signifiante resistencia popular- ethos democrático- democracia parlamentaria, esto para crear un imaginario en donde la democracia, por su inevitabilidad, esta pre-figurada. Brunner trabaja sobre una alegoría de democracia.

⁶² Idelber Avelar. op. cit. p. 38.

⁶³ Nelly Richard. op. cit. p. 40.

⁶⁴ Idelber Avelar. op. cit. p. 96.

violentamente, ni tampoco que el modelo actual corresponda mucho más al paradigma dictatorial que al de la Unidad Popular. El gesto de la reapertura no es sino otra mutación de la alegoría del capitalismo, la verdad factual no es aún la verdad de la derrota, ésta no puede surgir en un lenguaje que aun no ha incorporado la experiencia narrada en una reflexión sobre la derrota. La alegoría tiene su lugar cuando lo amargo e insólito se ha vuelto familiar, previsible e inevitable. Si como dice Richard: “La condición posdictatorial se expresa como “pérdida del objeto””⁶⁵, resulta importante rehacer ese pasado “Vertebrar ese pensamiento –dice Casullo⁶⁶ -“cercano /lejano”, configurado como un arco de lecturas y expresiones que procuraron despejar la imagen del mundo desde la alarma de sus resultantes modernas”, es decir utilizar la alegoría para hallar la memoria del abandono que no se ha rendido al olvido⁶⁷. La escultura alegoriza el tránsito del individuo chileno desde la participación igualitaria de este en la escena de modernización, su derrota, su des-aparición y su re-aparición fantasmal espectral en donde el sujeto no actúa en su propio escenario. Un sujeto consumidor, seriado cuya posición en escena, sólo exhibe el desplazamiento hacia el margen del cuadro del desarrollo nacional quedando finalmente fuera, como un cliente. De ahí que la escultura no pueda concebirse como objeto, remite a una configuración como resto, ruina de objeto.

⁶⁵ Nelly Richard. op. cit. p. 36.

⁶⁶ Nicolás Casullo: Modernidad y cultura crítica. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998, p. 98.

⁶⁷ “La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia” (Idelber Avelar. op. cit. p. 18.)

Conclusión

Para Susan Sontag⁶⁸, se define la obscenidad de un objeto cuando este no puede ser satisfactoriamente significado, es decir, una clasificación resentida que busca alejar lo desconocido considerándolo indecente, infausto o siniestro. Es así como la tuberculosis, el cáncer, el erotismo y la muerte han sido cubiertos de un manto retórico que metaforiza su ofensiva indefinición. Todos procesos auténticos e intratables que se han vuelto repugnantes a los sentidos, palabras de mal augurio, connotaciones abominables que es preciso esconder u olvidar. No obstante, pretender que su obscenidad oculta el trazo que estos hechos dibujan en la escena, sería suponer que las metáforas con que se cubren logran una re-presentación impermeable y completa. La escultura en este caso, sirve para dismantelar esta alegoría, en tanto, obra de arte representativa, fue creada para simbolizar un proyecto acabado, una escena de modernización bien definida y sin fisuras que fracasó en una violenta derrota promovida desde los márgenes del bien pensado cuadro. Es así como hoy, no puede decirse mucho de los paradigmas que estructuraron aquel escenario, sino más bien, de los artificios en los que estos encontraron su imagen. Por una parte, la propaganda como instrumento de monumentalización del aparato político, y por otra -en pro de ésta- la institucionalización del arte como re-construcción de la ruinas de un fracaso, llámese a este original, a partir de lo que se ha llamado la identidad latinoamericana.

⁶⁸ Susan Sontag: La enfermedad y sus metáforas. Buenos Aires, Taurus, 1996, p. 13-16.



En la escultura se registra el tránsito desde el símbolo a su obscenidad en función de la re-abertura de grietas originales que, en la exhibición de la fractura, desmienten una unidad identitaria. El carácter plausiblemente erótico de la obra, permitió a su vez alegorizar este tránsito erotismo-obscenidad de la mano de los hechos históricos que, en su violencia, hicieron obscenamente visible la *devaluación de la carne* (Alexandrian) y por lo tanto, el quiebre de la re-presentación, en donde, la escena no es sino una operación retórica que fija límites inconclusos para determinar ya sea el dato histórico, el argumento político o el propósito artístico de los objetos. La conjunción de estos elementos dan cuenta de la permeabilidad de los marcos de representación, en donde, los márgenes son una construcción siempre alegórica manejada por los dueños del discurso.

Bibliografía

- Adorno, Theodor: *El ensayo como forma*. En: Notas de Literatura. Barcelona, Editorial Ariel, 1962.
- Alexandrian: Historia de la literatura erótica. Barcelona, Planeta, 1990.
- Avelar, Idelber: Alegorías de la derrota. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Barthes, Roland: El grano de la voz. Buenos aires, Siglo veintiuno editores, 2005.
- : El susurro del lenguaje. Paidós Comunicación. Barcelona, 1987.
- : La cámara lúcida. Barcelona, Siglo XXI, 1999.
- : Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.
- : S/Z. Siglo veintiuno editores. Colombia, 1987.
- Bataille, Georges: El erotismo. Barcelona, Tusquets Editores, 2000.
- Benjamin, Walter: El origen del drama barroco alemán. Madrid, Taurus, 1990.
- : Dirección Única. Madrid, Alfaguara, 1988.
- : La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México, Itaca, 2003.
- Blanchot, Maurice: La escritura del desastre. Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.
- : Sobre la angustia en el lenguaje. En: Falsos Pasos. Valencia, Pretextos, 1977.
- Borges, Jorge Luis: Obras Completas. Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.
- Casullo, Nicolás: Modernidad y cultura crítica. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998.

- Chevalier, Jean: Diccionario de símbolos. Barcelona, Herder, 1999.
- Déotte, Jean Louis: Catástrofe y olvido. Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- Derrida, Jacques: La diseminación. Madrid, Fundamentos, 1997.
- García Canclini, Néstor: *Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?*. En: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001.
- Hillis Miller, John: *El Crítico como Huésped*, En: M. A. Jofré, y M. Blanco (ed): Para Leer al Lector. Una Antología de Teoría Literaria Post-Estructuralista. Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, s/f, p. 235.
- Leiris, Michel: Miroir de la tauromachie . Montpellier, Fata Morgana, 1981.
- Moulián, Tomás: Chile actual: Anatomía de un mito. Santiago, Lom Ediciones, 1998.
- Nietzsche, Friedrich: La genealogía de la moral. Un escrito polémico. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Novalis: La Enciclopedia:(notas y fragmentos). Madrid, Editorial Fundamentos, 1976.
- Richard, Nelly: Residuos y Metáforas. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Saer, Juan José: *La selva espesa de lo real*. En: El concepto de ficción. Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- : *Una literatura sin atributos*. En: El concepto de ficción. Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- Sarlo, Beatriz: Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997.
- Sontag, Susan: La enfermedad y sus metáforas. Buenos Aires, Taurus, 1996.
- Valdés, Adriana: *Los "centros", las "periferias" y la mirada del otro*. En: Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Santiago, Editorial Universitaria, 1996.