

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura.

"Plan Z", un referente posmoderno en Chile.

Informe de seminario de Grado "De la
Modernidad a la Posmodernidad" dictado
por:

PROFESORES: David Wallace y Sergio Caruman.

ALUMNO : Erick Paul Kramm Mandiola.

ÍNDICE.-

I) APÉNDICE I.-

- i) ANTECEDENCIAS MODERNAS PARA UN ENTENDIMIENTO DE LO POSMODERNO... 1.
- i.1) (MODERNIDAD + AUTOCRÍTICA)=DATOS PARA UN PROYECTO INDIVIDUAL..... 1.
- i.2) POSMODERNIDAD>=((VANGUARDIAS+GUERRAS+DISOLUCIONES)=(CRISIS+DESACRALIZACIONES)).....15.
- i.3) ((-)REALISMO(VERDAD))+((-)DIOS+)(-)UTOPIA(CIUDAD))+
(CIENCIA*TECNOLOGÍA)=(TRASTORNO+(MUERTE*DISOLUCIÓN)DEL
(SUJETO(POST)MODERNO)).....23.

II) APÉNDICE II.-

- ii) DESPLIEGUE APLICATIVO PARA LATINOAMÉRICA.....34.
- ii.1) MÁQUINAS.....34.
- ii.2) UN MODERNO.....37.
- ii.3) ENFOQUE.....41.
- ii.4) MEMORIA.....46.
- ii.5) PANTALLAS.....49.

III) ANÁLISIS.-

- iii.1) INTRODUCCIÓN INTRODUCTORIA O JUSTIFICACIÓN JUSTIFICATORIA DEL
ABORDAJE A "Plan Z".....53.
- iii.2) "Plan Z" = MEOLLO.....63.
- iii.2.1) Historias Segmentadas e Iterativas.....63.
- iii.2.2) Historias Unitarias.....66.
- iv) BIBLIOGRAFÍA.....72.

i) ANEXO I.-i) ANTECEDENCIAS MODERNAS PARA UN ENTENDIMIENTO DE LO POSMODERNO .-i.1) (MODERNIDAD + AUTOCRÍTICA) = DATOS PARA UN PROYECTO INDIVIDUAL.-

Aaaah! Modernidad!, qué inasible y novedoso fue ese concepto. A Lyotard ya se le ocurrió escribir algo así como Qué era la posmodernidad; si!, si!, teóricos - como dijo Robert Powell, haciendo de Jesús Cristo con un guión bíblico, en la versión de Zefirelli -, ¿"por qué buscasteis a los vivos entre los muertos?", por qué academia te volviste tan testaruda en tu caída libre, cuesta abajo como dijo Benjamín, al matar la conmoción de lo que era desconocido, de lo que está ahí vivo, latente, en inminencia, sin teorizar, sin atrapar. Por qué la maraña estática, encapsulante de la ilusión epistemológica, del significado establecido, si el lenguaje es ya un entramado de ilusiones?, si lo inagotable que pudo ser el misterio, aún proporcionan al individuo grandes riquezas para un fenómeno libre, sin la atadura verbal, la sujeción ideológica para alcanzar su manipulación; qué pertenencia podemos reclamar de los fenómenos con la teoría. Ya Debord¹ decía que la teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje, el lenguaje de la contradicción, que debe ser dialéctico en su forma como lo es en su contenido. Es crítica de la totalidad y crítica histórica. Por eso teoría y práctica distan en naturalezas veritativas (de enunciación y de aseveración), cuando se trata de entender la modernidad, más aún cuando se aplica junto a la Posmodernidad y todo el pandemonio cultural de la modernización - este asimilarlo a Civilización -, el Topoi de dicha palabrita se movería aceleradamente a ritmo mitocondriano. Así con todas las palabras hoy. La teoría sobre modernidad y posmodernidad ("postmodernidad?" o "posmodernidad?" cómo?... dará lo mismo de aquí en adelante como se le llame a esa palabrita), caerían en la incapacidad de poder asir fuertemente - como al toro por las astas -, a la modernidad en teoría - sino más bien por la cola-.

Podríamos plantearnos desde varias perspectivas diferentes, y tomar lo que aconteció en estos últimos doscientos cincuenta años de historia capitalista burguesa moderna. Se puede enfocar esta historia desde un punto de vista fundamentalmente económico, como pensar desde un punto de vista filosófico; quizás se plantee como se plantean las interrogantes de identidad de ese nuevo sujeto, sobre la problemática del conocimiento, sobre la problemática de la verdad, sobre problemáticas de valores, o del sustento último de lo real, desde una perspectiva - si se permite decir así - filosófica moderna.

La teoría Postmoderna nombra y por tanto limita el mundo de diferencias culturales y pluralidades que hace visible. La totalidad ya no es posible y la cultura Postmoderna no puede pretender ser lo que la teoría dice que es. Dentro de esta perspectiva es posible considerar a la Postmodernidad como una función discursiva. El debate Postmoderno multiplica las opciones críticas al tiempo que las estructuras en una especie de Mecánica Combinatoria o las integra a un mercado mundial de ideas. Lo singular de la teoría Postmoderna es su deseo de proyectar y producir aquello que no puede lograrse mediante la representación o el pensamiento conceptual (o sea, la teoría postmoderna peca de moderna). Esto es lo que Jean Francois Lyotard ha denominado la elevación a lo

¹ En su famoso texto La Sociedad del Espectáculo. de 1967, entre los párrafos 204 y 205.

sublime². La teoría Postmoderna proyecta sobre sí misma su propio desconcierto al no haber límites en su heterotopía cultural.

Son los mismos debates sobre la Postmodernidad los que permiten al menos comprobar su existencia, y a juicio de Connor³ la constituyen. Pero dejemos algo claro: su teoría moderna no es consecuente con la real naturaleza de sus prácticas que se hacen irreductibles.

La teoría del tipo que sea le alfileréan, a la modernidad o al concepto o al fenómeno, como en un insectario, reduciéndole a la generalidad del concepto histórico-marxista para asir el fenómeno humano, desconociendo que ese insecto tiene otro espécimen, aún más extraño y misterioso que se mueve libre por ahí, la modernidad individual, e inteorizable que si bien pueden llegar ambas al estado de crisis, no lo hacen al mismo tiempo, y para reafirmar ese vínculo evolutivo entre la modernidad con su propia crisis ya en la posmodernidad, hay que sólo acercarse y ver la línea que lleva del Postmodernismo de Hassan a la estética afirmativa de Lyotard, que en principios de los 70s, en su crítica de la razón totalizadora y de su sujeto se concentró hasta cuajar en un completo renegar del terror impuesto por la teoría, la representación, el signo, y la idea de "verdad". Lyotard ve en Adorno y en Artaud, una ruptura a medias del terror de los signos y significados, postulando la disolución de la "semiología" en una pura "energética". La Condición Postmoderna.⁴ De fines de los 70s, no exhibe la verdad dentro del cierre de la representación sino plantear perspectivas dentro del retorno de la voluntad, como otra forma quizás, de ir diluyendo desde la verdad-significado establecido por la tradición judeo-greco-occidental.

La Modernidad, creo yo, es una experiencia personal, he ahí lo inasible de las prácticas posmodernas como un todo unido (moderno), el entramado vivo de la cultura en la actualidad, una "visión" replanteada, que acepta la parcialidad de cada cual y se ajusta más simplemente a las nuevas formas de "teorizar", como las teorías anarquistas de Paul Feyerabend, o la Paralogía de Lyotard.

Para verificar y falsear a la vez, el curso de esta teorización menor o intento moderno de conceputar un hecho posmoderno, en nuestro joven continente, y aún más en nuestro ingenuo país, presuponemos y citamos lo que Lyotard ve en su La Condición Posmoderna como superados después que establecían la unidad y la binariedad racional del fenómeno histórico de modernidad - quizás sea necesario recordar las distinciones entre ideología y ciencia que hacen ciertos autores como Popper o Eagleton; quizás también a los positivistas lógicos, a Kuhn y a Feyerabend, sin intención de meterse en patas de caballos de otros establos -; pero si seleccionamos ciertas parciales aprehensiones sobre

² Me tomaré la atribución de profundizar citando al Lyotard del 86 - La Posmodernidad. (explicada para los niños). -. La realidad se torna un asunto sublime en sus aspectos de pena y placer (Burke, Kant), contradicción que se desarrolla como un conflicto" entre las facultades de un sujeto, la facultad de concebir una cosa y la facultad de "presentar" una cosa."(p.20) Poder concebir pero no mostrar ni presentar, ninguna idea da a conocer la realidad. La formación y estabilización del gusto son impresentables. Arte moderno consagra su pequeña técnica en hacer ver qué se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver, o sea lo informe, la ausencia de forma de Kant. La modernidad se desenvuelve en retirada de lo real y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, en esta relación se pueden distinguir. O acentuar la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto humano en su voluntad; o acentuar la potencia de la facultad de concebir, en su "inhumanidad", puesto que no es asunto del entendimiento que la sensibilidad o la imaginación humanas se pongan de acuerdo con aquello que él concibe. Se puede dar hincapié en el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego en cualquier arte. (o la melancolía o la Novatio).La estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica, permitiendo que lo impresentable sea alegado como contenido ausente, dando consuelo y placer al espectador... Lo postmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma, lo que se niega a la consolación de las formas bella, al consenso de un gusto que experimenta en común la nostalgia de lo imposible... Postmoderno será comprender según la paradoja del futuro(post) anterior(mod).

³ El texto es Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. De 1996.

⁴ El texto es de 1979, pero se trabajó con una traducción Mariano Antolín, de Ediciones Cátedra, de Madrid, 1998.

la modernidad y miramos girados en 360° hacia atrás, tomaría visiones como las de Nicolás Casullo⁵ que le aprecia como una particular condición de la historia que se da de manera consciente en los pensadores de entre los siglos XVII y XVIII, y que se renueva en su forma al son de la historia.

Entre uno y otro, - Modernidad, Posmodernidad - un instante de milisegundos, que el individuo se toma en posicionarse para observar, entender y asumir, sin necesidad ni obligación, de comprometerse con esos criterios para el futuro, o de contaminar o mantener pura su visión que hasta el momento ha tenido. Más todo esto, el matiz de nuevos criterios de ejercicio intelectual, que alejan de la reducción científica teórica moderna, expandiéndola. Teoría y práctica; ideología y ciencia; más binarismo moderno para atrapar el movimiento, sublime (Kant, Burke) en commensurabilidad y aprehensión representativa de un fenómeno que aún ni siquiera quizás - comenzando, por la realidad, que afecta por ende a la verdad; de absolutas a solipsistas, de objetivas a subjetivas - haya pestañeado. Probablemente caigamos en la historia, pero lo usaremos para "representar" una multi aplicación y mutación - caótica en sus orientaciones y profundidades, de ahí también su inasibilidad en los antiguos términos de la investigación científica superadas quizás por Feyerabend - de esta comprensión, del espíritu hegeliano tal vez, que de escindido en dos, pasa a atomizarse sino a mutilarse en una explosión (tal cual el sacrificio del terrorismo islámico), en innumerables partes y formas. Es ese, por decirlo en términos de Jameson, "giro cultural", en los de Foucault y Wellmer⁶, "explosión de la episteme" que tras la deslegitimación de los metarrelatos y descredibilidad de los megarelatos, en términos de Lyotard, nos configuran, a grandes rasgos el momento de crisis en general moderna en la práctica postmoderna que es atisbado desde el necesario prisma autocrítico del pensador actual.

El justo e iluminador Perry Anderson⁷, un tipo más bien desaliñado pero que fue para mí tan claro en sus posiciones, me mostró el cuidado de asir los elementos en cuestión: Modernidad y Posmodernidad, dos, eeeh... este, no sabría ni aún ni nunca quizás, - por lo que me remitiré únicamente a mencionarles - definirles. Esto era quizás lo más espeluznante de este caso, y no me gustaba: estaba tratando con indefinidas formas y casi inmanejables conceptos, pues eran dos 1°, épocas históricas?, o 2°, estéticas?, o 3°, pensamientos, discursos filosóficos (tomado como la amalgama del discurso total, artístico, político, filosófico, social et ceteris.), epistemes? . En fin, aquel tino sutil de ir metiéndome en lo peliagudo de éste terreno, en estas instancias, se me estaba dando; por lo menos ya era consciente de mi rol parcial, de colector, es decir, la parcialidad de mi visión estaba más que asumida en esta empresa de hallar las relaciones entre estas dos, eeh, qué sé yo (y ahora sé menos) cómo llamarles.

Tenía entonces a estos dos fenómenos, Modernidad y Postmodernidad en mi cabeza dando vueltas, cuando decidí asirles en las dimensiones antes señaladas: Histórica (que carga con la política, la cultura, lo social, lo científico tecnológico y lo económico), Estética (Arte, Arquitectura, Filosofía, Literatura; Fotografía, Cinematografía, los medios), y como pensamientos, este último como factor

⁵ En el capítulo I de "La Modernidad como Autorreflexión" en su texto tripartito con Ricardo Forster y Alejandro Kaufman, Itinerarios de la Modernidad. Bs. As., Eudeba. P. 10.

⁶ Su aporte se halla en una obra llamada Sobre la dialéctica de Modernidad y Posmodernidad. La crítica de la Razón después de Adorno. de 1985

⁷ El registro de la información dada por Anderson se halla en Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Donde ignoro si es de Barcelona y Anagrama (saben a lo que me refiero), y efectivamente si es del 2000. ¿Es más directo, verosímil y legal el conocimiento en una fuente o edición original, o en una "flocopia" común?

inherente en el desempeño de los otros dos ámbitos, y como el ejercicio discursivo en general de todas las voces competentes. Como tiendo a una diacronía cronológicamente convencional, comenzaré por lo primero: Sobre la Modernidad históricamente vista, Marshall Berman⁸ dióme claros datos, primero con sus distinciones dilécticas dadas de ciertos conceptos interesantes, y su visión de la historia moderna:

Modernidad: Una experiencia - cronotópica; del ser y del otro, en otras palabras, del sujeto y la alteridad; el Yo-Tú, Otro, binariedad angular de cierta perspectiva, que puede adentrarse en el ámbito filosófico, estético, literario, y teórico crítico, y que como más adelante se verá, será aspecto funcional de cierta relación distanciadora, de quiebre epistemológico, entre la Modernidad y la posmodernidad. - común y paradójica de unión y de desunión de hombres y mujeres, expuestos a la aventura de crecer, transformarse el ser y el mundo, con riesgo de destrucción y cruzando reglas de geografía, etnicidad, clase, nacionalidad, religión e ideología. Un remolino de desintegración y renovación, conflicto y contradicción, ambigüedad y angustia. El sujeto ahora ha mutado su mediatización de la realidad, o está en ese proceso.

Modernización: El remolino de la vida moderna, tiene sus fuentes en la evolución de las ciencias físicas, en la industrialización de la producción, haciendo del conocimiento científico tecnología; los trastornos demográficos; el cataclísmico crecimiento urbano; los sistemas de comunicación (e información) masivos y englobalizantes; hegemonías de estados nacionales más poderosos; movimientos sociales masivos de resistencia; mercado mundial capitalista, generadora de gérmenes como las instituciones y la burguesía, causante del fracaso de las vanguardias, y agente esencial, de la muerte del sujeto y del arte, esto como proyección en su prolongación vinculadora con la posmodernidad. Si es necesario aprehender este remolino, tomémosle históricamente y distingamos que Modernización son estos procesos sociales que le dan vida, manteniéndole en dinámica permanente: Revolución Francesa, Revolución Industrial, Independencias Americanas, Racionalismos Institucionales, Tendencias y Estados Económicos, Ideológicos y Políticos, Guerras Mundiales (2), Guerras Frías, Terrorismos de Estado y de Resistencia, Los avances científicos Tecnológicos en su sucesión, et ceteris.

Modernismo: El resultado de la Modernización son las visiones, ideas y valores, que hace a los seres humanos, sujetos y objetos de la modernización darles el poder para cambiar el mundo que les cambia, e ingresar en el remolino haciéndole suyo. Ejemplo sería la imposición de la razón, que tras el acto bárbaro de la guillotina de la Revolución por la libertad, la igualdad y la fraternidad, que continuará la ilustración fundacional de las posteriores constituciones estatales.

Luego Berman continúa...

Modernidad asida históricamente: 3 fases:

1° p. S. XVI- f. S. XVIII:- La gente ignoraba el proceso y la experiencia de una comunidad moderna. Pero Jurgen Habermas⁹ me aportó el dato de que en el XVII ya existía la distinción de antiguos y modernos.

2° Revolución Francesa- s.XIX:- crecimiento público moderno en época de revoluciones; trastornos en las vidas personal, social y política. De Aquel público del s. XIX, surgen y se desarrollan, primero, la dicotomía interna, la sensación de vivir en dos mundos, en la vida material y

⁸ Desde un artículo ya clásico como "Un Brindis por la Modernidad", aparecida en el texto de Nicolás Casullo de 1989, El Debate Modernidad-Posmodernidad. (Pp. 131-144).

⁹ En el otro ya clásico artículo "Modernidad. Un Proyecto incompleto.", también aparecido en el texto mencionado antes de Casullo (Pp. 68-92).

espiritual que aún recuerdan; y segundo, como resultado de la anterior, las ideas de modernización y modernismo. Hay evidencias suficientes que determinan el carácter Racionalista que adquiere el pensamiento del s. XIX, evidenciadas en esas constituciones políticas fundacionales, post revolución francesa. La forma racional del momento posee una lógica binaria - base de la contradicción moderna en que incurrirían todas las oposiciones y paradigmas binarios: Verdad-Mentira; Bien-Mal; Mito-Razón, et ceteris. La Ilustración con esos fines fundacionales en las naciones se inscribe dentro de la procesión racional. Agreguemos aquí, desde lo que habla Benjamin en su Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II.¹⁰, que El XIX es el siglo de la contradicción, y su discurso crítico es contradictorio; esa contradicción es básica según Benjamin, tanto como el discurso crítico, para poder disputar la hegemonía. Es esta también época del desarrollo urbano, espacio donde Benjamin ve a Baudelaire, desarrollarse en la Bohemia con una postura marxista, y a la vez ambigua frente a la burguesía. Es también en la ciudad donde se dan espacios como el Bulevar, donde se da un flujo mercantil ciudadano, por donde se pasea a sus anchas el Flaneur. El Sujeto de la ciudad, ve mercancías y puede ser visto como tal en una dinámica del Deseo - Utopía urbana del deseo satisfecho -, esto se conecta con la proyección hacia lo referido por Jameson¹¹ con lo que respecta en el postmodernismo como la Mercantilización y el Fetichismo de la mercancía.

3° s. XX:- La Modernización se expande a todo el mundo, logrando triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento; el público moderno crece hasta fragmentarse en sus idiomas privados. En esta etapa se debería incluir al postmodernismo como coexistente, distinguirlo en el crecimiento de las ciudades, sus arquitecturas, que provocan la mutación del espacio y la ordenación del nacimiento de nuevos órganos adquiriendo carácter populista en su defensa retórica con la austeridad elitista y utópica de la arquitectura modernista. La dinámica de sus estructuras, adopta otras vías que representan sus movimientos, según Jameson, como lo son la máquina transportadora, escaleras mecánicas y ascensores, como alegorías del paseo en un espacio donde residir y con el cual relacionarse sensiblemente¹².

Y si de diacronías se trata, Jameson por su parte, distingue una periodización cultural: 1° Realismo; 2° Modernismo, y 3° postmodernismo, que no deja claro si es correspondiente con las etapas de automatización de Ernest Mandel: 1° producción mecánica de máquinas(1848); 2°, la de motores eléctricos (fines del XIX); y 3° de ingenios electrónicos y nucleares (mediados del XX en adelante. Mandel además distingue dos capitalismos: el mercantil, de monopolio e imperialismo; y el más actual, la postindustrial, o capital multinacional como le opta llamar Jameson.

Es lógica la conexión con la Postmodernidad, desde el punto de vista diacrónico. Sin embargo, en la experiencia Postmodernista, la diferencia relaciona. De esta manera, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder por diferenciación y no mediante la unificación, los materiales de un texto se dispersan estableciéndose un nuevo modo de comprensión: la relación.

¹⁰ Otras "flocopias" de un texto de Taurus, de Madrid del 87.

¹¹ En su ya consagrante texto El Posmodernismo o la Lógica del Capitalismo Avanzado. De 1987, cuya edición para flocopiar y trabajar es una de Piados de Barcelona de 1991.

¹² Bajo el prisma del pensamiento utópico, Céline muestra esa actitud de desconcierto y perplejidad (aporética?) al impactar con el urbe y su celeridad de ciudad moderna, llegado desde el campo. Benjamin habla de la transformación de la ciudad en ciudad moderna. Ese espacio que se tensa entre lo público y lo privado - como lo fueron los bulevares para Baudelaire -, estimula los sueños con la representación de los deseos satisfechos, así la ciudad es vista como una ideología; una materialización de una conciencia. El proyecto de una ciudad se concreta en la percepción y experiencia de ella. La ciudad es el centro de la Utopía y es en las capitales donde se crea el arte moderno.

La Distancia es una relación de ruptura, que de igual modo como le entendemos en el proceso de vinculación entre Modernidad y Postmodernidad, funciona en el presente informe, similar a la hipertextualidad rizomática.

Es esa reflexión desde el prisma autocrítico de la modernidad surgida más en Nietzsche que en Marx, la que da la instancia autorreflexiva y libertaria, que rige los modos más actuales de teorizar. Habermas me hizo saber que el proyecto de modernidad formulado por los filósofos del iluminismo en el s. XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias, usando esta acumulación de cultura especializada en el enriquecimiento de la vida diaria, es decir en la organización racional de la cotidianidad social. Estos filósofos, tenían la esperanza de que las artes y las ciencias iban a promover no sólo el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del individuo, el progreso moral, la justicia de las instituciones y la felicidad de los hombres.

En sí funcionan, según Habermas, unos falsos programas de la negación de la cultura moderna en la historia del arte principalmente desde el interior de dicha cultura, que definen su autonomía como arte - según Berman -, y su posterior muerte en sí misma; mas esto se profundizará más adelante. Para Marx también la base de la vida moderna es contradictoria: avance industrial y científico frente a una decadencia humana. "Todo impregnado de su contrario." De esta contradicción también se desprende la frase de Marx "Todo lo sólido se desvanece en el aire", que será título para otro texto de Berman. Hay también una ofensiva contra la burguesía, aludiendo que todas sus formas se descomponen, así el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve contra su primer promotor.

Para Nietzsche, según Berman, las corrientes históricas de la modernidad eran irónicas y dilécticas. Muere dios y llega el nihilismo. El Ser humano se halla entre vacíos de valores y abundancia de posibilidades. Más allá del bien y del mal.¹³ (1882) es un texto pionero en la crítica a la modernidad que muestra también a todo impregnado de su contrario, de su opuesto, como el binarismo crítico marxista. El individuo se individualiza, y en ellos, Nietzsche ve distinciones: el mediocre que deja de vivir, el histórico que se entrega a la parodia del pasado; acepta con entusiasmo los peligros de la modernidad. Marx y Nietzsche, comparten la esperanza negativa. Se denuncia la vida moderna en nombre de los valores de la modernidad. Este último en el texto recién señalado critica en "Los prejuicios de los Filósofos", esencialmente a la Verdad (p. 23) con la No-Verdad (Pp.16-17); a los Prejuicios (Pp.39-41) y la discriminación de los Juicios Falsos como lógica filosófica (Pp.24-26), en fin, argumentando al fin la Contradicción, característica notoria de la subjetividad moderna.

Habermas, inspirado en M. Weber acota que la característica de la modernidad cultural es la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: Ciencia, Moralidad y Arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron. Desde el s. XVIII se trata profesionalmente a la tradición cultural, para luego traer a primer plano las estructuras intrínsecas de cada uno de los tres dominios o dimensiones de la cultura.

Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental y sus especialistas lo que resulta en la vasta distancia entre los

¹³ En una edición de Rodesa; Villatuerta 1999. traducción de Andrés Sánchez Pascual.

expertos y un público más amplio. La modernidad formulada por iluministas del XVIII se basaba en el desarrollo de una ciencia objetiva, una moral universal, una ley y un arte autónomos y regulados por lógicas propias, liberando el potencial cognitivo de cada esfera de toda forma esotérica, acumulando cultura especializada en el enriquecimiento diario de la vida diaria, o sea en la organización racional de la cotidianidad social.

La diferenciación ciencia, moral y arte ha desembocado en la autonomía de segmentos manipulados por especialistas y escindidos de la hermenéutica de la comunicación diaria, que es base en la oposición de su rechazo de la cultura de la especialización. Hasta aquí se ha visto porqué la modernidad estética es sólo parte de la modernidad cultural.

Tras las guerras mundiales el hombre se pone con deseo e iniciativa en la vida moderna, pero sólo debe adaptarse ante el protagonismo de las máquinas, las fábricas y los sistemas mecánicos. La esperanza y optimismo - de los críticos de la modernidad del XIX. - con respecto al futuro del hombre se había perdido en los críticos del s. XX, esa fe en el hombre moderno no existía.

Ese modernismo del s. XIX, para Berman prosperó y creció, produciendo trabajos e ideas de la más alta calidad - arte, tecnología, ciencia -. Las visiones abiertas de la vida moderna del XIX, fueron suplantadas por visiones cerradas del XX - se ve modernidad como un monolito cerrado. Las polarizaciones básicas fueron a inicios del siglo XX. (proliferación de reducciones incapaces, y de algún modo heredadas). Como pertinencia, se debe asimilar la idea de lo moderno, como totalitario, unido (de unidad), completo Igual al gato de esa oda nerudiana, de una pieza, íntegro, "como el topacio o el sol". Es quizás el proyecto moderno racionalmente comprensible como algo lógicamente rígido y continuo, en el sentido de progreso y completitud, y binario en sus polarizaciones de su comprensión, o posiciones.

Los futuristas, como partidarios apasionados de la modernidad, en pro de crear un nuevo mundo... "parece que algunos sentimientos humanos mueren, mientras las máquinas nacen.", celebran la tecnología moderna a extremos grotescos y autodestructivos.

Por Berman también me enteré que en la historia del arte moderno se ve una autonomía mayor de sus definiciones y prácticas. La autonomía de la esfera estética se convertía en un proyecto consciente y el artista talentoso expresaba sus experiencias subjetivamente, descentralizado y libre de presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana. En el XIX el arte se aleja de la mera representación en sus elementos actantes. Una relación de opuestos había surgido a la existencia; el arte se había convertido en un espejo crítico, que mostraba la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social. El costo de esta transformación moderna crecía, al completarse aún más la autonomía del arte, así una energía explosiva descargó en el intento del surrealismo de destruir la esfera autárquica del arte y forzar su reconciliación con la vida. Todos los programas que intentaron equiparar los planos del arte y la vida no tuvieron sentido, reviviendo lo que pretendían disolver. "Otorgando nueva legitimidad, como fines en sí mismos, a la forma en la ficción, a la trascendencia del arte sobre la sociedad, al carácter concentrado y planificado de la producción artística y al especial estatuto cognitivo de los juicios de gusto." El proyecto radicalizado de negar el arte legitimando las categorías que el iluminismo veía como delimitantes de la esfera objetiva de lo estético. Los surrealistas tuvieron la lucha más extrema al respecto, pero dos fueron sus errores: Creer que el efecto emancipatorio esperado se daría cuando los continentes de una esfera cultural autónoma se destruyan; Y que la rebelión surrealista reemplazaba a sólo una abstracción; la consecuencia

de éste es que abre los accesos a sólo uno de los conjuntos de conocimiento especializado. El proceso de comunicación necesita una tradición cultural que cubra todas las esferas, y no salvarse del empobrecimiento cultural únicamente con la apertura del arte. El Marxismo es a la filosofía como el surrealismo al arte, haciéndose visible el paralelo al verse las consecuencias del dogmatismo y el rigorismo moral; serían ideologías y no ciencias para Popper.

A ésta última mirada de Habermas, no se debe olvidar toda la influencia de Schopenhauer, que tiene Nietzsche en su nihilismo, basal en la ruptura y muerte de varios pensamientos, ideologías, criterios y visiones que en el s. XIX comienzan su ocaso y para el XX, cavan su propia tumba. Nietzsche es considerado junto a Kant y Sade, por Adorno y Horkheimer como inflexibles ejecutores de la ilustración y junto a Hegel, Marx, Spengler, Heidegger, y Freud como parte de las contradictorias fuentes filosóficas de la escuela de Frankfurt. El pensamiento moderno que se cristalizó en la Ilustración y se expresó en la razón, fue visto por Adorno y Horkheimer como incapaz de sobrellevar su sinrazón, donde Auschwitz es gran ejemplo de ello, y donde se hace pertinente el retroceso a la Ilustración, buscando a partir del concepto de dialéctica hegeliano, la pérdida de la función crítica de la razón.

En la fuente escrita donde Theodore Adorno y Max Horkheimer nos dan sus visiones¹⁴, ya están las claves para comprender La Teoría Estética de Adorno, pues se desarrollan temas como la dialéctica de subjetivación y objetivación, y como mínimo se insinúa la dialéctica de la apariencia estética. La Dialéctica del Iluminismo intenta amalgamar dos tradiciones filosóficas dispares: una que, desde Schopenhauer, conduce a través de Nietzsche hasta Klages, y otra que desde Hegel, pasando por Marx y M. Weber, conduce hasta el joven Lukács¹⁵. Mas, lo que el texto nos dice, es la doble relación del Iluminismo - 1° vínculo con la naturaleza que nos remite a la objetividad, y 2° es relación de continuación del mito condenándolo a muerte -, esto resulta dominante en el Iluminismo, para su dictadura respecto la relación del hombre con la realidad, o sea, la esencia de las cosas está dada por su función como instrumento de dominio. Así como el Mito se constituye como una lectura mágica acerca de lo real como totalidad, la noción de dominio inherente al Iluminismo (en definitiva, a la Modernidad) evoca la unidad de la naturaleza.

Podríamos decir que en el ánimo de los autores de la ilustración, aun en Rousseau, que fue su expresión más radical y crítica, imperaba un ánimo de reforma del mundo. La revolución francesa y sus secuelas, las revoluciones de América Latina, serían la otra mano de este pensamiento de la ilustración, donde además aparecería impregnando la idea de revolución un segundo momento de este pensamiento ilustrado, que es el pensamiento romántico.

El pensamiento romántico, que tiene como centro, casi paralelo a la ilustración del siglo XVIII, a Inglaterra y Alemania, es aquel pensamiento que si bien celebra la libertad, esa nueva autonomía del hombre, de pensar por sí mismo, ejercerá por un lado una crítica profunda a los sueños totalitarios de la razón científica, y trabajará en ideas de sentimiento, de patria, de amor, de nacionalidad, que combinado con la ilustración conformarán las dos grandes almas de lo moderno hasta el presente.

¹⁴ Estos viejos maestros, aportan su primer capítulo de su texto Dialéctica del Iluminismo, llamado "El Concepto de Iluminismo".

¹⁵ Según Wellmer, ambas tradiciones tienen un origen común en la filosofía del idealismo alemán. Esto se puede demostrar sobre todo en la filosofía del primer Hegel, en la que los motivos de una crítica de la cultura y una crítica de Kant, que más tarde se desgajarían, permanecen aún estrechamente juntos. Sobre la Dialéctica... P. 16.

Agreguemos además sobre la modernidad histórico-cultural, que en este pensamiento romántico que le comprende, aparece claramente una figura que debate con el científico de la razón técnica: es el Poeta. El poeta con un estatuto que ha perdido, pero que era la otra gran vía del conocimiento de la verdad. Desde lo poético-filosófico, lo moderno tendrá su primer gran momento reflexivo sobre su propia identidad a fines del siglo XVII. El poeta es sujeto, es autor.

En puro marxismo - y hegelianismo al mismo tiempo -, Adorno y Horkheimer se mantienen firmes en que el proceso de la civilización, es al mismo tiempo un proceso de "Ilustración";¹⁶ sólo como resultado de ésta puede pensarse en "reconciliación", o "felicidad", o "emancipación". La reconciliación se puede pensar como superación de la autoescisión de la naturaleza. Con el texto estudiado de Adorno y Horkheimer, se radicaliza la crítica psicológica al racionalismo que apareció en Nietzsche y se desarrolló en el post-estructuralismo francés, interpretando la trinidad epistemológica del Sujeto, Objeto y Concepto. Para Adorno y Horkheimer el Sujeto unitario, disciplinado e internamente regido sólo es correlato de la razón instrumental en un sentido temporal; sus tesis, por tanto, no son tan diferentes de las de Foucault cuando explica al sujeto como producto del discurso moderno. De todas formas, la desintegración del sujeto en la sociedad industrial tardía significa para Adorno y Horkheimer un proceso de regresión. Esto aclara el hecho de que Ilustración y Razón no vayan a dar también en el proceso destructivo de la dialéctica que tratan de reconstruir. Adorno y Horkheimer se mantienen firmemente en un concepto empático de Ilustración, que para ellos sería un ilustrar la Ilustración sobre sí misma, y esto significa un Ilustrar la razón basada en la lógica de la identidad acerca de su propio carácter dominador, y un "recordar la Naturaleza del sujeto". Mas esto significa también que la Ilustración sólo sabría corregirse y superarse a sí misma en el medio que le es propio, el de la razón basada en una lógica de la identidad. Adorno y Horkheimer buscan una autosuperación de la razón (y quizás también del realismo), entendiéndola al recurrir al ensamblaje de mimesis y racionalidad lo mismo en filosofía que en la obra de arte; pero sólo puede plantear una relación entre esto y los cambios sociales interpretando - aporéticamente- la "síntesis sin violencia" de la obra de arte y el lenguaje configurador de la filosofía como resplandor de una luz mesiánica en el aquí y ahora, como apariencia que anticipa la reconciliación real. En "El Concepto de Ilustración", liberar al hombre, de su propio miedo, era el programa de desencantamiento del mundo, disolviendo los mitos, derrocando la imaginación por medio de la ciencia. La Ilustración, al reconocer su herencia platónica y aristotélica de la metafísica a los antiguos poderes, persiguió como superstición la pretensión de verdad de los universales, así lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad, es sospechoso para la Ilustración. Cualesquiera que sean los Mitos que ofrecen resistencia, por el sólo hecho de convertirse en argumentos en tal conflicto, esos Mitos se adhieren al principio de la racionalidad analítica, que ellos mismos reprochan a la Ilustración. La Ilustración es totalitaria. En la base del Mito, la Ilustración ha visto siempre antropomorfismo, o sea, la proyección de lo subjetivo en la naturaleza. Las diversas figuras míticas pueden reducirse todas al mismo denominador, según la Ilustración: al Sujeto.

¹⁶ "Aufklärung", al igual que en castellano, se refiere a la Ilustración como movimiento intelectual específico y también a la Ilustración como esclarecimiento, educación o formación, términos por los que en alguna ocasión se ha traducido en función del contexto.

Destruir el Mito ha pasado, necesariamente, por la disolución del contrato mágico entre apariencia y esencia: este binarismo puramente moderno es el resultado del terror del hombre convertido en explicación (origen etiológico del mito). El origen de esta pretensión objetivante se encuentra en la dialéctica que separa concepto y cosa¹⁷. El temor que origina la explicación "parece", sin embargo, desaparecer cuando no queda nada desconocido; hablamos de la desmitificación. Entonces el Iluminismo es la angustia mítica, vuelta radical, la identificación de lo viviente con lo no-viviente. En este sentido, el anclaje con lo místico está dado por la inmanencia como regreso a la fatalidad del destino. Se puede ver el tránsito del Mito Histórico al Iluminismo, en lo social y lo estético:

1° Entendemos el Mito en términos del Destino y desde ahí admitimos su condición de desgracia o felicidad. Esta dicotomía, en la razón, se traslada a los conceptos de pena y de mérito, en virtud de la justicia que, metonímicamente nos remite a la noción de "derecho" como no-libertad y como fetichización de la igualdad.

2° En el Mito, "señal" e "imagen" constituyen el símbolo que se ejecuta a través de la Repetición. Esta ejecución constituye el arte, la poesía que vista en la actualidad aparece como copia, es decir, como reproducción integral si nos remitimos a las condiciones del arte moderno, se tratará de una reproducción dócil, duplicación ideológica: el arte que prueba su utilidad.

El arte como la magia, instituye un ciclo cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana, en el que rigen leyes particulares. "En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual, como la manifestación del Maná (en la p. 33 del texto aludido ya de Adorno y Horkheimer). Es decir, el arte aspira a la dignidad del absoluto. Esto es como Schelling: El arte comienza allí donde el saber abandona al hombre.

La conciliación entre imagen y signo no será depositada, por el mundo burgués, en el arte, sino en la fe, en la religiosidad militante (Torquemada, Lutero, Mahoma). Esto último es, según los frankfurtianos, una cuestión de mala conciencia: el fanatismo aparece como signo de falsedad, "la admisión objetiva de que creer solamente significa no creer más." (p. 34; por ejemplo Reforma y Contrarreforma.)

Finalmente Adorno y Horkheimer señalan que la Ilustración se ha constituido como Mito, como verdad, como saber, como primacía hegemónica y totalizante de la razón en su pretensión de desplazar, de borrar en verdad, la mágica ignorancia de lo mitológico.

Según lo informado por Habermas los neoconservadores cargaban al modernismo cultural con la modernización capitalista de la economía y la sociedad, esfumando la relación entre el proceso de modernización social (que aprueban) y el desarrollo cultural (del que se lamentan); su ánimo no se origina hoy en el descontento frente a las consecuencias opuestas de un flujo de cultura que irrumpe en la sociedad desde los museos, ni por obra de los intelectuales modernos. Se arraiga más bien, en reacciones muy profundas frente a los procesos de la modernización social que penetra cada vez más profundamente en formas previas de la

¹⁷ Nuevamente Hegel. En el malentendido concepto de Dialéctica se encontraría el problema de la razón concepto y cosa (el concepto y lo concebido) son dos entes ahistóricos diferenciados y opuestos que, por medio de un juego de reconocimiento mutuo devienen en un solo objeto. Este proceso tiene un carácter negativo ¿cuál es entonces el problema? Los entes llegan a la instancia de reconocimiento a través de una crítica mutua - de ahí el carácter negativo- para constituirse afirmativamente, es decir, como positividad. Es el momento de lo propiamente histórico. Esta instancia de suprema crítica es precisamente la Ilustración. El problema, según los frankfurtianos, radica en la afirmación positiva, es decir, en la pérdida de la negatividad: o dicho de otro modo, se trata de los tres procesos hegelianos: Tesis, Antítesis, Síntesis de los cuales, esta última presentaría el problema.

existencia humana. Las protestas y descontentos se originan en las esferas de la acción y racionalidad comunicativa donde se transmite una tradición, y una integración a la sociedad, que se centran en la reproducción y transmisión de valores y normas, que son contaminadas por una forma de modernización regida por estándares de racionalidad económica y administrativa, diferentes de los de la racionalidad comunicativa de la que dependen esas esferas. Orientando así, los neoconservadores, toda su atención hacia una cultura subversiva y sus defensores. La modernidad genera sus propias dudas y aporías sobre su proyecto, que sirven como pretexto para las defensas del posmodernismo, para recomendar una vuelta a lo premoderno, o para rechazar de plano la modernidad.

*

El Postmodernismo Se distinguiría del Modernismo por ocupar un lugar distinto en el capitalismo, y por una mutación en la esfera de la cultura contemporánea. Más, ante todo, considera a la Postmodernidad como una lógica Dominante o Norma hegemónica, como una lucha de fuerzas donde se abren paso rasgos diferentes, como un sistema que se produce.

El concepto de postmodernidad - o postmodernismo- por su parte, se ha convertido en uno de los conceptos más opalescentes de las discusiones en teoría social, artística y literaria de la última década. La palabra "post" forma parte de una red de conceptos y formas de pensamiento "postísticos" - según Wellmer (p. 51) - (Sociedad post-industrial, post-estructuralismo, post empirismo, post-racionalismo), en los que al parecer trata de articularse la conciencia de hallarse en el umbral de una época cuyos contornos son aún confusos, pocos claros y ambiguos, pero cuya experiencia central sin embargo - la muerte de la razón - parece apuntar al final definitivo de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto la ilustración europea, o incluso, por último, el proyecto de la civilización greco-occidental. Aquí ya no se trata de poner en la linealidad de la historia, a la postmodernidad, tras la modernidad, aunque nos sea evidente que la tecnología y el desarrollo de las ciencias modernas del siglo pasado nos propician espacios de discusión donde ya Benjamin, con la reproductividad técnica de la obra de arte y la pérdida de su aura, y Adorno con su industria cultural, que priva a la obra de arte de su carácter estético, asignándole un valor de bien de consumo, habían dicho algo de lo que ya se ve suceder hoy. Habermas en eso del proyecto incompleto de la modernidad rescatándola al reparar sus errores del pasado, y viendo el mundo occidental en el constante impulso de los procesos de modernización capitalista y crítica a la modernidad cultural, convirtiendo en pretexto para los conservadores, a los fracasos de los programas de negación del arte y la filosofía. Habermas habla del antimodernismo de los jóvenes conservadores; el premodernismo de los viejos conservadores y postmodernismo de los neoconservadores. Los dos últimos unidos quizás en alianza y circulación en las esferas de la cultura alternativa.

Históricamente hablando, tras el comienzo del siglo XX, Las dos guerras mundiales, y las vanguardias europeas - surgidas del hecho bélico, la modernización y los avances del psicoanálisis acordes a la ciencia, envuelta entre la nueva instancia del capital (Mandel) y de la sociedad (Bell) - y la nueva forma del conocimiento como poder y su estructuración en sistemas de información, y globalización, la postmodernidad comienza a tomar forma, espacio y cuerpo, y por su puesto su tiempo en esta línea histórica. Debería hacer referencia primero a Habermas, que nos da los primeros indicios del término Modernismo

remontándose (basado en Jauss) a la antigüedad de la Roma del s. V que se hace cristiana y deja el paganismo, pero distinguiéndolo como presente en todos los períodos en que se formó la conciencia de una nueva época anterior. Posteriormente, preferiría no hablar, pero sólo mencionar, a aquel movimiento poético que fundó Darío, y que enmarca la producción literaria de fines del XIX y comienzos del XX, donde es apreciable claramente sus nexos clásicos y su rescate de la tradición greco-occidental. Señalemos que a las definiciones antes dadas de la Modernidad debo agregar las distinciones citadas antes también de Berman. Sobre el Posmodernismo, tomo la apreciación de Jameson al distinguir en la hispano parlancia el origen del término, con Federico de Onís en los 30s, caracterizando el flujo conservador del modernismo. En la anglo parlancia - continúa Jameson - Toynbee, de modo ya más histórico ve la etapa posmoderna marcada por dos procesos: El auge de la clase obrera industrial en occidente, y el esfuerzo de las inteligencias por dominar los secretos de la modernidad para volverlos contra occidente, por parte del resto del mundo. Ch. Olson a principios del s. XX, ve en su manifiesto proyectivo, una crítica al racionalismo humanista, uniendo la teoría estética con una historia profética, y la innovación poética con una revolución política. La etapa de clasificación que distingue dará origen a la posmodernidad, que está más allá de la revolución industrial y de los descubrimientos imperialistas. Él ve el presente como prólogo, y el espacio como marco de la nueva historia, un espacio que informa a los sujetos y ve al hombre como objeto y perspectiva. Cuando después, en los 70s el término adquirió mayor difusión, se retoma la mirada de Olson. Es imprescindible en esta parte del informe, dejar en claro por qué mencionar tantas parcialidades y visiones acerca de cómo tomaron estos pensadores a los conceptos en vinculación, pues creo indebido ser tajante en una definición que a través del tiempo y el pensamiento humano varía. Por eso recorro a lo que tal o cual dijo acerca de la Modernidad y la Posmodernidad, y sólo quedarse con una impresión o una inagotable forma de ambos conceptos. Pero continuando con nuestra periodicidad, en los 50s Wright Mills y Howe, designan con posmodernismo, la edad en que los ideales modernos del liberalismo y socialismo, estaban al borde del derrumbe y donde cierta ficción contemporánea era incapaz de mantener la tensión moderna frente a un entorno social cuyas divisiones de clases se habían vuelto amorfas con la prosperidad de la postguerra. Para W. Spanos, fundador de la revista "Boundary 2", el Posmodernismo es una especie de rechazo, un intento por destruir el formalismo estético y la política conservadora de la nueva crítica.

Lytard defiende una versión modificada del Postmodernismo, inspirada por una parte en Wittgenstein y por otra en "la crítica del juicio", en la que se entrelazan de manera sugerente rasgos de una epistemología postempirista (Feyerabend), de una estética moderna (Adorno) y de un liberalismo político Postutópico. Se plantea entonces, que la crisis del saber científico, cuyos signos se multiplican desde fines del s. XIX, no proviene de una proliferación fortuita de las ciencias que en sí misma sería el efecto del progreso de las técnicas y de la expansión del capitalismo. Procede de la erosión interna del principio de Legitimidad¹⁸ del saber. Esta erosión es efectiva en el juego especulativo, y es la que, al relajar la trama enciclopédica en la que cada ciencia debía encontrar su lugar, la deja emanciparse. En el

¹⁸ Concepto tomado del Glosario de nuevos conceptos para el PAEL 2002, a propósito del texto de Lyotard, hecho por la ayudante, dice: "Proceso por el cual un "legislador" que se ocupa del discurso científico está autorizado a prescribir las condiciones convenidas para que un enunciado forme parte de ese discurso, y pueda ser tenido en cuenta por la comunidad científica."; vendría a ser como la incorporación al saber que ya se tiene.

contexto postmoderno la preeminencia de la función legitimadora en las investigaciones, derivada como paradigma del conocimiento y de la previsión, está en camino de desaparecer. La ciencia postmoderna se interesa en los indecibles, los límites de la precisión del control, los cuanta, los conflictos de información, las catástrofes, las paradojas pragmáticas, pues la ciencia postmoderna hace la teoría de su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica. Cambia el sentido de la palabra saber y de cómo puede tener sentido ese cambio. Produce no lo conocido sino lo desconocido. Y sugiere un modelo de legitimación que en absoluto es el de la mejor actuación, sino el de la diferencia comprendida como "Paralogía"¹⁹. Entonces se sitúan los gérmenes de la decadencia de los grandes relatos en el XIX, los cuales se desarrollan a partir de la II guerra mundial, y en re-des-pliegue del capitalismo liberal a partir de los 60s que eliminó la alternativa comunista y re-valor-izó el disfrute individual de bienes y servicios.

Jameson, en 1982 se refiere a una Modernidad que trata de hacerse Postmodernidad sin dejar de ser moderna y que se presenta como ideología crítica y formal dominante. Basada en una estética de la novedad que gira sobre su propio eje en su intento de constante renovación, tiende hacia un retorno del arte figurativo como representación de imágenes más que de cosas, lo cual puede apreciarse en el Fotorrealismo y en el renacimiento de la intriga en la ficción con un pastiche de las narrativas clásicas. Las técnicas de extrañamiento del arte moderno, habían degenerado en convenciones estandarizadas del consumo cultural. Jameson insiste sobre la necesidad de una teoría que relacione las transformaciones actuales con el destino a largo plazo del sistema económico. Esto podría ser factible, a su juicio, a través de la idea de textualidad barthesiana que estaría, junto con las características de su estética, contenida en el concepto de Postmodernidad.

Según Connor, el debate Postmoderno se caracteriza por una densidad autorreflexiva con respecto al debate mismo. Se podrían advertir relaciones entre la novela crítica y la cultura literaria contemporánea. La ficción Postmoderna rechaza las jerarquías, la conclusión narrativa, el deseo de representar el mundo y la autoridad del autor, haciéndose imposible la representación y adquiriendo el lector una infinita libertad. Connor dice que para Ch. Newman, la Postmodernidad corresponde a una inflación del discurso. Habermas, por su parte, advierte una Crisis de Legitimidad que afecta a la vida social contemporánea donde ya no existen criterios de valor absoluto que pudieran obtener aprobación.

Yo mismo, hoy asumiendo un asunto de subjetividad, guiado por las miradas de Casullo (1999; P.10), adhiero mi visión al concepto de modernidad que le toma como un tiempo reflexivo - porque la crisis le es inherente -, el nuestro, para algunos pensadores, el de la modernidad como autoconciencia. Un concepto que solemos usar, que no es ni extraño ni ajeno para nosotros. Ser moderno como aquello que de alguna manera trataría de significar que estamos a la moda, que estamos con lo último, que no somos ni conservadores ni tradicionalistas, que experimentamos cosas del mundo a partir de las novedades que el mundo nos ofrece.

Nosotros, la subjetividad que atraviesa la historia en términos de un dibujo de individualidad que puede definir épocas. Hoy se discute cuál es la subjetividad de nuestra época, y este entonces es una mirada al sujeto o a la subjetividad desde un problemático planteamiento, como una

¹⁹ De aquel glosario de trabajo mencionado para el ramo de "Los Problemas actuales de los Estudios literarios" (PAEL 2002), obtenemos de Paralogía: "Los relatos, que han egresado en el discurso de legitimación en la postmodernidad, como por ejemplo: la sistemática abierta, la localidad, el antimétodo. Distingue entre Paralogía (una jugada hecha en la pragmática de los saberes) e Investigación (controlada y usada por el sistema para mejorar la eficiencia). En la realidad es frecuente que una se transforme en otra.

línea teórica de pensamiento. Subjetividad es el lugar donde el sujeto, el individuo realiza infinitos intercambios simbólicos con el mundo. La subjetividad posee infinitas fragmentaciones. Según el lugar donde se encuentren, actúan de determinada manera. Una subjetividad fragmentada, fugaz, inestable, precarizada en donde se trata de analizar de qué manera se hace presente lo moderno a través de esta subjetividad, o las relaciones del yo con el otro y consigo mismo.

i.2) POSMODERNIDAD > = ((VANGUARDIAS + GUERRAS + DISOLUCIONES) = (CRISIS + DESACRALIZACIONES)).-

La guía central para desarrollar esta parte y entender primero a las vanguardias, nos la brinda aquel Casullo de 1999 (p.65), que las plantea como un espacio histórico, por una parte, porque se constituye en lo social, en el arte, la cultura, la política, y por otro como fenómeno particular de la época moderna que es como me interesa, pues tiene que ver con lo moderno y su crisis, y hasta tal punto, que una de las formas de analizar nuestro presente está dado por la reflexión de teóricos y ensayistas sobre la "ausencia de las vanguardias", tanto en la cultura como en el arte o en la política.

Las vanguardias se atenderán como fenómeno cultural, sociocultural, político-cultural que atraviesa una época de lo moderno, para intervenir como lectura fuerte de la crisis y la crítica de ese tiempo.

Las primeras dos décadas del siglo plantean, con el objeto de entender el vanguardismo, una serie de características necesarias de ser comprendidas: por un lado, aparece un clima de época de "aceleración de la historia". Un clima que se da como experiencia objetiva en el plano social y económico, avance y desarrollo de formas productivas, avances técnicos, logros de la ciencia, creencia burguesa en que la ciencia y la técnica aplicadas resolverían todo, permanentes revoluciones en el campo de la industria y la economía. En términos objetivos, la historia genera un momento de aceleración. Así como siglos atrás, en el pasaje del siglo XVII al XIX se vivió una aceleración política y cultural, también a principios de este siglo, el campo objetivo de la historia mostraba que esta se aceleraba en sus novedades, en sus modificaciones, en las cosas inéditas que planteaba. Pero también esta atmósfera de aceleración se daba principalmente en la subjetividad de los actores de la historia, en la conciencia de los sujetos históricos. La conciencia de celeridad moderna - y esto tiene que ver con las vanguardias - habilitaba la idea de que la historia se aceleraba en la estructura productiva y en las ideas, de los proyectos colectivos, de los armados doctrinarios, para aparecer como modelos y lógicas, y el paisaje a otro momento de la modernidad, momento claramente post-burgués. De ahí esa necesidad de constituirse en avanzada en el paso de un tiempo a otro.

La vanguardia política - elemento esencial de crítica a los ilusorios avances, reformas de la izquierda, contra poniéndole la revolución violenta y heroica contra el estado burgués como una forma de derribar el sistema capitalista - su aúna entonces con la artística. En 1917 el modelo de la revolución rusa constituye a las vanguardias. El desplegado mundo de la izquierda en términos teóricos (Lenin, Trotsky), en términos de experiencia, en términos de organización y de ambiciones políticas.

El epicentro es la guerra europea de 1914-1918 donde, podríamos decir, se pone recién fin al siglo XIX. La guerra devastadora que acaba con un ideal decimonónico de mundo liberal burgués y que va a dejar, por el contrario, la desolación, el vacío, la pérdida de sentido de lo hasta ahí legitimado como promesa civilizatoria en nombre de la razón y el progreso humano. Donde van a emerger variables de vanguardias artísticas, estéticas, que van a ser demoleadoras en la crítica a ese mundo burgués que terminó en lo bélico y en más o menos quince millones de muertos.

Todos estos asuntos relacionan política y arte, en un espacio de izquierda básicamente anti-reformista, de corte revolucionario, contestatario, crítico, fuertemente anti-burgués, pro-socialista. En este campo aparecen figuras que también van a recorrer nuestra historia

occidental capitalista, que son el Político, el Intelectual y el Artista; tres figuras que de distinta manera constituyen en ocasiones estas llamadas vanguardias modernas. Vamos a darnos cuenta que todo el proceso de estas vanguardias modernas conforman un tiempo básicamente de desmitificación, des-sacralización, oponiéndose al mundo dado de valores y morales burguesas, y buscan a través del arte un proceso concreto de liberación de la subjetividad creadora y receptora, de denuncia contra las formas consoladoras, sublimadas, "bellas" del arte burgués instituido. Liberación de la expresión artística como mundo subjetivo que necesita expresarse con violencia, con fuerza, contra variables estéticas del pasado, de la tradición, o absolutamente consagradas, formas que no contienen a estos grupos o donde estos grupos no quieren ser contenidos. Algunas hacen eje en la liberación de nuestro instinto como experiencia sofocada, reprimida - aparece al aporte contemporáneo del psicoanálisis de Freud -, de la propia represión de la cultura que enajena y encarcela el deseo, y como contrapartida a ese enclaustramiento, la reivindicación y la recuperación del inconsciente como lugar de otras voces, otras palabras, otra verdad necesitada de expresarse. El artista va a plantear al arte como crítica y liberación concreta de lo instintivo, no solamente de lo reflexivo intelectual. Potencia reprimida que el artista de vanguardia va a tratar de poner de manifiesto. También el arte de vanguardia va a contener variables ideológicas y teóricas donde va a reivindicar una violencia categórica de su mensaje artístico como respuesta, desde las obras, a la violencia de la propia guerra, del propio hombre, de la vida cotidiana, del vivir en la metrópoli, en la masa, en la irracionalidad de las relaciones humanas alienantes y vejadoras del hombre. Este arte va a tratar de expresar un cuestionamiento al arte burgués clásico, tradicional, consolador, que no da cuentas de tales circunstancias.

Por otro lado, hay una idea de que el arte debe ser principalmente crítica a las consagradas representaciones del mundo, de la realidad, de la sociedad. No un arte bello, pensarán las vanguardias. No un arte que equilibre desde su presencia la fealdad y la hipocresía de la sociedad. Las vanguardias se oponen al criterio e idea burguesa de belleza en el arte. No hay arte bello. Los criterios de bellezas son criterios que responden a ciertos gustos, a ciertas épocas, a ciertos estamentos sociales privilegiados y consumidores de arte; desde estas vanguardias, el arte aparece como crítica (de crisis?) a las condiciones dadas, a los poderes, a las autoridades, a las predominancias de ciertos gustos, modas, estilos y al mundo cultural burgués, a la academia que fija normas, a las fuerzas armadas, a la iglesia, a los partidos políticos. Contra este entramado social, las vanguardias van a tratar de definir una nueva sensibilidad. Muchas e importantes variables para entender teóricamente la modernidad están dadas por la consideración de nuestra subjetividad en la historia, donde el arte va a cumplir un papel de termómetro de dicha subjetividad, de enorme relevancia, porque precisamente el arte es la producción individual feroz; además se comportaría, por ser el arte apariencia, muy hermanada a la sociedad del espectáculo²⁰, y ya Debord²¹ nos ha hablado de esa superposición del "parecer" por sobre el "ser".

²⁰ Me gusta ver al espectáculo como la exposición de la apariencia, teniendo un poco en cuenta que la espectacularidad, puede resultar siempre una meta-referencialidad, una puesta en abismo, la representación de una representación, y el disfraz - máscaras barrocas -, el simulacro, la rutilancia son piezas muy presentes en todos los tiempos, en la imagen misma del sujeto. La moda del vestir, por no decir del disfraz, también vendría a constituir una evolución dinámica por intermedio de su celeridad como moda, como fenómeno visual, si aceleráramos el avatar de, por lo menos, todo un siglo. Baudelaire asimila las modas a las teorías, que pasan como modas.

Hay una conciencia plena de generar una nueva imagen del mundo, construir otra vez la realidad, construirla como representación distinta, verídica, es ahí donde al arte adquiere gran papel en el camino recreador. Desde los siglos XV y XVI, que se trata de recuperar la idea demiúrgica de "re-crear" el mundo en manos del artista, que trabaja permanentemente la problemática de la creación. En las vanguardias, esa idea se olvida y el hombre se vuelve dios.

Las vanguardias, a diferencia del arte burgués - el arte excelso de la ópera, de la pintura, y la escultura clásica y neoclásica, de la gran literatura llevada al parnaso, de la música sublime del barroco y el romanticismo, el del genio inmortal, el del buen gusto, el de la belleza eterna y universal - va a mostrar las lacras fabulosas del mundo moderno. Sus figuras van a ser la prostituta, el enfermo, el marginal (periférico), el corrupto, la violencia social, el cuerpo desnudo femenino como mercancía sexual, lo procaz, la desesperación existencial, los valores insurgentes de la bohemia, la soledad en la muchedumbre urbana, la incomunicación humana, la angustia de la falta de sentido (el positivista lógico enloquecía), la guerra, la muerte horrorosa, los cuerpos mutilados, el absurdo, lo informe, lo desarticulado. Todo lo que el buen arte burgués de esa época escondía porque era un camino de belleza de "lo otro del mundo", de virtud, un camino educativo que poseía la complaciente y falsa moral del hombre. Las vanguardias reniegan de todo esto. El Dadaísmo es una de las más extremas.

Todos estos movimientos estaban compuestos por jóvenes de varias capitales europeas, que trabajaban a partir del principio de lo irreverente ante todos los valores consagrados, sociales, culturales establecidos y ante el de ese público burgués que asistía a sus representaciones; cuántas veces no fueron abuchados con monedas. Así las vanguardias estéticas trabajan en términos provocativos. Con su vocabulario, con sus búsquedas formales, con sus lenguajes, jergas, sus prestidigitaciones lingüísticas, sus idiolectos, sus microrrelatos, que escandalizan a ese buen burgués de 1910, que no podía concebir en nombre del arte lo que hacían las vanguardias.

Las vanguardias trabajan en términos humorísticos y corrosivos en su descripción de la cultura y su época, de las figuras de su tiempo, en términos satíricos contra toda autoridad, todo poder o institución, y en este sentido Dadá - vanguardia que hace culto a lo hereje, punto medio entre el expresionismo, que es la primera experiencia de vanguardia de este siglo, y el surrealismo - es quizás la más extrema y provocativa, partiendo de una lectura nihilista del mundo de posguerra, una interpretación que vive la pérdida de todo sentido y fundamento, generando un profundo trasfondo nihilista. Nace en 1916 en medio de la guerra, cuando todo perdía consistencia y la realidad europea tenía una estabilidad precaria, cuando el discurso humanista, ilustrado, burgués, liberal perdía sentido. Esto Dadá lo radicaliza llevándolo a su extremo absoluto, haciéndose una importante experiencia no sólo como crítica al arte burgués sino también como manera radicalizada de cuestionamiento directo al mundo de representaciones que conformaban el tapiz de la sociedad.

Dadá como todas las vanguardias, quiere integrar el arte a la vida, no aceptarla como experiencia autónoma en manos de artistas, don de elegidos de la histórica galería de los genios, no, nada de eso. Sin embargo las estéticas vanguardistas nunca van a superar ese problema de

²¹ Para esta apreciación me apoyo en el estudio crítico de Anselm Jappe sobre Guy Debord, homónimo, de 1993, traducido por Anagrama, Barcelona 1998. Además confirma esas hipótesis y propone aún más en un artículo de la revista MANIA, "Sic et Transit Gloria Artis. El 'fin del arte' según Adorno y debord", n° 1, Pp. 31-52.

la autonomía del arte, de ser esfera específica donde finalmente terminan almacenadas las obras de artes también vanguardistas; todas esas obras en nombre de la ruptura, están hoy en los museos, y la burguesía y el capitalismo al fin igual derrotan a las vanguardias, está, quizás como la respuesta más irónica que le da la historia a las vanguardias.

Nosotros estamos quizás más allá de cualquier escándalo, asombro o posibilidad de reflexión al respecto. Quizás el adormecimiento que vivimos de que ya nada nos resulta provocador o cuestionable en la pantalla de televisión, sería una situación en las antípodas de este tiempo de vanguardias estéticas que empezaban a romper con variables tradicionales, puritanas, censoras, represivas, con la vida tal cual la vivieron nuestros antepasados.

Sin duda entre 1910 y 1930, se vivió en lo artístico europeo sobre todo, pero también con influencia en estéticas latinoamericanas de vanguardia, un momento extremo, un momento de tránsito de primer orden. En la historia había quedado por un lado un enorme vacío. Lo vivido, el gran sueño burgués ilustrado incuestionable, era ya ilusorio pasado. Toda la gran promesa de la modernidad racional, civilizatoria, humanística, utopizada desde el siglo XVIII, sistematizada a lo largo del XIX, quedaba destrozada por una guerra donde economía, ciencia, técnica, cultura, habían contribuido a la gran matanza. El mundo aparece como en ruinas. La ciudad moderna es en base a ruinas de las ciudades del pasado. El artista se transforma en un exiliado, no ya por psicología personal, por bohemia ideológica, por pose, sino porque el arte no puede sortear ese dar cuenta de lo acontecido y de sus secuelas. Se concreta para siempre el anunciado divorcio entre el artista burgués y su clase de pertenencia burguesa.

Todo el arte moderno y de vanguardia cuestiona de distinta manera la época y su arte institucionalizado, y a partir de ese cuestionamiento, de esa febril experimentación, de ese trabajar con los lenguajes contra los lenguajes, de ese procurar otras escrituras, que se constituye otro tramo del arte entre 1910 y 1940, lapso en que yerguen las vanguardias para sustanciar el arte moderno del siglo XX, arrogándose el derecho artístico de proclamar en resumidas cuentas que todo lo que hizo hasta ahora no sirve para nada. Esa es la nueva fortaleza del arte vanguardista en la modernidad avanzada, arrasar con todo el pasado en pos de resistir, de seguir otorgándole al lugar del arte el de otro posible proyecto humano, el sitio de la desajenación, el sitio del último resto de verdad y libertad, de lucidez, de conciencia desaparecida.

Las vanguardias se contradicen al consagrar a toda costa la modernidad en su crítica severa a la época histórica, entendiéndola que la historia, era un proyecto con sentido a realizar. La vanguardia plantea una concepción lineal de la historia, proceso unitario y complejo que avanza desde un punto hasta una meta, esto es modernidad por excelencia. También plantea un determinismo histórico, en donde la vanguardia se adelanta a su historia, y del grueso proletariado y rebaño que pasa detrás.

Hoy aparece en la filosofía, en la canción rock, en la nueva novelística, que no hay ninguna marcha, ninguna llegada, ningún punto final de nada. Estamos así flotando en el medio del espacio, de un desguarnecido espacio histórico. La modernidad se planteó a la vieja norma judeocristiana de que la historia es una marcha hacia algo, que puede ser privado, colectivo, propio, quién sabe.

La Modernidad, en su desarrollo individual, manifiesta globalmente la crisis aquí comentada, y que interesa por vinculación neurálgica entre la modernidad y la posmodernidad (asunto matriz de nuestro seminario), y esa nueva forma de mirar es nuestra posmodernidad como conciencia

intelectual, que claro responde tanto a una periodicidad histórica como a un despliegue hegeliano del espíritu humano.

Para llegar a la crisis, apreciemos en sí, la Paradoja apuntada por Jameson²², al intentar hacerse - es el caso de Lyotard, y la actitud metacrítica que inferimos en el punto anterior - teoría posmoderna, reducir, algo que en la práctica es irreducible, sólo como expresión ideológica (experiencia de lo vivido de Gramsci) quizás, pues no entiende, ni acepta, ni conoce cabalmente las expresiones artísticas que lo constituyen. Se trata de unificar un campo - lo postmoderno - sobre una producción cultural caracterizada por su "diferencia", por su "diferenciación". Pero no nos adelantemos, ni nos desplazemos.

La crisis de legitimidad de la teoría Postmoderna se relaciona también con la academia en la medida que ésta se encuentra en una crisis de autodefinición tanto en lo que respecta a la expresión de la crisis como a un medio retórico de mantener e instrumentalizar dicha crisis.

Wellmer me agrega que "El momento postmoderno es una especie de explosión de la *épistémè* moderna"; es tal vez un cambio además, una transformación evidentemente dilucidada, o como una negación o como una radicalización del modernismo.

En el texto, Lyotard(76) plantea una superación del discurso moderno por el posmoderno. Del XIX provienen los dos grandes discursos o megarrelatos, sobre la sociedad que determinan el estatuto del saber en las sociedades industriales avanzadas, y que justifican la modernidad: La teoría Tradicional, asociada a Talcott Parsons, que representa a la sociedad como un todo orgánico, funcional, un sistema auto-regulado, una totalidad unida, que siempre está bajo la amenaza de ser incorporada a la programación del todo social como un simple útil de optimización de las actuaciones de ese último porque su deseo de una verdad unitaria y totalizadora se presta a la práctica de los gerentes del sistema, y que Anderson²³ la ve descender del idealismo alemán que considera al espíritu como despliegue progresivo de la verdad. Y la teoría Crítica a la corriente marxista que representa a la sociedad dividida en dos, se apoya en un dualismo de principio y desconfía de síntesis y reconciliaciones que nace con las luchas que acompañan al asedio de las sociedades civiles tradicionales por el capitalismo, pero que en los países liberales se han convertido en reguladores del sistema y en los países comunistas, ha dado retorno, bajo el nombre de marxismo, del modelo totalizador que privan de existencia a las mismas luchas. A esta Anderson, la deriva de la revolución francesa, que considera a la humanidad como agente heroico de su propia liberación mediante el avance del conocimiento.

La ruptura con la razón totalizadora aparece ahora, por un lado como despedida de (esos)los "grandes cuentos", y del fundamentalismo de las legitimaciones definitivas, y como crítica de la "totalizadora" ideología sustitutiva que sería la teoría de sistemas; y por otra parte, como renuncia a las formas futuristas de pensamiento totalizador, complementarias de lo anterior: Utopías de unidad, reconciliación y armonía universal. Lyotard defiende un pluralismo irreducible de "juegos del Lenguaje" y subraya el irreducible carácter local de todo discurso, acuerdo y legitimación. En él aparece el último intento de mantener la totalizadora idea de reconciliación del idealismo alemán, y por tanto también la idea de la unidad de verdad, libertad y justicia.

En Lyotard, el Postmodernismo aparece como resultado de un gran movimiento de des-legitimación llevado a cabo por la modernidad europea, del cual la filosofía de Nietzsche sería un documento temprano y

²² Hallados en fugaces soslayos a interpretaciones de su texto El Giro Cultural. De 1983.

²³ Anderson, Perry. Los Orígenes de la Postmodernidad. Anagrama, Barcelona, 2000.

fundamental. Según Connors²⁴, la condición Postmoderna se manifiesta en la multiplicación de centros de poder y actividad y en la disolución de cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el terreno de actividad y representación social. Nos encontramos ante diferencias que coexisten; la diferencia pura que Foucault denomina Heterotopía. Anderson dice que Lyotard considera a la sociedad como una red de comunicaciones lingüísticas, de juegos de lenguajes con reglas inconmensurables que involucran al conocimiento científico convirtiéndolo en un juego de lenguaje entre otros.

Ya en 1971 I. Hassan vio a la postmodernidad y sus incipientes prácticas, como un espectro de tendencias que radicalizaban o rechazaban los rasgos dominantes de la modernidad, adoptando de Foucault la noción de ruptura epistémica para sugerir cambios análogos en las ciencias y la filosofía, ubicando de esta manera la unidad subyacente de lo postmoderno en el juego de la indeterminación y de la inmanencia. Ch Jencks, siguiendo el manifiesto arquitectónico de R. Venturi, D. Scott Brown y S. Izenour Learning from Las Vegas, de 1972, caracteriza lo postmoderno, en su ecléctica arquitectura, como un estilo de doble codificación, empleadora de un híbrido de sintaxis moderna e historicista (estilo que no sólo se volvería arquitectónico, sino se expandiría a otros ámbitos ya sea el diseño, la industria, la publicidad, la estética, la literatura, etc) y que apelaba al gusto educado a la vez que a la sensibilidad popular. Esta mezcla entre lo nuevo y lo viejo, lo alto y lo bajo, definía la posmodernidad como movimiento. "la revolución Postmoderna" ya puede aparecer según Baudrillard como "un proceso colosal de pérdida del sentido que lleva a la destrucción de todas las historias, referencias y finalidades". Sin embargo, la sociedad Postmoderna sería un inesperado híbrido de las visiones de la teoría de sistemas y - como ansiaría Klages - el renacimiento del arcaico reino de las imágenes del seno del espíritu de la electrónica moderna.

Acotando sin autoridad, propongo aún lo dicho por Jameson (91) quien cree que las prácticas Postmodernas se interesan por la presencia de lo degradado, donde las citas ya no se remiten a ser sólo tales con su "apelación" a algo sino que pasan a ser constitutivas de la esencia de lo que las tiene, un asunto en que la matemática económica mercantil capitalista, como en todo, metió su gran narizota. Le parece además, una Pauta Cultural, donde coexisten diferentes rasgos. Considera obsoleto el rechazo que presentó al Modernismo la burguesía debido a una mutación cultural producida por una canonización e institucionalización en la década de los cincuenta de lo antes considerado tan repugnante, obscuro y escandaloso. Además denomina a la cultura Postmoderna como estadounidense y la considera como una expresión interna y superestructural de una dominación militar y económica mundial.

En la experiencia Postmodernista, como ya dijimos, en sus prácticas la diferencia relaciona. De esta manera, la antigua obra de arte se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder por diferenciación y no mediante la unificación, los materiales de un texto se dispersan estableciéndose un nuevo modo de comprensión: la relación. La Distancia es una relación de ruptura, entonces es puesta en crisis la Unificación Modernista por la Relación Postmoderna. Hay rasgos en esta relación que significan una distancia, ese quiebre epistemológico de Foucault quizás; una contradicción al fin.

Por otro lado, Jameson²⁵ ve en esa renuncia Postmoderna a la violencia de una razón totalizadora la oportunidad de un nuevo concepto

²⁴ Connors, Steven. Cultura Posmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad. Ed. Akal, Madrid, 1996.

²⁵ Jameson, Frederic. El postmodernismo o la Lógica cultural del Capitalismo avanzado. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.

de totalidad, por así, decir dialógico, Postmoderno. Lo que Jameson tiene en mientes se caracterizaría siguiendo a Adorno, como "unidad sin violencia de lo múltiple", al hablar de "relación por vía de diferencia", en una entrevista hecha en 1982. También recuerda a la estética de Adorno y Benjamin la caracterización de Jameson sobre la estética del Postmodernismo como estética de lo alegórico²⁶, la cual repudia la estética del "símbolo" y su unidad orgánica, que designaría una forma capaz de extraer discontinuidades e incommensurabilidades radicales, sin anular al mismo tiempo justamente esas diferencias. Todo esto da los atisbos suficientes de la disolución - de: arte, sujeto, historia, lenguaje, verdad, fe, y por tanto... - del mismo significado establecido.

El postmoderno no es un sistema determinado, sino inestable. En su pragmática ofrece el antimodelo del sistema estable. Es el modelo del sistema abierto en el cual la pertinencia del enunciado es el que da nacimiento a ideas, es decir, a otros enunciados y a otras reglas de juego. No hay en la ciencia otro metalenguaje general en la cual todas las demás puedan transcribirse y evaluarse. Se tiene entonces que el saber científico es argumentado y el narrativo no. En el postmodernismo no hay legitimación del saber, el recurso a los grandes relatos está excluido para dar validez al discurso científico postmoderno. El problema es saber si es posible legitimar por paralogía. La actividad diferenciadora, o de imaginación, o de paralogía científica actual, debe hacer aparecer esos metaprescriptivos y exigir que los compañeros acepten otros. El saber plantea la flexibilidad de sus medios y su carácter de juego pragmático. Se desplaza la idea de razón, donde el principio de un metalenguaje universal es dado por la pluralidad de sistemas formales y axiomáticos. La paralogía supera entonces la legitimación del saber de los megarelatos: multiplicidad e innovación.

El proceso de trauma moderno en general es, conceptualizado, comentado tempranamente en pos de sus consecuencias para la cultura social (de masas) y sus disciplinas. Ihab Hassan, le ve como un "momento Postmoderno" por un movimiento de "Unmaking", traducible aproximadamente como "Deconstrucción". Wellmer me provee de una traducción de un fragmento²⁷ de Hassan: "Se trata de un momento antinómico, que asume un desmantelamiento de gran amplitud en el pensamiento de Occidente -lo que Michael Foucault llamaría *épistémè* postmoderna-. Digo "desmantelamiento" a pesar de que ahora otros términos son de *rigueur*. En aplicación del principio de "juega y deja jugar", de la tolerancia recíproca entre juegos lingüísticos defendida por el autor, dejo en francés el "de rigor" incrustado en el texto en inglés, que dejo incrustado en el texto en alemán, desgraciadamente imposible de respetar si es que el lector castellano ha de enterarse de que debe respetar la autonomía de los juegos lingüísticos.²⁸ Tales términos expresan un rechazo ontológico del tradicional sujeto en sentido pleno, del cogito de la filosofía occidental. Expresan también una obsesión epistemológica con los fragmentos o las fracturas, y el correspondiente compromiso ideológico con las minorías políticas, sexuales o lingüísticas. Pensar bien, sentir bien, actuar bien, leer bien, conforme a esa *épistémè* del "desmantelamiento", es rehusar la tiranía de las totalidades; en toda empresa humana, la totalización es potencialmente totalitaria." Esa explosión de la *épistémè* Moderna en el momento postmoderno, hace volar en pedazos la razón y el Sujeto. Ese movimiento destructivo de la

²⁶ Que por metonimia alcanza la infinitud.

²⁷ The Critic as innovator: The Tutzing Statement in X Frames, de 1977. P. 55.

²⁸ Por ejemplo, deconstrucción, descentramiento, desaparición, diseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión, etc. N. Del T.

racionalidad totalizadora, el cogito, se inició hace mucho en el arte moderno: para Hassan, en la conciencia postmoderna se han reunido y realizado los impulsos más radicales del arte moderno. Él dice que en las artes, esa voluntad de dismantelamiento se manifestó tempranamente en torno al cambio de siglo. Desde los Ready-Mades de Duchamp y los collages de Hans Arp, - sin nombrar a otros - ha persistido el impulso de volver el arte contra sí mismo de cara a rehacerse a sí mismo. Según Harold Rosenberg, el arte en proceso de "desdefinición", sin límites claros, como la misma personalidad del artista.

i.3) ((-) (REALISMO (VERDAD)) +
 ((-) DIOS) + (-) UTOPIA (CIUDAD)) +
 ((SOCIEDAD (ES) * (ESPECTÁCULO+MERCADO+INFORMACIÓN)) +
 (CIENCIA*TECNOLOGÍA)) +
 = ((TRASTORNO + (MUERTE * DISOLUCION) DEL (SUJETO (POST)MODERNO)).-

Lo que produce básicamente esta modernización cultural acelerada de la historia es la caída, el quiebre, la certificación del agotamiento de una vieja representación del mundo regida esencialmente por lo teológico, por lo religioso. Desde lo judeocristiano, religión e historia se amalgaman en un determinado momento, se funden en una única narración de los orígenes y sentidos utópicos como lo plantea lo bíblico en su Antiguo y Nuevo testamento. Desde esa época hasta bien avanzada la primera parte del segundo milenio de nuestra era, entre 1500 y 1700, la representación del mundo franqueada por las variables teológicas, religiosas, en sus dogmas, en sus escritos, esencialmente en la fuente bíblica que es el libro de las revelaciones, designa lo que es el mundo. Lo que es dios, lo que son los hombres, cuál fue la historia, cuál es la causa, y cuál sería o es el final. Esto es lo que va derribando en Europa, a partir de esta modernización de la historia y del hombre que influido por una multiplicidad de experiencias culturales, plantea una severa crítica a las representaciones del mundo estatuido. Un mundo de representaciones, de relatos fundantes, que después va a ser enorme drama de la historia moderna, va quedando atrás. Es el mundo de Dios, según su plan, mundo que comienza explicando con Adán, con el pecado, la caída, que se remonta luego en la historia de los caudillos del pueblo judío, la espera del Mesías, los avatares de este pueblo en la historia, la llegada - desde la perspectiva cristiana - en pleno corazón del mundo judío del Mesías, la diferencia, a partir de ahí, de ambas historias, pero donde básicamente es la palabra de dios la que explica lo que es el mundo, lo que es el acontecer, lo que es el hombre, lo que es el lugar de cada hombre, lo que es la naturaleza, lo que son las cosas, sobre todo lo que es el principio, el transcurso y el fin de la vida.

La modernidad que toma prontamente conciencia de que en su avanzar, genera en términos de pensamiento, los tiempos modernos, va extinguiendo ese mundo de dios; luego Nietzsche va establecer esa "muerte de dios" y va a fundar, a partir de esta idea sobre la necesidad de dios, una lectura no sólo de la modernidad sino de occidente en su conjunto, una lectura filosófica, esa muerte de dios que se gestó en un principio como crítica a los dogmas de la iglesia, como crítica a la hipocresía de las morales dominantes, como crítica a lo religioso autoritario, como crítica a la superstición, como crítica al mito. En el siglo XVIII, en las universidades de las grandes capitales del mundo, la historia comenzaba con dios, con Adán y Eva, esto que tenemos situado por obra del pensamiento moderno sólo en el lugar de lo religioso, de la creencia, de la fe. Dios como el marxismo viene a significar un megarrelato basal de la modernidad, en los términos de Lyotard.

Lyotard insiste en la deslegitimación de los grandes relatos²⁹ y Habermas en la colonización del mundo vivencial. Aquí hayamos un nexo con

²⁹ De La Posmodernidad (explicada a los niños). Ed Gedisa, 1987, Barcelona. Lyotard recentra la pregunta sobre qué es postmoderno, objetando la posición de Habermas acerca de un todo orgánico que se constituye como el fin de la modernidad entre la heterogeneidad del lenguaje que distancia en los juegos individuales de la enunciación y que impide tal unificación y abstracción consensual. Lyotard plantea dos hipótesis para una síntesis efectiva: o un todo orgánico al modo hegeliano o un examen sobre la ilustración y su idea de fin unitario de la historia, y la idea de sujeto (crash!, crisis), crítica incitada por Wittgenstein y Adorno.

el conflicto planteado por Derrida y su monolingüismo³⁰, esa ambigüedad cultural que arrastra el colonialismo, la doble interdicción³¹ (franco-maghrebi) de lenguas, arrancadas (original), e impuestas (imitada), afectando al dialecto antinómico (nunca se habla más de una lengua; nunca se habla una sola lengua) individual, y a la legitimación del conocimiento; pensemos que la lengua no es un bien natural que el hombre cree poseer, siendo esta una errónea creencia del colono hostil (raíz etimológica común con huésped), que impone la retórica por la escuela o el ejército. Esta creencia es una jugada de la colonización, la siguiente sería la emancipación, la revolución, que consiste en la interiorización, reapropiación (en lo posible) por parte de los huéspedes forzados. El asunto del monolingüismo, evidencia además aspectos del lenguaje que se tocarán más adelante, y que tienen que ver, con los juegos del lenguaje como los ve Lyotard, y nos introduciría para el tema del sujeto y su identidad, que en este caso entra en trastorno.

Lo que define la condición Postmoderna - según Anderson - es una pérdida de credibilidad en ambas narrativas ya vistas, las cuales habrían sido destruidas por las mismas ciencias tras la proliferación de los tipos de argumentación, de la paradoja y el paralogismo y la tecnificación de la demostración que reducen la verdad a performatividad; a este respecto Connors dice que tras la pérdida de legitimidad de los metarrelatos³², la meta ya no es la verdad sino la performatividad, es decir qué tipo de investigaciones funcionará mejor, para qué sirven, cuál es su eficacia. El lenguaje científico se opone al juego lingüístico del relato. Para Anderson la narrativa no desaparece sino que se miniaturiza tendiendo al contrato temporal. El capital por su parte funciona como maquinaria aerodinámica del deseo no respetando ningún relato. Lyotard no ve lo Postmoderno como una consecuencia de lo Moderno sino como un movimiento de renovación dentro de la misma Modernidad que tras el desplazamiento de lo real acepta la libertad de invención que esto posibilita.

A fines de los 40s se entra en el umbral de una época cuyos contornos son aún confusos, pocos claros y ambiguos, pero cuya experiencia central sin embargo - la muerte de la razón, que se suma a dios, la utopía urbana moderna, a la verdad universal, a la historia oficial, al sujeto, al autor, et ceteris, engrosando así el número de víctimas conceptuales que conlleva la modernidad traumatizada - parece apuntar al final definitivo de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la ilustración europea, o incluso, por último, el proyecto de la civilización greco-occidental. Jameson y Lyotard concuerdan en la narrativa como instancia fundamental.³³ El primero es más

³⁰ Derrida en El Monolingüismo del Otro. O la protesis de origen. Manantial, Argentina, 1997.

³¹ Prohibición del habla, de la dicción. Es doble porque afectó tanto al francés como al árabe en el caso de Derrida.

³² Estos son los que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y la libertad, o catastrófica del trabajo, enriquecimiento de la humanidad por el progreso y la tecnociencia. Narraciones legitimantes que a diferencia de los mitos no lo hacen en un acto originario fundacional, sino en una idea a realizar a futuro.

³³ Deteniéndonos en lo último, nos acercaremos fugazmente a lo impartido por Barthes en su genealogía de la muerte del autor ("La muerte del autor". En El Susurro del Lenguaje. (más allá de la palabra y la escritura). Paidós, Barcelona, 1994.): Una primera instancia de las sociedades etnográficas, en las cuales el mediador, chamán o recitador, en quienes descansaba la narración, a una comunidad por medio de la "performance" del cuerpo. El autor adquiere el prestigio individual en el renacimiento, tomando forma la positivista figura de la persona-autor, centro de la literatura y crítica. Luego viene la agonía en el proceso de sustitución del autor por el lenguaje. Mallarmé, Valery, Proust, Brecht, aportan a una supremacía del significante por sobre el significado, acentuando la naturaleza lingüística del escribir - y este acto recordarlo como solución propuesta por Derrida para su interdicción -, ausentando al autor. El surrealismo propone una subversión antisistémica de los códigos del lenguaje, que desacraliza al autor, y la lingüística demuestra el vacío de la enunciación, que no necesita personas para coparse. Se reconocen sujetos, pero no personas. El mito del autor se modifica en la burguesía. El culto al genio autorial va disipándose. El yo que se verifica en el discurso, no es el nombre. El yo constituye solo una expresión lingüística. El lector "real", el es ahora significante sumergido en una erótica orientada hacia el placer. Se realiza

aceptable a nuestro objetivo, cuando relaciona a la Posmodernidad con el fin de la Modernidad, y es cabal en sus influencias de Mandel (sociedad posindustrial) y Bell (Capital puro), para distinguir al Postmodernismo como un populismo estético que indistingue elites y masas deviniendo en una industria de la cultura. Se romperían así, límites y distancias modernas entre clases e individuos.

Volviendo a Lyotard del '79, constatemos la superación del determinismo por la inestabilidad: la ciencia postmoderna trae la invención de jugadas y nuevas reglas del lenguaje. Es la búsqueda de vías de salida a la crisis del determinismo. El determinismo es la hipótesis sobre la que reposa la legitimación por medio de la performatividad. Poca afinidad entre la búsqueda de performatividad y la pragmática del saber postmoderno. La expansión de la ciencia como positivista y condenada a ese conocimiento sin legitimar no tiene vigencia. El saber científico postmoderno es la inmanencia en sí misma, pero explícita, del discurso acerca de las reglas de su validez. El discurso moderno surgía a partir de la validez de enunciados con valor de ley.

Anderson por su parte, distingue 5 movimientos en el planteamiento Postmoderno de Jameson, donde se irán situando además, las visiones de los otros autores requeridos sobre los rasgos que fundamenten y configuren las prácticas postmodernas, y los aspectos más importantes, que nos permitirán asir el objeto final de análisis en esa parte del informe:

1° Relación entre lo Postmoderno y el orden económico del capital.
Así la Postmodernidad se plantea como nuevo estadio histórico en términos de la producción donde destacan la explosión tecnológica como impulsora de la ganancia y la innovación, el predominio de las corporaciones transnacionales que efectúan sus manufacturas en regiones de ultramar donde los salarios son menores, la especulación internacional y los mass-media que ejercen un poder que traspasa las fronteras, lo cual ha erradicado a la naturaleza y ha extendido la cultura, de esta manera, se sitúa como una segunda naturaleza. Así como el arte moderno toma elementos de una cultura preindustrial, el Postmoderno satura el capital. Si bien el avance tecnológico es consecuencia del capitalismo, la maquinización y posterior industrialización, sustitúan al oficio y la artesanía, pero para Lyotard salvan al arte al permitir la expresión de una individualidad genial. Aún así productos como la fotografía o el cine "pueden realizar mejor, más rápidamente y con una difusión cien veces más importante que el realismo pictórico o narrativo"(Lyotard 86:15). La incapacidad económica sume en el relajamiento del realismo y las capacidades de los artistas de expresarla. "Este realismo se acomoda a todas las tendencias, como se adapta el capital a todas las "necesidades", a condición de que las tendencias y las necesidades tengan poder de compra".(Lyotard 86:18)

"La modernidad, cualquiera sea la época de su origen, no se da jamás sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades."(Lyotard 86:20). Jameson del 83, observa en el vuelco o giro del capital, visiones que nos hablan del capitalismo mundial integrado(Guatari) alimentándose y retroalimentándose de sus errores, reajustando todo al lenguaje de la mercancía, manteniendo en ese lenguaje las relaciones sociales: la imposible transformación de la cultura, una cultura de masas reabsorbida por el capital: la publicidad.

2° se advierte la **muerte del Sujeto, una nueva subjetividad en la que hay una pérdida del sentido activo de la historia**. Las épocas de la modernidad han tenido infinidad de relaciones del sujeto en términos temporales y espaciales (empezó en carreta, luego fue en trenes, luego en avión), nuestra relación con el mundo cambia permanentemente en lo temporal y espacial, pero cómo reacciona nuestra identidad a partir de esas variables de subjetividad urbana, masiva, telematizada, la subjetividad moderna ha vivido una infinidad de problemáticas que aparecen ahora desde otra perspectiva de análisis. Una subjetividad moderna que entre el siglo XVIII y principios del XX, comienza a vivir y experimentar la metrópolis de una manera definitoria. La historia moderna deja de pasar esencialmente por lo rural y va a pasar por la metrópolis. Esta reúne toda la historia, tiene pasados, presentes y futuros inscriptos en sus lugares. Tiene museos, cárceles, monumentos, grandes torres, MacDonalds, escuelas, tiene a la fábrica y a la computadora.

También está firmemente vivenciada la relación de la subjetividad con las masas - que vendría a ser una variable de sí misma-, nosotros somos sujetos acostumbrados a las masas ("sujetos masas" diría Casullo de 1999, p. 21), lo que impactaría con un sujeto de hace ciento cincuenta años atrás. La otra variable de subjetividad es la relación con los medios masivos. Esta subjetividad, desde el pensarse a sí mismo, piensa qué significan los medios de masas, qué significa esa comunicación que atraviesa e iguala al conjunto de la sociedad. Qué significa la modernidad desde esta subjetividad, pues que se acostumbra a los horarios, a vivir de cuadrículas, a vivir de lugares a los que tiene que ir puntualmente, vivir de su función en esta sociedad de masas, hegemónicas por los medios de masas o sociedad massmediática como se le llama ahora.

Este entramado de racionalización que es la modernidad, primero que nada objetiviza la historia, otorgándole un sentido. Frente a estas variables interpretativas, más allá de su variación y multiplicidad, hay una conciencia de que existe un punto necesario de encontrar, la objetividad de la historia. Esto lo hará cada uno a su manera: el periodista a su manera, el sociólogo a la suya, y el dentista a la propia, pero indudablemente hay una necesidad de objetivizar la historia que este proceso de racionalización permite. Pero es el sujeto quien hace subjetivizarla, así desaparece el sentido del pasado como carga, a la vez que proliferan los estilos e imágenes como sucedáneos de lo temporal que se desvanecen en un perpetuo presente. Por su parte, se encuentra a la especialidad dominando por sobre el tiempo y lo imaginario y una simultaneidad que presenta los acontecimientos como espectáculos. El Sujeto se encuentra en una constante fluctuación, lo cual Jameson ha denominado el Sublime Histórico. A lo que Sujeto y Jameson respecta, hay que agregar las dos formulaciones posibles con respecto al descentramiento del Sujeto: la historicista que dice que en el capitalismo clásico existió un sujeto centrado que posteriormente se disolvió en la burocracia administrativa, y otra postestructuralista que considera que el Sujeto nunca existió primariamente, sino que se constituyó como reflejo ideológico. Jameson se inclina por la primera posibilidad.³⁴ La subjetividad monocentrada se derrumba junto con el

³⁴ El Realismo es una gran fractura basal en términos de orientación del sujeto. Es la realidad específicamente la que entra en crisis, primero con "el poder del capitalismo de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas "realistas" sólo pueden evocar la ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción (sublime?). El clasicismo parece interdicto en un mundo en que la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación." (Lyotard 86:15). "Aquellos que se niegan a reexaminar las reglas del arte hacer carrera en el conformismo de masa metiendo en la comunicación, de por medio de las "buenas reglas", el deseo endémico de realidad, con objetos y situaciones capaces de satisfacerla." (Lyotard 86:16). El

estilo único y el "sello personal" del artista facilitado por la reproducción mecánica en el Postmodernismo. Esto también implica el fin de las psicopatologías del Yo burgués³⁵ (de la mónada) y el ocaso de los efectos antes mencionados en pos de la liberación desenfrenada de los sentimientos al no haber ya una presencia-a-sí del Sujeto en la que se materialicen tales sentimientos los que más bien pasan a denominarse Intensidades Impersonales que se organizan eufóricamente³⁶. A toda esta discusión, acerquemos el texto Derridiano sobre el monolingüismo, donde se aprecia a un Yo remitente del discurso, estructurado en la diferencia que es el Otro³⁷.

Esta muerte es Cartesiana también, pues el centramiento moderno, es lo que se desestabiliza a causa de la burocracia, así esa subjetividad monocentrada es como se derrumba, triunfando el texto por sobre el autor - es así como se deviene en el pastiche, asunto que se profundiza en su momento -. Respecto a esta muerte, mencionemos el binarismo enunciación/enunciado que se verá desde un punto de vista político: sujeto sometido, sujetado, planteando el problema del inconsciente contra el conciente (Lacan) para llegar a su desacreditación en función de la autoridad para plantear la escritura del autor y el original al texto. El comportamiento del texto se da ideológicamente, atrayéndose el Rizoma. La muerte del sujeto, arrastra al genio romántico-histórico y a la noción de pertenencia a una comunidad, manteniéndolo descentrado y en permanencia al borde del abismo. Es en torno a este descentramiento al que giró el discurso, según Jameson del 83. Ese descentramiento dado en tres quiebres: Una Paradoja³⁸; Una Aporía³⁹; y dos antinomias⁴⁰, enmarcadas en

espectador reclama realidad e identidad. Mientras se diluye el oficio del artista. El nuevo cuestionamiento no es qué es bello sino qué sucede con el arte? Otro aspecto de la crisis de realidad (que ya bien distinguía Adorno), se ve en la intervención de las ideologías como mediador de la realidad del rebaño, que reclama una realidad basada en la unidad, la simplicidad, comunicabilidad, etc. Capital y partido son poderes que rigen la realidad. "Ecléctico es el grado cero de la cultura general contemporánea." Lyotard 86:17)

³⁵ Para sobrecargar la información de esta muerte, desaparición y disolución del sujeto, del Yo (en términos freudianos) y del autor, quizás bajo las visionarias miradas de Adorno o Barthes -asunto eje en la crisis discutida -, veamos la apreciación de Jameson para comentar la textualidad esquizofrénica (términos lacanianos), más estética que clínica. Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significante, trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituye una aserción o un dignificado. El sentido no es una relación lineal entre significante y significado, nace en la relación que une un significante con otro. Al romperse ese vínculo se produce la esquizofrenia como amalgama de significantes distintos sin relación entre ellos, en términos textuales y artísticos los significados aislados se presentan como frases o palabras descontextualizadas. Las discontinuidades se unifican en un sentido global. Esto mata a la verdad absoluta, acelerando una subjetividad del arte y pérdida de la contradicción binaria, y el cambio al fragmentarismo que supone una desconstrucción (Derrida?) y pérdida de unidad absoluta. Esto además, se conecta con las diferencias relacionales ya mencionadas.

³⁶ La antigua "estrella de cine" forma parte de un Star-System, carente de personalidad y cargada del anonimato propio de la interpretación (otra réplica de la muerte del Sujeto), pasando a constituir un elemento connotador.

³⁷ En el texto se distingue también entre ser y habla. Derrida muestra el hablar que posee la lengua de otro. En el discurso postmoderno, la alteridad gatilla discurso, ya no como autoridad de conciencia; ya no importa demostrar sino "performativizar", por tanto el pensamiento binario se hace paralógico. La ficcionalización supone distancia entre narrador y experiencia, entonces la identidad ya no se establece a partir de un Yo. En la condición de Derrida (franco-Maghrebí) existe ese trastorno de identidad, que ya mencionamos, enfermedad, contaminación, trastorno que supone debilidad en la escritura. Se debilita la lengua del colonizador ya la erosiona en su uso, y hacer estallar su sistema. Funciona a partir de la contradicción, reinstalando el eje temporal y no espacial, .de la lengua dominante

³⁸ La paradoja consiste en algo que ya se ha planteado en el presente: unificar un campo (postmoderno) sobre una producción cultural caracterizada por sus diferencias, su heterogeneidad y heterotopía. O sea un intento moderno de entender y reducir el fenómeno dinámico de la postmodernidad. Intento heredado de la voluntad marxista por regir la historia. Jameson ve la diferenciación como sistémica y no conceptual.

³⁹ El problema epistemológico se presenta cuando la teoría se da un paso adelantada a su concreción. El significado como la teoría, se desvinculan del significante, o realización material de esta. Esta dislocación se origina de la imposibilidad de abstraer la realidad, puesto que el lugar de observación es inaccesible para el sujeto. Se plantea la pluralización (Lyotard) como más posible solución a dicha aporía, por la cual se puede salir del binarismo y dar cuenta de la heterogeneidad de los fenómenos.

⁴⁰ O contradicciones, hay una de Tiempo: (Nietzsche, Borges, Heráclito) como ficción, ilusión óptica, por eso se espacializa no implicando cambio, sino acomodamiento celeridades modernas, donde los acontecimientos se desarrollan en un tiempo teórico. La inmediatez de los medios que descentran al sujeto, objetivando la subjetividad. El cambio de lo temporal es ilusión óptica entonces, que supera la linealidad histórica. La otra es de Espacio: La colonización gradual transforma en

la multidisciplinaria dificultad de nombrar esto que viene después de la modernidad, y que según el principio de diferencia la incluya. El eje paradigmático se desplaza al lenguaje (Foucault, Derrida, Barthes, Bataille), adquiriendo un punto de vista, por necesidad, atópico (donde sujeto y cultura viven un romance?). Tras la caída de los grandes megarelatos, permanece sólo el habla, como relato mínimo, injustificado.

En lo que respecta a la crítica literaria que ésta pérdida de la subjetividad ha desembocado en el abandono de temas como la temporalidad (énfasis modernista) a favor de una especialidad dominante (antinomías de Jameson).

3° La supremacía del espacio donde destaca la arquitectura.

Como dijimos la ciudad es el centro de la utopía y que en ella se gesta el arte moderno, por tanto se desarrolla un delirio o un melocentrismo (Niemeyer) arquitectónico; quien no esté ubicado en la ciudad moderna está perdido, y la ansiedad del sujeto que le habita se refleja en la velocidad del desarrollo arquitectónico y mecánico de la ciudad. La ciudad es algo así como la utopía más la superficialidad, donde el tiempo de sus velocidades origina la crisis cultural en su interior, el presente y sus realidades mutan, y tensionan el entendimiento de las diferentes generaciones. Para ahondar en esto me gustaría tomar ciertas apreciaciones sobre el pensamiento utópico. Este lugar, la ciudad, de habitat colectivo, representa la satisfacción de los deseos colectivos (imposible realización, o sea, utopía es ideología). La crisis radicaría en la transformación del deseo. La utopía se torna indeseable tal como le manifiestan ciertos autores de temas que muestran al sujeto contrautópico (Huxley), o atópico (Barthes), pues era la representación de la solución total, donde el hombre es representado, determinado, definido y en algún modo violentado, es en esas ideas de representación social, donde la utopía se vuelve indeseable (idea - poder = ridículo / idea + poder = peligroso). ¿cómo producir los seres necesarios para este lugar ideal? Platón propone la educación, y ve a la forma no realizable como *distopía*. La utopía debería conllevar una "ucronía" (así se conjugan espacio-tiempo en una ciudad ideal), para focalizar mejor los asuntos traumatizantes del sujeto urbano: Una idea de aislamiento (muro de Berlín); crisis ecológica de contaminación de ese lugar aislado; ese tiempo en detención para lograr la integración o integridad separada del resto de los espacios, en fin, todos los puntos anteriores - esencialmente el de aislamiento - originan la desigualdad civilizatoria, cultural moderna de los diferentes centros urbanos del mundo y por ende de los sujetos de todas las sociedades que les componen. También por eso, la modernidad se configura como un proyecto individual.

La metrópolis es un lugar donde se está trabajando permanentemente con todos los tiempos de la historia. Qué es esa subjetividad de la metrópolis, que ya no es la subjetividad de un hombre habitante, de un pueblito o una ciudad pequeña.

Una subjetividad que plantea en la metrópoli ciertos conflictos, estos podrían ser: el anonimato, la soledad, la marginación, la pérdida de identidad, la dinerización de todo vínculo. Algunos novelistas hablan de que esto es el absurdo de la vida, que ya no quedó vida, y otros se plantean la forma de explicarse la vida de la ciudad; esta subjetividad anónima o esta subjetividad que trabaja esencialmente desde la

bien común que implica el entendimiento de propiedad. Esta conquista de espacio, se da en virtud de una cultura de masas y un imperialismo moderno que atenta e industrializa el campesinado en la agro-empresa. La ciudad por su parte, pierde el carácter de espacio de libertad, expandiéndose homogéneamente perdiendo el sentido subversivo y pasando a la imposición. En general se da en la forma en que una sociedad temporal y espacialmente estandarizada se sustenta sobre la base de una diferenciación absoluta y veloz: La homogeneidad transformada en heterogeneidad (y viceversa); cambio transformado en éxtasis. Estas antinomías, fundamentan el descentramiento y posterior colapso del sujeto.

problemática de la soledad que no es exclusiva ni de la novela, ni de la poesía, ni del rock. Permanentemente se trabaja con estos conflictos de la subjetividad que no son los mismos de nuestros antepasados. Esta problemática tiene un momento central para ser explicada, siendo este el aporte que le hace la historia de la estética al estudio de la modernidad. Porque precisamente cuál es el espacio donde una subjetividad, una individualidad, una soledad, desde la imaginación, desde la sensación, desde el sentimiento, desde la sensibilidad, desde la crítica, va a expresar mejor que nada, anticipadamente, este problema de nuestra subjetividad en el mundo y en el espacio y en el tiempo y en la ciudad. El arte de connotadas novelas y también películas plantean desde la visión del arte, esta problemática de la subjetividad disconforme, pesimista, optimista, desarraigada, arraigada, violenta, pasiva, esperanzada, utópica, escéptica; es precisamente el arte uno de los elementos más fuertes para trabajar el tema de la Modernidad desde esta perspectiva que ve los planteamientos éticos del espacio.

Los limitantes de la utopía y la satisfacción del deseo son la plenitud del deseo y su administración; así el exceso es indisciplinable e histórico, surgiendo así una relación histórica y estética de los deseos. La paradoja son esos límites, ya que el deseo puede surgir del límite. En las distopías los protagonistas sufren cierto desajuste, que ve afuera y que le hace preguntar por la exterioridad. Cuando la totalidad platónica tiene los medios y condiciones para hacerse real, irrumpe la individualidad en el quiebre de lo colectivo, la imaginación y la fantasía individual origina deseos que tal vez no encajen en los deseos utópicos; sueños y cuestionamientos del individuo hacia el colectivo. Paradoja: La utopía nace del deseo y representa la forma de satisfacer esos deseos, en forma controlada, lo que los regula y libera de ellos; esto atentaría contra el ser humano contaminando su interioridad. En la utopía el hombre construye un artificio tomando al patrón de la naturaleza, el urbanismo entonces se hace clave para la solución de estos problemas humanos de deseo, ese es el rasgo productivo de la utopía, pues por ejemplo en Le Corbusier el proyecto moderno produce una arquitectura del deseo. Deseo por su parte en un asunto que para tratar exhaustivamente, requeriría salirse del que nos compete ahora.

Pero en esa antinomía, como apreciaba Jameson de 1983⁴¹, de espacio y tiempo podemos ver esas dos dimensiones evolucionando en distintas disciplinas y en el mismo espacio urbano. Un caso es el del cine donde destaca la "nostalgia del presente", un tiempo que se añora a sí mismo desde una distancia simulada. Jameson de 1991 distingue dos ciclos en la historia del cine: el cine mudo, que va desde el realismo a la modernidad, y el cine Hollywoodense y artístico que con un nuevo nivel tecnológico inventó un realismo de pantalla. La forma más adecuada para la Postmodernidad se tiende a asociar con el video. La publicidad y el diseño gráfico, por otra parte, están cada vez más interpretadas con las bellas artes, ya sea como impulso estético o como fuente. En la pintura, la Postmodernidad se caracteriza por una falta de profundidad donde destacan las obras de Warhol, el arte conceptual y las instalaciones. Hay un predominio de lo visual donde las fronteras entre escultura y pintura, edificio y paisaje comienzan a borrarse. Por otro lado, el parasitismo con lo viejo nos lleva a la noción de Pastiche, visto por Jameson como una Parodia vacía que domina sobre todo en la Literatura imposibilitando los referentes históricos. El Pastiche⁴² se presenta como consecuencia de

⁴¹ El Giro Cultural.

⁴² Concepto tomado de Thomas Mann (en el *Doctor Faustus*), quien a su vez lo tomó de Adorno.

la desaparición del Sujeto y del estilo personal. Se presenta dentro del marco de la Postmodernidad. La Parodia, propia del Modernismo se presenta como la impresión de algo característico en la medida que se desvía de una norma que se reafirma por una mímica sistemática de carácter cualitativo. En la primera hay una fuerza que atrae el sentido, en la segunda esa fuerza se disemina infinitamente sin convocar nada, quedando vacío. De esto se desprende una literatura modernista con multiplicidad de estilos que se han sucedido en una fragmentación lingüística de la vida (Wittgenstein) social que termina en los códigos postmodernistas por desvanecer la norma al presentarse como idioléctos (habla de uno) que se re-conocen por una media estadística discursiva. Esto se refleja políticamente en la ausencia de un proyecto colectivo. A juicio de Jameson, el Pastiche, al igual que la Parodia se presenta como la imitación de una mueca determinada con la diferencia que en el Pastiche ésta es vacía por lo cual los productores de cultura han tenido que volver constantemente al pasado, "voces almacenadas en el museo imaginario de la cultura hoy global".

Con lo que tiene que ver con el arte, destaca también una mezcla en las disciplinas que vienen a ser reemplazadas con la teoría como fenómeno discursivo que textualiza sus objetos y des-diferencia las esferas culturales después del esfuerzo modernista por diferenciarlas estructuralmente.

4° **En los anclajes sociales y geopolíticos de lo Postmoderno**, las clases que siguen existiendo han sufrido modificaciones tras la aparición de empleados enriquecidos, profesionales y corporaciones multinacionales que crean a través de su sistema económico, un nuevo imaginario colectivo. Lo Postmoderno está marcado por nuevos patrones de consumo y de producción; en este contexto encontramos una cultura que sirve de acompañamiento más que de antagonismo al orden económico, lo cual sitúa a lo Postmoderno como hegemónico. De aquí se desprendería lo que Lyotard ve como la transformación del saber: mercantilización y mediatización en las luchas de poder. Saber: principal fuerza de producción que separa países desarrollados de subdesarrollados; su forma de mercancía informacional es una importante apuesta en la competencia mundial por el poder. Lucha por información es lucha por dominar territorios, materias primas y mano de obra barata. Se establecen nuevos campos para las estrategias industriales, comerciales, militares y políticas. Así el progreso de la sociedad dependerá de si los mensajes que circulan son ricos en información y fáciles de decodificar. El estado empezará a aparecer como un factor de opacidad y de "ruido" para una ideología de la "transparencia" comunicacional, que va a la par de la mercantilización del saber. El estado y/o empresa abandona el relato de la legitimación idealista o humanista para justificar el nuevo objetivo: el poder. NO se compran sabios y técnicos para saber la verdad sino para incrementar el poder. El discurso del poder legitima a través de la apropiación de la realidad por la técnica. El incremento de poder, y su autolegitimación, pasa ahora por la producción, la memorización, la accesibilidad y la operacionalidad de las informaciones.

5° **Las valoraciones tanto positivas como negativas acerca de la Postmodernidad en las que evita caer en el moralismo pues éste a su juicio es un "lujo empobrecido" en una visión histórica.** Las categorías morales son códigos binarios de la conducta individual que proyectadas al plano cultural, se convierten en incapacidad política e intelectual. Una crítica genuina de la Postmodernidad no puede constituirse como un rechazo ideológico. Connors hace un acercamiento a Jean Baudrillard, quien cree que ya no es posible separar el ámbito económico o productivo del ideológico o cultural, lo cual coincide por lo planteado por Jameson.

También coincide con una visión categorial de la Postmodernidad desde los modos de producción, la operalización del significante y considera que la economía política funciona bajo un sistema simbólico. Baudrillard destaca principalmente en lo referente al Simulacro en el que los medios - considerados por él opresivos- neutralizan las disidencias mediante la representación, no necesitándose símbolos para entablar un contacto verificable con el mundo que representan. Establece tres etapas históricas de la representación, las que derivan finalmente en la simulación pura: 1- Símbolo como reflexión de una realidad básica. 2- Símbolo enmascara y pervierte la realidad básica. 3- Símbolo ya no tiene relación con la realidad, sino que es Simulacro de ésta. De ésta última etapa se desprende el concepto de Hiperrealidad, que produce el fracaso de antagonismos y dicotomías de valor. Al estar el simulacro también instalado en lo político, el capitalismo y el socialismo se anulan como valores por su dependencia mutua.

Este constante poluir de las esferas de la cultura y sociedad entre sí, llega a cierta discusión en palabras de Anderson, donde el arte pasa al ámbito de la filosofía en el momento en que sólo una decisión intelectual determina qué es arte y qué no es (muy hegelianamente). Anderson considera insostenibles los argumentos al advertir un paralogismo al otorgarse o negarse una categoría estética a los objetos (más allá del fetichismo) y prefiere la noción de "gesto". Si el arte moderno se sustentaba moralmente por la identificación social en la que los distintos intereses motivaban por una y otra parte la experimentación estética, en la postmodernidad los polos de identificación están dados por otras categorías tales como el sexo, la raza o la ecología entre muchos otros. Lo que divide ahora el campo artístico es según, Anderson, ubicuidad del espectáculo como principio organizador de la industria cultural. Las distinciones ya no se dan a nivel de elites y popularidad, sino entre el mercado y quienes lo dominan. En lo postmoderno domina lo ornamental y el espectáculo, la imagen hecha espectáculo⁴³. La supresión de todo lo que queda al margen de la cultura comercial y su absorción en un solo sistema, conlleva también a la disolución de la sociedad comercial y su absorción en un solo sistema, conlleva también a la disolución de la sociedad civil como espacio de privacidad y autonomía. Esto último debe asociarse con la noción de plebeyización tomada por Jameson de Brecht, en la cual se suprime toda categoría del otro en el imaginario colectivo, proliferando constantemente nuevas formas de engaño basadas en una imagen mercantilizada que utiliza como vehículo al mercado.

La ideología de la cultura del espectáculo, establecida como doxa de la postmodernidad por Lyotard, ha invadido la cultura popular. A este respecto, Eagleton⁴⁴, distingue entre lo postmoderno entendido como un desarrollo en las artes y como un sistema de ideas recues. A su juicio, el capitalismo avanzado requiere de dos sistemas de justificación que se contradicen: una metafísica de verdades permanentes e impersonales - el discurso de la soberanía y de la ley, del contrato y de la obligación - en el orden político, y en el orden económico, preferencias personales de consumo. El postmodernismo presenta una ambivalencia ideológica que lo

⁴³ Recordemos lo planteado por Jameson del 83 (*El Giro...*), cuando habla de la actual belleza toda, como postiza, ya que si antes la belleza, constituía una protesta contra el mercado y sus funciones de utilidad, hoy la universal transformación de la imagen en mercancía le ha absorbido como pátina engañosa del orden establecido. Lo mismo ocurre, a su juicio, a nivel cinematográfico donde el culto a la imagen brillante degenera en obscenidad al "empaquetar la naturaleza en papel celofán"? a la vez que celebra "momentos y situaciones históricas en lo que la conquista de la belleza fue un acto político violento: la intensidad alucinatoria de las manchas de color en medio del mugriento topor de la rutina, el sabor agrídulce del erotismo en un mundo de cuerpos maltratados y prostrados."

⁴⁴En Las Ilusiones del Postmodernismo.

determina de manera fundamental dentro de lo ilusorio y no de lo equilibrado. No es posible separar ideología de cultura al estar ésta dominada por el mercado. Si bien la descolonización se ha producido, nos encontramos ante un neoimperialismo (globalización?) que domina no ya mediante la fuerza militar, sino a través de la ideología.

El movimiento contra la razón totalizadora y su sujeto lo es al mismo tiempo contra la obra de arte autónoma y sus pretensiones de unidad y plenitud de sentido; de ahí que el impulso vanguardista en el que se da a conocer la conciencia postmoderna tenga que poner en cuestión, junto a la unidad del sujeto y la unidad de la obra de arte, también el concepto de arte - sociológicamente hablando, la diferenciación en el mundo moderno de una esfera específica del arte, diferente del sistema técnico, la política o la ciencia-.

Jameson además, ve como rasgos definitorios de las prácticas postmodernas, a una nueva superficialidad, advertida en la teoría contemporánea, como la nueva cultura de la imagen o Simulacro (Baudrillard), un debilitamiento de la historicidad, una temporalidad privada esquizofrénica (en términos Lacanianos) que determina nuevas modalidades de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes predominantemente temporales y una emocionalidad basada principalmente en Intensidades; todo esto englobado por una tecnología que en sí misma representa al sistema económico mundial. Como características generales ve una crisis de la historicidad, una narración descentrada y un argumento que no alcanza a tematizarse, que gravita sobre el texto sin poder integrarse a él. La novela rechaza la interpretación; esto constituye uno de los aspectos fundamentales de la crítica posestructuralista. El postmodernismo presenta una innovación lingüística emparentada con la "escritura blanca" barthesiana. Los acontecimientos se objetivan y aíslan, se escinden de todo presente incluyendo el acto de la narración o enunciación. Encontramos también la presencia del pastiche, consecuencia de la desaparición de los referentes históricos, llegando a representarse solo ideas mentales o estereotipos del pasado desembocando en una especie de historia pop.

Adhiriendo a la idea del pastiche⁴⁵, un concepto que vaga entre las palabras de Connor, una contaminación e impureza, que contiene una mixtura de caracteres que avalan la dispersión de la identidad. Este autor aprecia al teatro presentando una posmodernidad sin historia y una posmodernidad de nacimiento. Se apoya en las teorías postmodernas con respecto a distintos ámbitos culturales. El teatro abarca temas del debate postmoderno tales como el rechazo a cualquier noción de esencialidad en la forma, la dispersión de la identidad de la obra de arte y su inmersión en contextos sociales y políticos. Se presenta como una impureza radical destituyendo la propia identidad descentralizada de la obra abarcando así numerosos efectos, la autoconciencia del espectador, la conciencia de un contexto y la dependencia de la extensión en el tiempo. El cine se presenta también como impureza en la medida que superpone técnicas y estilos que se alternan y se regeneran en una

⁴⁵ Agreguemos a lo ya dicho al respecto: El Pastiche posee condición popularizada, abierta a distintos niveles sociales, como se actualiza: es en tanto imagen, tal como decía Deborg, que se instala como forma final de reificación mercantil. El significante tiene doble función: temporal y espacial. Habrá que verlo entonces en términos estéticos, junto a una visión lacaniana respecto de la esquizofrenia, otorgándole una ruptura en la cadena significante. Significante dispuesto esquizofrénicamente. El contenido, por su parte, según la visión postestructuralista, se desvincula del significante. En esta postmodernidad no se da cabida ni al significante significado Saussureano, ni la esencia, apariencia de Hegel, desde que estas dicotomías son ideológicas y metafísicas, a esto se opta por el discurso y el juego textual. Jameson trabajará en el plano de la coherencia acercándolo a Lacan y a Althusser porque es ideológica y la comprensión, entonces, se da por la relación - analogías - y lo que relaciona es la diferencia, ya no se puede leer unitariamente, sino es haciendo diferencias.

polifonía de voces descontextualizadas. La multiplicidad estilística va ligada en el cine postmoderno al pastiche (citas fragmentarias).

En fin, hemos visto que todos los procesos de des-legitimación, disolución, des-centramiento, dis-ceminación, desplazamientos de los ejes modernos en general que van sucediendo en el despliegue (histórico?) del espíritu (hegeliano) de los siglos recién pasados, van procurando esa infinidad de muertes en donde gravita la crisis ya extensamente comentada, muertes vaticinadas por Nietzsche (de dios), Adorno (del sujeto), Barthes (del autor), y desarrolladas por Lyotard (de la credibilidad a los megarrelatos), Jameson (de la episteme moderna), Derrida (del monolingüismo propio), que sustentan la crisis, y perfilan el inasible (teóricamente hablando) postmodernismo. Sumémosle, el arrasador avance del capitalismo (expansión del ámbito económico), el retroceso de la metafísica que dan la nueva superficialidad que comentó Jameson, y la supremacía del significante (forma), por sobre el significado (fondo). Estos procesos atomizan, los fenómenos y los ámbitos de la cultura, promoviendo sus negociaciones y contaminaciones, y consecuentes disoluciones y fragmentaciones de las entidades que de ser unitarias, pasan a conformar una amalgama disímil de información y conocimientos. Actualmente, se van dando aquellos procesos que se mencionan, en la creación y en la estructuración de las esferas sociales. Esto lo escribo como el hombre vitró y desengañado que soy, y en los términos en que mi boca o razón, tal cual un caleidoscópico roto, se explaya. Mañana podré decir otra cosa, y confirmaré que todo lo que enuncio no lo asevero. Sin mucha expectativa de éxito, espero que esto funcione suficientemente para lo requerido en esta parte de este informe.

ANEXO II.-ii) DESPLIEGUE APLICATIVO PARA LATINOAMÉRICA.-ii.1) MÁQUINAS.-

Nunca me conformaron mis notas, sabía que siempre faltaba algo. Adaptemos todo nuestros datos al espacio en que nos desarrollamos, todo lo que dijimos ya, traigámoslo a nuestra actual discusión, una nueva condición de planteamientos (re-centramiento y reformulaciones del que habla Herlinghaus), o por lo menos basémonos en ello. Usando un tipo de herencia y la facultad de memorizar, quiero adjuntar a todo lo que se dirá, lo ya dicho en el anterior. Trato también de no olvidar aquellos días en que fui un D.J., al verme ahora. Pongo una base rítmica, la discusión de la modernidad-modernización-posmodernidad en latinoamérica. Agrego pistas a falta de instrumentos o voces, pistas de otras canciones, de otros intérpretes, Wellmer con su mirada postística que va devorando los cronológicos entendimientos del afluente cultural, posmodernidad, postestructuralismo, posindustrial, que para nuestra discusión además admitiría al concepto de posdictadura. Foucault con su conocimiento-poder, con su asimetría de sujetos traducida en las relaciones dominador/dominado. A Lyotard con sus narrativas legitimizantes de la historia - oficial - de la humanidad. A Jameson con sus influencias de Mandel y Bell, para ver a la posindustria, como etapa posterior a la maquinista; a la tecnología como resultado del capitalismo; a ese capitalismo tardío, como la posmodernidad que distingue. Ociosos etcéteras, pues nudos, hilos o pistas a entramar, a mezclar, sobran.

Muchas van configurando mi composición, mi mixtura como en unos tornamesas⁴⁶ montados a la mesa de mezclas, en la concertación de estos antecedentes, en una dinámica comparable a la capacidad tecnócrata de la máquina de mezclas y de reproducción de pistas. Veo este instrumento polinstrumental, quizás una máquina de pastiches, o una orquesta envasada: híbrida, polifónica y colorida que se corresponde con actuales teorías sobre el sujeto⁴⁷.

Los D.J.s, desarrollan su tendencia al manifestarse en subculturas como la Hip-Hop de los barrios bajos - que desde Norteamérica o zona neurálgica, "central" de aconteceres económico-culturales, se traslada a Centro y Sudamérica o zonas periféricas de ese mismo acontecer⁴⁸, no

⁴⁶ Quizás sea pertinente decir que el arte del "cabalgador de discos" proviene de los espacios periféricos, ghettos, diezmados por el progreso económico y desarrollo del capitalismo dentro de casi todos los ámbitos de la cultura, marginan al pobre, al minoritario del acceso, y desarrollo al conocimiento y aprendizaje de las disciplinas. Tal como en la ciudad; y tal vez lo propuesto entre nuestras pistas sobre centros y periferias - Valdés Adriana; Composición de Lugar. Escritos sobre cultura, "Los centros las periferias y la mirada del otro."; Ed Universitaria, , 1996, Stgo. Pp. 81-118, voz base o de fondo-, me parece el último espacio, similar a los , basurales de la cultura, artístico social, dañados por el capitalismo, y desechados por las élites centrales. A falta de recursos monetarios para la facultación musical, los gamberros del suburbio tomaron la capacidad de la tecnología, en el registro y reproducción musical, para lograr sus propias composiciones.

⁴⁷ Adhiero esta nota para no hacer frases tan largas, pues pienso en esa concepción maquinica que Guatari le atribuye al sujeto, y en mi consecuente reflexión en objetos de tal naturaleza creados por el sujeto mismo, o con los que convive en condiciones inigualables. Adquiere un rol para cada objeto a usar, generalmente con el que logra oficio, y es en esa multiplicidad de objetos, la hibridez de seres que adquiere, por tanto de voces. Ese sentido maquinico, es un arquetipo presente también, en la arquitectura moderna; y en este caso especial de máquinas representa ese fragmentarismo y heterogeneidad que caracteriza al actual sujeto.

⁴⁸ Me gustaría pensar esa distinción en dialécticas parecidas al de dominador/dominado, civilización/barbarie y en términos vinculados a la economía, a la cultura, la tecnología y al poder militar de las naciones, únicamente para poder connotar la distancia y distinción de centro/periferia, en el prisma de mi intelecto. Además quiero mencionar a bandas nacionales como Némesis, 2X y Flaiterground, hoy, y La Posse Latina, Los Morton y Dekiruzza antes, como ejemplos de aquella deglutación

evitando que se adapte a las realidades que el periférico mundial quiere manifestar y acusar. -, encuentran en la masificación de ese tipo de música, arte y estética, en esa meretricea transa con los billetes, un desarrollo a nivel de la actual globalización: convertirse en mercancía. Suceden las otras lecturas que hace latinoamérica en su recepción de medios y consumo cultural del que habla Martín-Barbero⁴⁹, donde la televisión, como medio dominante, alcanza su papel en la dominación popular, y según García-Canclini⁵⁰, es crucial para que el proceso mismo de modernización, determine, o rijan nuestras necesidades de consumo.

Estando aquí en mi pocilga, distingo un nuevo poder que podría estar poseyendo, un artilugio como unas gafas -de una tecnología ficticia -, para trabajar en estos tipos de ensayos, con las cuales puedo afinar y calibrar, cambiar y adaptar mis posiciones y miradas a los objetos de mis ensayos, y las mesetas desde donde atisbo el acontecer. No puedo negar esa ansia a veces incontrolable, que ha despertado esta labor en el Seminario para el que respondo, este incesante soslayo crítico "al derredor" -*environment* -, este constante destruir y debatir, tal cual un terrorismo silente, si bien el genio es el más grande terrorista. Pienso como aquel arquitecto que cuando estuvo en Santiago, dijo ver una ciudad rodeada y escindida por paredes amarillas móviles, o sus microbuses; oteó aquellos armatostes que roncan y arrasan por las calzadas, y creo hallar toda una carga semántica, descifrable en ellas. Me veo en desespero al no poder fijar y focalizar mis objetos, toda la publicidad, toda la audiovisión, toda la tecnología, la nueva ritualización de los hechos, los eventos, espectáculos, atuendos, exposiciones, discursos, obras, edificios, todo tiene una perspectiva desde donde asirlo, y quizás desgarrar con los anzuelos de nuestra percepción. Creo este tipo de gafas un indispensable artilugio para cualquier crítico que emprenda estudios culturales, o para cualquier viandante de sensibilidad y erudición que flanea.

Esta nueva sensibilidad visual entonces, que Benjamin distinguió en la humanidad, contemporánea a los efectos de la técnica de la reproducción industrial, y sobre todo como idónea para la cultura de imágenes que comienza a imperar (por la inmediatez de su recepción, inmediatez precisa para las actuales velocidades del hombre), es artífice en cierto modo de la nueva actitud reflexivo-crítica del pensador "posmoderno". Esa visión aguda que se ha desarrollado en el *flaneur*, en el viandante ilustrado, en el intelectual que tiende a ser un crítico cultural, solitario y perdido en la multitud, se ha vuelto contra sí mismo al mostrarle, encararle, una actualidad cruenta, un autorreflejo indeseado, un objeto que en vez de ser devorado por el sujeto, le devora a él. Por esto mismo, es que me veré obligado a reducir, afinar y particularizar mis miradas con estas gafas, más que agudizarlas.

Es así como ya en un curso algo cosificante, materializo artilugios, máquinas -como arquetipo metafórico funcionando en este ensayo - necesarias para esta actual empresa escritural: Un Tornamesa montado a la mesa de mezclas, unas Gafas perspectivistas (inventadas por mí ahora), y me estaría faltando el Control Remoto, para cerrar mi introducción. Todas máquinas sintéticas. Por el Control remoto, debo

artístico-ideológica que fue la toma y adaptación de modelos, de manifestaciones y expresiones de otras realidades, lenguas y estratos, a la propia, chilena. Complémntese entonces con Public Enemy, N.W.A o Dead Kennedys como modelos norteamericanos, y a Black Sabbath, The Clash y Sex Pistols en Reino Unido. El modelo era el de la rabia, el contexto, la insurrección ante la brutalidad del poder. Latinoamérica reclama su diezmada realidad que lamentablemente obedece, sino obedeció, a esta dinámica. Me gustaría pensar más a la periferia como espacio de las minorías.

⁴⁹ Martín-Barbero, Jesús: "Recepción de Medios y Consumo cultural: Travesías.", en Sunkel, Guillermo, el consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación, Tercermundo editores, Colombia, 1999.

⁵⁰ García-Canclini, Nestor "Consumo cultural en América Latina: Una propuesta teórica", op. Cit.

confesar la influencia de una de nuestras voces, pistas o fuentes que aquí conjugo, la de Beatriz Sarlo⁵¹, tanto por la justeza de su imagen para lo tratado, como por la identificación con ciertas divagaciones propias anteriores. Es el control remoto para mí, un ícono patente del - cada día más cómodo y satisfecho - hombre moderno o, sin certeza posmoderno, por su inmediatez, su alcance, su gasto de mínimo esfuerzo, su poder sintético, en fin.

Admito que el sujeto de este enunciado ensayístico, con sus tres artilugios, está enojado, tiene rabia, en su sometimiento a las máquinas, y en esta reconstrucción de su pasado, quizás como irremediable resultado de la memoria que tan cruentamente nos puede hablar en nuestra historia latinoamericana, y en la cual será prudente vagar después. Por lo tanto su tono sonará distante y ofensivo a veces.

Declárome un Homo Zapping entonces, en el modo de un ser con la imagen, nutriendo de mí persistente sentido de la vista, derruida, borrosa, decolorada, percutida (Sarlo p. 59), como deterioro parcial de aquel sentido visual en manos de la pantalla del televisor. Agregó aquí, palabras de Guy Debord en La Sociedad del Espectáculo: "La imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil."

Recordemos a la del cine como la pionera entre las pantallas⁵² - T.V., computador, sistemas de seguridad y vigilancias (panópticos faucoultnianos), telefonía celular e internet, tecnología médica, inabarcables etcéteras. -; tecnología que Orson Welles quiso usar como instrumento de la poesía (como Barthes planteó de la cámara fotográfica), y que había pillado de sorpresa al relato, a la novela (tal como la fotografía a la pintura), padece su atomización, sino su mutilación en miles de millones de pedacitos en todo el mundo, como son los televisores. Aquel monitor como escenario, de personas y espacios de tiempo y lugar, productos en flujo y de montaje a voluntad capacitados por su secuaz el control remoto, acribillan nuestra sensibilidad, y hay estudios a las recepciones de las audiencias, que confirman resultados, como el consenso olvidadizo que aprecia Richard⁵³ o la masificación de minorías que atisba Lozano⁵⁴. Pero para no salirnos ni adelantarnos, pararemos con este tema para retomarlo después, como un intento de formalizar un objeto audiovisual de análisis. Click Switch!.

⁵¹ Sarlo, Beatriz; Escenas de la vida Posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina., "capítulo II. El sueño insomne." Ed Espasa Calpe, Argentina, 1998.

⁵² Me permito incluir aquí, un comentario respecto a la visita de una señora francesa muy singular, todo un personaje llamado Christine Buci Glucksman, que distinguió a la pantalla hoy en día como el espejo para los premodernos - ejemplifíquese con la llegada de la modernidad a suelos americanos, con la conquista, donde se le cambiaba al indio su tierra por un espejo -, y como el reflejo especular que se daba en las vitrinas y edificios de la modernidad. Ella le ve como el ojo mismo, un panóptico. La pantalla: un ojo por donde fluyen las imágenes, pues esa es la dinámica actual de flujo de circuito de las imágenes de tipo virtual, en contraste con las otras, que es más de montaje. Aún así, es en la pantalla donde el hombre se refleja hoy en día, y el lente de la cámara, el real panóptico que lo capta. Al respecto agregaremos más adelante.

⁵³ Richard Nelly; Residuos y Metáforas. (Ensayos de Crítica cultural sobre el Chile de la transición)., Ed. Cuarto propio, Stgo. 1998. Pp 28-30.

⁵⁴ Lozano Elizabeth; "Del sujeto cautivo a los consumidores nomádicos. Op. cit.

ii.2) UN MODERNO. -

Permitiéndome la estructuración personal de este desarrollo, quisiera enfocarme en algún aspecto de la obra de Rubén Darío, para inspirar la mirada a usar, y desde ahí soltar un somero retrato de los rasgos que nos importan en principio. Casullo nos habla del sujeto burgués perdido y añorado⁵⁵, que enmarca las formas teórico-críticas, que cuestiona los procesos culturales del capitalismo, argumentado en un relato "escénico literario", infundado en esa desaparición del sujeto burgués. En la modernización y sus vicisitudes frente a ella, es posible captar "la figura del burgués en el subsuelo de las argumentaciones", como su protagonista. Me gusta tender a pensar en el poeta modernista como aquel burgués.

A otro respecto, constatemos por palabras de José Olivio Jiménez⁵⁶, que la renovación modernista fue una experiencia "periférica" a la zona geográficamente "central" de la península.

De España viene la voz modernista por excelencia de la lengua castellana: Juan Ramón Jiménez. Por otro lado Darío en sus viajes, principalmente el que lo trae a América desde Europa, va realizando una vertiginosa transformación, en el vagabundo el extranjero, el sin tierra, el poeta posromántico de la línea hispánica, el escritor modernista, afrancesado por influjo, que se establecía en la urbe sudamericana - Para Rama⁵⁷ es Santiago donde descubre la urbe - en pleno desarrollo. La relación entre ese desarrollo urbano y las posibilidades culturales amplias, modernas, no podía dejar de verlas Darío, que fue ese gran poeta errante de la época, a la búsqueda, y de modo cada día más consciente, de los centros más cultivados donde se podía lograr un nivel más alto. En esa relación, Darío se hace - en oposición a esos apelativos recién dados - también periodista como oficio. Darío es artífice de la asimilación americana del pensamiento europeo del XIX, en el XX. Esto nos mostraría una cierta dinámica más global, en cuanto a centro y periferia del orbe occidental, donde el poeta modernista latinoamericano contemplador de lo exótico, es quien traspasa el conocimiento entre Europa y América, y le tiene - al primero - como base y modelo para sus desarrollos en el oficio intelectual dentro de la sociedad burguesa.

La aceleración, que para gente como Paul Virilio⁵⁸ urbanista francés (que comentaremos más adelante en la intromisión al objeto final), irrumpe desconcertantemente, es efecto de la nueva estructura económica sobre el campo cultural, aceleración que gana terreno produciendo una dinámica sucesión de corrientes. La situación típica del Siglo XIX la representaba la larga existencia de la escuela literaria neoclásica, y la romántica. Esta situación se acaba, pues más velozmente se agota la vigencia de las líneas artísticas, y disminuye el retraso en la introducción de corrientes literarias extranjeras: El romanticismo demoró 30 años en llegar al Plata, el parnasianismo otro tanto; pero el decadentismo y simbolismo son más próximos, y ya Darío se disculpa porque al escribir los textos de *Azul* desconocía el simbolismo.

Darío debe su éxito a la novedad, en su afán fundacional, pues lo novedoso, lo original es lo realmente valioso en el modernista, ya que nace del ejercicio de una subjetivación violenta de la creación artística (será pertinente apreciar aquí también al narrador personal del que habla Kayser?). El poeta hace suyas no sólo las leyes del

⁵⁵ Casullo, Nicolás. "La modernización como figura trágico-teórica", Modernidad y Cultura Crítica, Ed Paidós, Bs. As., 1998.

⁵⁶ Jiménez, José Olivio. Antología Crítica de la poesía modernista hispanoamericana. Ed Hiperión, Madrid, 1992. P.10.

⁵⁷ Rama, Angel. Rubén Darío y el Modernismo. Alfadil Ediciones; Barcelona, 1985.

⁵⁸ Cibermundo, ¿una política suicida?. Dolmen, Satgo., 1997 .

mercado, con su circulación de productos, sino también la estructura subjetivista de la economía que acaba de imponerse al mundo hispanoamericano. La subjetivación refuerza el criterio de la desemejanza de los hombres, abre el camino hacia la originalidad como principio de la creación, y aspira a que ella, funcionando como verdadera "patente de fabricación", sea preservada de toda imitación y resulte irrepetible en el mercado.

La repetida condena del Burgués materialista en que unánimemente coinciden los escritores del modernismo, desde los esteticistas que acaudilla Darío -como se aprecia en su cuento *El rey Burgués* (que considero aquí otro objeto pertinente)-, hasta sus objetos, poseídos de la preocupación moral o social, tanto en la línea apostólica de Martí como en la didáctica de Rodó, responde a la más flagrante evidencia de la nueva economía de la época finisecular: La instauración del mercado. Sólo miremos la transformación del arte en mercancía, - el libro, la novela y su reproducción industrial mercantilista - y la del artista como productor de ellas, sometiendo cada vez más a la obra de arte a las leyes de la competencia. Soslayemos también la conversión del intelectual en profesional. Sobre esta adaptación del pensamiento hispanoamericano, nos dice Casullo (p. 89), que la investigación reúne problemas de ideología, democracia, modernidad y barbarie, en un adorniano modo de revisar las herencias que sustancian el tema de cultura capitalista, como cuestión impostergable de cada actualidad.

Darío al llegar a Chile, observa la deserción de los poetas como consecuencia de la nueva época maquinista, o su sistema de relación económica que imponía, haciendo del poeta un servidor de sus necesidades económicas imperativas. Sobrevivir en esta sociedad exigirá una transformación que Darío comienza a rumiar desde su incorporación a *La Época*. Sólo transformándose podrá influir sobre el medio. Mas cuando Darío comienza su tarea, cuando los modernistas de la primera época se enfrentan a la realidad de sus ciudades en auge, la actividad específica del escritor, y especialmente del poeta, no tenía un sitio previsto en la estructura económica que estaba siendo trasplantada de Europa a tierras americanas; Darío periodista?, en fin.

Incluyo aquí un comentario de Todorov citado por Casullo: "...un autentico enigma: el intelectual y lo moderno(...) se permanece "judicialmente" en un simulacro del pensar que repone, en gran medida, sólo opacidad autobiográfica. Esto es: deja al desnudo ese lugar de desconsideración "de las cosas" sino en lo que atañe a un falaz juego de autoimagen intelectual." (p.92). Irremediablemente un resultado crítico es la reflexión sobre nuestra posición y realidad.

Pero para particularizar aún más esta mirada, quiero proponer el poema de Darío "A Roosevelt", hecho en Malaga, España el año de 1904, como un ejemplo conector con las subsiguientes discusiones y exposiciones:

A ROOSEVELT

*¡Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Withman,
que habría que llegar hasta ti, Cazador!
¡Primitivo y moderno, sencillo y complicado,
con un algo de Washington y cuatro Nemrod!*

*Eres los Estados Unidos,
Eres el futuro invasor
De la América ingenua que tiene sangre indígena,
Que aun reza a Jesucristo y aun habla en español.*

*Eres soberbio y fuerte ejemplar de tu raza;
Eres culto, eres hábil; te opones a Tostoy.
Y domando caballos, o asesinando tigres,
Eres un Alejandro-Nabucodonosor.*

*(Eres un profesor de energía,
como dicen los locos de hoy)*

*Crees que la vida es incendio,
Que el progreso es erupción;
En donde pones la bala
El porvenir pones.*

No.

*Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
Que pasa por las vértebras enormes de los Andes.
Si Clamáis, se oye como el rugir del león.*

*Ya Hugo a Grant lo dijo: "Las estrellas son vuestras".
(Apenas brilla, alzándose, el argentino sol
y la estrella chilena se levanta...) Sois ricos.
Juntáis al culro de Hércules el culto de Mammón;
Y alumbrando el camino de la fácil conquista,
La Libertad levanta su antorcha en Nueva York.*

*Más la América nuestra, que tenía Poetas
Desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl,
Que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco,
Que el alfabeto pánico en un tiempo aprendió;
Que consultó los astros, que conoció la Atlántida,
Cuyo nombre nos llega resonando en Platón,
Que desde los remotos momentos de su vida
Vive de luz, de fuego, de perfume, de amor,
La América del grande Moctezuma, del Inca,
La América fragante de Cristóbal Colón,
La América católica, la América española,
La América en que dijo el noble Guatemoc:
"Yo no estoy en un lecho de rosas"; esa América
que tiembla de huracanes y que vive de amor;
hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del sol.*

*Tened cuidado. ¡Vive la América española!
Hay mil cachorros sueltos de León Español.
Se necesitaría, Roosvelt, ser por Dios mismo,
El riflero terrible y el fuerte Cazador,
Para poder tenernos en vuestras férreas garras.*

Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!

Recuerdo a Jameson, que dice que la posmodernidad es norteamericana. Esta afirmación la veo vaticinada en el poema mencionado. *"Eres los Estados Unidos,/ eres el futuro invasor/ de la América ingenua que tiene sangre indígena,/ que aun reza a Jesucristo y aun habla en español.*

Creo además distinguir -si es que no soy el único - en el pretérito, ya sea temporal o discursivo, un tiempo mítico; dicho tiempo, se entrelaza con el histórico racional. Esta dinámica temporal nutre las figuras *"Eres un Alejandro-Nabucodonosor."*, para resultar en un predicado contemporáneo como el imperialismo (respecto este término, Martín Barbero

hace diferencia de él con lo que es Globalización, asunto netamente económico) occidental -en lo que la tercera estrofa respecta -, que ha tratado de violentar tantas veces nuestro continente.

Está esa paradoja manifiesta de los contrastes de la modernización como expansión destructiva de la civilización, paradoja que ya los pensadores de Frankfurt otearon en Auschwitz, y que bajo el crisol de Herlinghaus⁵⁹, buscando la reformulación de las categorías y espacios que los estudios culturales están atravesando en los escenarios de la avanzada globalización en latinoamérica, el chileno Moulian, certeramente hablaba de la analogía experiencial chileno-alemana, experiencias brutales que matan la experiencia según la mirada de Benjamin, y la ética para otros como Casullo: "*Crees que la vida es incendio,/ que el progreso es erupción;/ en donde pones la bala/ el porvenir pones.*"; paradoja a la que Darío como poeta se opone en el texto.

El repercutir en los bajos mundos del orbe mundial, de cualquier intranquilidad de la nación "cazador", como nación central en el concierto internacional, que lleva en sus manos el tranquilo futuro de sudamérica, pone en alerta a nuestro hemisferio según la quinta estrofa. Quedamos los latinoamericanos y nuestro continente como su presa, en alerta constante.

En la sexta estrofa, se reseña a los románticos, para metaforizar la amenaza imperialista de los Estados Unidos, al poseer nuestros símbolos patrios, estrellas de luz que nos alumbran la senda de surgimiento y libertad, pero que Darío enreda en la contradicción de que EEUU -persiste su dominio como nuestro modelo - nos alumbra "*el camino de la fácil conquista,/ la Libertad levanta su antorcha en Nueva York.*"

En la última y gran estrofa, Darío rescata la esencia americana con una historicidad mítica - reconstrucción de memoria -, apelando a sus héroes y personajes - Netzahualcoyotl, Moctezuma, el Inca, Guatemoc -, que comparten escena con otros del exterior occidental, (Baco, Platón, Colón) como en un híbrido neoclásico moderno, que muestra hechos originarios y de relevancia en la esencia del continente, esta América que desde su descubrimiento, nos expresa una cruenta historia. Se encuentra ahí la conquista con su imposición de lengua, sobre un territorio inmemorial en su propia poesía, que es exaltado, ensalzado, descrito en su terror y maravilla a provocar, en su poesía propia. Ese imperialismo, podría resultar en una reconquista moderna, con toda la sanguinaria carga que lleva. Pero al final se advierte a la nación de Roosevelt, con un mensaje para él también, de la necesidad de un poder divino para dominar a nuestro continente, poder que no poseen y que podría ponerse en su contra, como sucedió hace un año y algo atrás. Click Switch!.

⁵⁹ Herlinghaus Hermann, "descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir.", En Mabel Moraña, Nuevas perspectivas desde América Latina: El desafío de los estudios culturales., Ed Cuarto Propio, Stgo. 2000. Pp. 31-41.

ii.3) ENFOQUE. -

Camino por el urbe enfocando mi entorno. La sensibilidad visual, se adapta mejor a nuestra nueva condición de seres apurados por la modernidad, por la modernización mejor dicho. Si a esto agregáramos la distancia monumental que define Adorno, para contemplar los edificios y monumentos y los objetos de tal acción, concebiríamos para la presente empresa, una nueva focalización - para con estas gafas -, como revelación cotidiana, en el espacio de la ciudad del hombre moderno. García-Canclini⁶⁰ nos cuenta un dato "En varias capitales se crean los primeros museos de arte moderno y múltiples galerías que establecen ámbitos específicos para la selección y valoración de los bienes simbólicos. En 1948 nacen los museos de arte moderno de Sao Paulo y Río de Janeiro, en 1956 el de Buenos Aires, en 1962 el de Bogotá y en 1964 el de México.. (...) La emancipación del mercado cultural favorece la especialización, el cultivo experimental de lenguajes artísticos y una mayor sincronía con las vanguardias internacionales. Al ensimismarse el arte culto en búsquedas formales, se produce una separación más brusca entre los gustos de las élites y los de las clases populares y medias controlados por la industria cultural".

Hubieron días en que caminé por Brasilia y constaté con mi ignorancia, mi nuevo enfoque, mi nuevo objeto suscitado por esta sensibilidad de la que gozo, y que modifiqué. La arquitectura modernista del Brasil, expresada esencialmente en el plano piloto de su capital gubernamental, se convierte hoy en un objeto de grueso calibre para el desarrollo de este informe. Por lo tanto no expondré una basta y acabada reseña, más que un ligero tejido de apreciaciones soportadas por el difuso y nulo propósito del ensayo, y particularizado en alguna medida con la catedral de Brasilia.

Comenzaré diciendo que dicha ciudad fue bosquejada urbanamente por Lucio Costa⁶¹, con el modelo de una avioneta. Originalmente el plano piloto tendría la forma de un huevo. En 1956 (-57), año de construcción de la ciudad, se terminan las talas de terreno del "cerrado" o selva tupida del centro de Brasil, con la violencia típica de todo proceso modernizador. Se tala, y se dispone el concreto. La ciudad tiene un eje (eixo central) central que es el cuerpo del avión, donde están los edificios más grandes, las autarquías, los ministerios, palacios y estancias del congreso (esplanada dos ministerios), además de todas las construcciones burocrático-gubernamentales de la ciudad. También los grandes centros urbanos, los rodoviaros o terminales, y los centros comerciales, las bancas y los grandes hoteles. Posee también dos alas (asa norte y asa sul) por donde se extienden los espacios de vivienda, cuyos edificios no pueden sobrepasar los seis pisos.

Antes de llegar a la catedral, quiero imbuirme en ese modernismo previo que ocurrió en Brasil y que trajo a Sao Paulo a Le Corbusier el año 1929. Él dictó una serie de conferencias, y se reunió con connotadas personalidades del acontecer cultural del Brasil como Lucio Costa, Mário de Andrade y Gregori Warchavchik, este último, arquitecto ruso diplomado en Roma que vivía y trabajaba en Sao Paulo.

La principal máxima del ingeniero-arquitecto francés era: "La casa es una máquina para vivir", con la cual recorrió el mundo e inspiró a los artífices del modernismo arquitectónico brasileño y mundial, que como el modernismo literario, miraba los modelos de la tradición clásica.

Warchavchik mismo, apela al conocimiento clásico del arquitecto "para desarrollar sus sentimientos estéticos, y sus composiciones reflejen el sentimiento de equilibrio y medida, propios de la naturaleza humana"⁶². Apenas racional sino lógica, es como quiere a la arquitectura del continente, buscando el confort y la economía, esto último recalándolo para el constructor de una época capitalista, como asunto prioritario. "Una casa es, al fin y al cabo, una máquina cuyo

⁶⁰ García-Canclini, Nestor; Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, Ed. Grijalbo, México, 1990, p.83.

⁶¹ Quien también dibujó el plano de El Salvador en esos mismos años, campamento minero de la tercera región, con la forma de un casco romano. Descubrí tal información, acá en Santiago, y constaté para mí asombro, que nadie en Brasil lo sabía. Costa trabajaba con las formas de objetos para sus diseños de disposición urbana, quizás siguiendo el ejemplo de algunas ciudades precolombinas que representaban en sus formas urbanas, las figuras de animales. Aprecio aquí una antiantropomorfía, observada por F. Jameson para el espacio (otro) maquinista, que sobrepasa al natural de la modernidad, y al de formá humana como modelo.

⁶² Warchavchik Gregori. "Acerca de la Arquitectura Moderna"; Publicado por vez primera en el periódico *Il Piccolo* de Sao Paulo, el 14 de junio de 1925, con el título "¿Futurismo?". Compilado por Arcy Amaral en Arte y Arquitectura del modernismo brasileño. Ed Ayacucho, Caracas 1978. P. 72.

perfeccionamiento técnico permite, por ejemplo, una distribución racional de luz, calor, agua fría y caliente, etc." (Warchavchik p. 71.)

El mismo arquitecto ruso⁶³ cita a Le Corbusier: "La máquina de habitación, se convirtió en una catapulta(...)Un principio racional me induce a algunas conclusiones prácticas en relación con la máquina de habitación. Son estas: Tejado en forma de terraza, con jardín. Casas asentadas sobre columnas. Ventanas en el mismo sentido extenso de la pared. Supresión de cornisas. Planta libre. Fachada libre(...) Conviene recordar siempre que la arquitectura permanece más allá de la máquina".⁶⁴

Virilio hace alertarse contra lo que llama *domó⁶⁵tica* o sobre tecnologización del hogar que se liga al espacio habitado y la relación con el cuerpo del habitante, el domicilio. Hoy con la excesiva tecnología llega la máquina a superar la naturaleza vital del hombre: establecerse y vivir. Se anula la materialidad y corporeidad de ese vínculo entre el sujeto y su espacio.

Nos vamos haciendo la idea del modo de trabajar del arquitecto, y de su eje perceptivo para valorar las construcciones del siglo XX desde el punto de vista de la vida cotidiana. Desarrolló, lo que la *Bauhaus* expuso en Weimar en 1923, como "la casa tipo", o construcción que usa cuartos prefabricados de diversos tamaños, con marcas particulares para la función a la que están destinados. Le Corbusier ya exponía teorías muy similares a las de Gropius (director de la *Bauhaus* aquellos años).

En otro artículo Warchavchik⁶⁶ reconoce que la nueva arquitectura inventa valores nuevos, para quienes usan la conquista de la técnica y la ciencia, para el moderno, a él se dirige su innovación inventiva. En esa orientación Mário de Andrade⁶⁷ menciona: "la arquitectura moderna carece, no de pequeñas construcciones, sino de grandes edificios que determinen una conciencia social. Estos, pese a la tan ignorada *Bauhaus*, hay que decir que no existen todavía(...)pero nosotros tenemos esa curiosa e intermitente conciencia de responsabilidad, duende moral de muchas apariciones, que en general sólo emerge cuando es inútil o específica la estupidez humana.". Concientizar, no expandir, sino abrir las percepciones y sensibilidades del transeúnte y la masa, esa era razón o *leitmotiv* inmediato de la construcción moderna latinoamericana, de los valores nuevos que crea.

En Brasil, cuando ya el modernismo construía sus edificios, sus palacios y casas, se desarrolla el megaproyecto más ciclópeo del continente: la capital federal de Brasilia. Su arquitecto fue Oscar Niemeyer, con toda la influencia y enseñanza de Le Corbusier. Entre los monumentos que más caracterizan la ciudad, destaca su catedral⁶⁸, cuyo nombre metalógicamente es una falacia -ese asunto ya lo veremos -.

Sabemos que la modernización conlleva la degradación de valores, del espíritu, tendiendo a la desacralización y paganización, y un poco es ése el trasfondo arquitectónico que encierra la catedral. Entendamos lo que Le Corbusier nos dice: "Pero yo pretendo hacer poemas, porque no me interesa la técnica pura. Sin embargo, no admito poemas que sean hechos de palabras sueltas. Aspiro a un poema hecho de términos sólidos, con un sentido perfectamente definido y agrupados según una sintaxis clara." (Warchavchik, "Arquitectura del..." p. 86.). A este respecto me gustaría agregar algo de lo que Fulcanelli⁶⁹, menciona muy bien respecto a las catedrales: "Santuario de la

⁶³ Warchavchik, Gregori, "Arquitectura del siglo XX", publicado en el *Correio Paulistano*, el 5 de Septiembre de 1925, recopilado en el texto anteriormente citado; P. 86.

⁶⁴ Esta nota conecta con la que habla antes de lo expuesto por la señora Buci Glucksmann. Ella hablaba de una estética japonesa arquitectónica, que se valía de las tecnologías virtuales de la imagen, funcionando en las construcciones de viviendas y habitaciones: casas, con paredes de pantallas, gigantes, cuyas imágenes mutan a gusto, y cuyas tecnologías permiten al usuario, interactuar como con la pantalla del ordenador, a modo de menús de barras sensibles al tacto o a la palabra. Esto que asegura la inmediatez y la comodidad del morador de esas casas, muestra a la pantalla como el panóptico actual, y el reflejo contemporáneo del hombre, así como acentúa el sentido maquinico de el lugar de habitación. Esta tendencia estética se llamaba algo así como Em'ma.

⁶⁵ De *domus* o casa.

⁶⁶ Warchavchik, Gregori; "Sao Paulo y la nueva arquitectura"; en el texto recopilado por Amaral, P. 99.

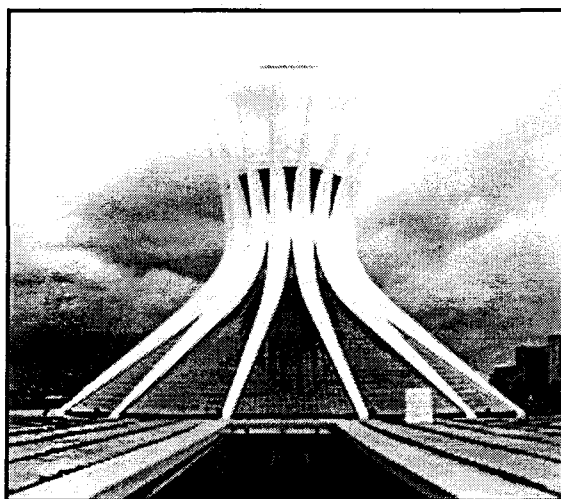
⁶⁷ De Andrade, Mário. "Le Corbusier". Artículo del *Diário Nacional*, de Sao Paulo, el 21 de noviembre de 1929. Aparece también en la recopilación de Aracy Amaral. P. 110.

⁶⁸ Su piedra fundamental fue puesta el 12 de Septiembre de 1958. La primera misa fue realizada el 21 de Abril de 1963. El 12 de Octubre de 1967, llega la imagen de La patrona, *Nossa Senhora Aparecida*, expuesta desde 1956, después de recorrer todas las capitales de Brasil. Colocada bajo la protección del gobierno federal mediante la inscripción en el libro de las bellas de la SPHAN –Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional – el 1 de Junio de 1967, tuvo su santificación e inauguración realizadas el 31 de Mayo de 1971.

⁶⁹ Fulcanelli, *El misterio de las Catedrales*. Ed, Plaza y janés, Barcelona 1976.

tradición, de la ciencia y el Arte, la catedral gótica no debe ser contemplada como una obra únicamente dedicada a la gloria del cristianismo, sino más bien como una vasta concreción de ideas...". hay un lenguaje que el iniciado Fulcanelli está reconociendo, toda una discursividad arquitectónica funcionando en tales templos de oscuro origen y hermético significado, y que en, manos de Le Corbusier, hubieran significado una sólida sintaxis arquitectónica.

Así es, todas sus figuras, sus geometrías, sus naves, sus pilares, y la disposición de cada parte, obedecen a una lógica, en gran parte no moderna. El porqué de sus alturas aproximantes a lo divino, sus arbotantes, su verticalidad trascendente, las líneas sin fin de las proyecciones en marcos y umbrales. Una lógica atiborrada de símbolos y significantes, quimeras, mascarones, dragones, cruces, estrellas, soles, tarascas, etc.... "Por la abundante floración de su ornato, por la variedad de los temas y de las escenas que la adornan, la catedral aparece como una enciclopedia muy completa y variada de todos los conocimientos medievales." (Fulcanelli, p. 50.). Es más, a esa calidad verbal del monumento gótico, el pensador italiano, le descifra una etimología cabalística. Que Gótico, no proviene del arte Godo, sino de Argótico: "Argot como una lengua particular de todos los individuos que tienen interés en comunicar sus pensamientos sin ser comprendidos por los que le rodean", entonces bien la catedral puede ser un argot de la arquitectura de iniciados, un mensaje cerrado y concreto que faculta el espacio de las sociedades secretas.



**Catedral de Nossa Senhora Aparecida de
La Ciudad de Brasilia.**

Dejo esto en el tapete para luego encontrar los contrastes, que la catedral de Brasilia, construida en homenaje a la patrona de Brasilia y Brasil, nuestra Señora Aparecida, evidencia, frente a la tradición catedralicia, contradicciones que denuncian aún más las secuelas de la modernización y el alcance del pensamiento moderno.

Voy a mis recuerdos y a mis datos bajados por el internet para argumentar mis observaciones: Me bajo del omnibus. En la acera camino a la entrada de la catedral, están en líneas verticalizadas como las del Greco, los evangelistas San Mateo, San Marcos y San Juan en bronce alcanzando lo dos o tres metros de altura. No sé cuál es cuál. De lejos, al observar hacia la catedral, distinguía un campanario con cuatro campanas⁷⁰, junto la circularidad de una sola nave central (que conforma el proyecto arquitectónico de Niemeyer) en planta circular, y que con un piso rebajado en relación al nivel externo, está ejecutada en 16 columnas de concreto que surgen dentro de un espejo de agua y se unen en un anillo de comprensión y vedación en vidrio, coronado

⁷⁰ Donación de los inmigrantes y gobierno español. Inicialmente se llamaban, Pinta, Santa María y pilarica. Después se rebautizaron como *Nossa Senhora Aparecida*, *Porto Seguro*, *Nossa Senhora de Santana* y *Nossa Senhora do Pilar*.

por una cruz metálica, simbolizando las manos erguidas y alzadas del fiel en dirección al cielo. Estas columnas, las únicas prolongaciones verticales, no son tan altas, ni tampoco en el sentido agudo de sus verticalidades, sino más bien como cubriendo esa única cúpula central, rodeándola, engarzándola en secuencia compactada y no extendida. La catedral no presenta grandes y pronunciadas verticalidades, no apela a grandes alturas, sino a planas superficies y quizás profundidades, con el piso de la nave central ya mencionada.

Claro, se debe entrar por un paso bajo nivel, liso, sin escalas, como una entrada de autos a un estacionamiento subterráneo. Los suelos de la catedral son subterráneos. Estas son mis primeras contradicciones: La catedral de Brasilia no apela a alturas ni verticalidades, sino una forma chata. Fulcanelli habla sobre esas bajas alturas en la catedral gótica: "Lo mismo que el alma humana tiene sus pliegues secretos, así la catedral tiene sus pasadizos ocultos. Su conjunto, que se extiende bajo el suelo de la iglesia, constituye la cripta(...) lugar profundo, húmedo y frío(...) un silencio lúgubre y pesado llena los espacios abovedados." (p. 69).

Qué pasa con esta construcción moderna?, dónde está la orientación del fiel?, se muestra que el hombre moderno quiera ir al cielo?, me parece que no, y Niemeyer creo que lo sabía. La superación de mitos, que incluye el cristiano, dejan al conformista hombre moderno, tranquilo en sus bajos infiernos. Qué reino de los cielos ni qué nada, la tierra, aquí mismo, esta realidad, los suelos "...y que te baste con eso" diría Pedro Salinas, las profundidades en las que me hundo al entrar a la catedral. Temo que su mensaje es: "paganización!, desacralización!". Y oh!, pero qué es esto. En ese momento no contaba con la eventualidad feyerabendiana para participar y analizar contrametodológicamente, una "perfome" como esta. Es fría, vacía, blanca en sus interiores convexos. El interior es parecido a un plato volador, sin la copiosa lluvia de símbolos, sin quimeras ni pilares. El vacío y el frío de su espacio, chocan también con la imagen tradicional de estos monumentos.

No recuerdo bien si había ahí, en ese silente sema de concreto, algún fresco por las lejanas paredes de la única y gran nave o algún santo. No puedo determinar si vi representación alguna de la virgen o las estaciones de la pasión, es muy probable que sí. No recuerdo grandes detalles, quizás, ¿si hubiera sabido que hoy estaría en esto?. Sin embargo, la catedral posee un acervo de obras bien variadas, pero reducidas en su número, como catedral que es en su aspecto monumental de contener una innumera cantidad de tesoros artísticos e históricos de la tradición cristiana, que en este caso conserva Latinoamérica. Destacan entre las obras tres ángeles que penden del techo esculpidos por Alfredo Ceschiatti (autor también de los evangelistas de la entrada). Hay también catorce frescos o paneles de Emiliano Di Cavalcanti que representan el vía crucis; la vida de *Nossa Senhora Aparecida* de Athos Bulcao; la réplica de "La Piedad" de Miguel Angel; la imagen de *Nossa Senhora da Esperança* (réplica de la imagen que acompañó a Alvarez de Cabral en su descubrimiento del Brasil); los vitros verdes y azules, de Marianne Peretti que en 1989 reemplazaron el vidrio blanco, y una copia del Santo sudario. El altar fue donado por el papa Paulo VI que bendijo la cruz metálica el 21 de Abril de 1968, colocada en el tope del templo. Aún así no tendría ni una parte de las colecciones del arte de su tiempo que la catedral tradicional tiene en su concepto clásico.

Será un silencio discursivo, esa vacuedad de conceptos que padece el moderno, la muerte de dios y otras palabras contaminadas por el cristianismo ("alma", "espíritu", "amor", "ser", "dios", etc.), un vacío existencial, cero punto de orientación, el mutismo de la razón, la nada; la transmutación de la naturaleza trascendente de las palabras, sus desacralizaciones mismas.

Qué diferencias con otras iglesias de sudamérica, que en un sincretismo cultural, eclosionan la variedad de símbolos y objetos en el interior. La de Brasilia es una catedral de interior⁷¹ frío, donde me llaman la atención, los ángeles que penden de mal disimulados cables, y el púlpito o altar, de líneas en madera muy sofisticadas.

Pero sin duda lo más aterrador, es un pabellón situado en el flanco este, un Stand de artículos y literatura cristiana. Alguien me ha dicho que ese tipo de instalaciones (mercantiles) internas a la catedral, en Europa también se encuentran. No pude creer a los niveles en que se había compenetrado el capitalismo, en el espacio laico modernizado.

⁷¹ Constató, que el culto interno, se mantiene como en las catedrales. Pero esa interioridad, se verá, que es contradictoria - como buena obra moderna que es -, pues ese interior apela a un espacio tal que se puede confundir con una vacua exterioridad.

La impresión regente era de espacio vacío, casi en la pérdida de la interioridad, de lejanía, donde algún objeto o símbolo queda casi imperceptible, donde el claro sentido Le Corbusierano se vaciara en su tangencia significativa.

Ese local de ventas, perturbaba toda solemne soledad con dios alguno. Aquí llego a la falacia metalógica que distingo en la retórica de esa catedral, pues ese edificio o construcción, no es un "santuario de la tradición" contradiciendo al clasicismo del pensador moderno, y la tradición catedralicia. "Es asilo inviolable de los perseguidos y sepulcro de los difuntos ilustres." Decía Fulcanelli (p.49). Yo era un tío como cualquier brasileño medio que bajaba de un ómnibus y entraba a ese lugar. Tradicionalmente como dije, eso no era una catedral (guardando todas las distancias históricas y de tiempo). He ahí la falacia. El modernismo se hallaba en su metaplasmo. Y creo atreverme a decir que en su metasintaxis aprecio al anacoluto. Metasemánticamente creo hallar un vacío conceptual o la ironía misma al incorporar ese espacio mercantil al total de la catedral. Esa catedral era lo más alejado que había visto a lo que iglesias respecta en Sudamérica, la más muda y pagana, pero la que más se asemejaba a la condición espiritual y de fe del latinoamericano moderno. Click Switch!

ii.4) MEMORIA. -

Para estar presente y conciente de lo que sucede, como un requisito primero en una cabal interpretación del pasado y mirada crítica a la cultura presente, hay que adánicamente situarse en la novedad. Para esto, como entes en el juego de percepción y sensibilidad, se establece un consenso, una complicidad entre sujeto objeto, olvidando lo exterior a esa recepción. Se establece la novedad como centro de nuestra atención, y se deja a la reconstrucción histórica y circunstancial del pasado, muy de lado. Según Nelly Richard, el consenso - que para Moulian es la etapa superior del olvido según la misma teórica chilena - es una pasiva yuxtaposición de las diferencias que hace olvidar las antiguas disputas, afectando a ese tipo de memoria resistente (Richard, Pp. 28-30). Ese consenso va a la luz del "relativismo valorativo" de la indiferenciación de las diferencias, que apunta sobre Sarlo, la misma Richard, y dice: "La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones." (p.29).

Esa memoria que reconstruye el pasado, casi inverificable, posee su complejidad hermenéutica que descentra la teoría crítica en su empeño de un mejor análisis de su actualidad, latinoamericana por supuesto. Herlinghaus nos confirma aquel suceso, y se afirma de "Las estrategias para entrar y salir de la modernidad" en García-Candini, para comprender lo difícilmente racionalizable, y conceptualizable, de una reconstrucción tal para un basto estudio interpretativo de la actualidad latinoamericana. Por otro lado, Richard atribuye al intelectual un papel preponderante al respecto, de ese nuevo juicio crítico y reflexivo. Casullo en tanto, cree al lenguaje moderno propicio para la fuga teórica que aprecia la pérdida de la experiencia humana.

Quiero acercarme a un texto, una crónica de Carlos Droguett llamado Los asesinados del seguro obrero, de 1939, que posteriormente tiene su versión novelada en 60 muertos en la escalera, para lo cual el autor recurre a cambios a la crónica original. Se discute el subjetivo registro de los hechos, que choca con la historia y objetividad de tales. Es obvio que esos cambios, para un logro más en el enunciado, como forma, como registro espectacular de experiencias reales, distancia el registro de la verdad objetiva desgastándolo en la recurrencia novelesca misma. Esa novela producto industrial, que llega a manos del burgués extraviado, lector de ellas, y que según Casullo adopta un materialismo como consuelo a la contradicción progreso-ruina.

Hay ficción, por su puesto, en todo registro subjetivo, y a veces de manera obligada, pues la seguridad de quien porta la verdad, la información, en las sociedades más actuales, se ha vuelto nula ante la presión de las ideologías de estado, sobre ellos, sobre los pensadores. Ante esto, muchas voces son calladas, mucha información tergiversada, por esa ideologización de estado a través de los medios. Estos medios que prestan desarrollo laboral al pensador. Muchas veces la verdad es prohibida, censurada, y generalmente esas voces provienen de las periferias, las minorías sociales que acusan el abuso del dominador. Eagleton⁷², al acercarse a la Ideología con creencias y poder, toma a Thompson, para apreciarla como significado o significación que sustenta las relaciones de dominio. En la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante, Thompson constata estrategias como: 1º promocionar las creencias y valores a fines a él; 2º naturalizar y universalizar esas creencias para evidenciarlas; 3º denigrar las creencias opuestas; 4º excluir formas contrarias de pensamiento; y 5º oscurecer la realidad social. De todas estas, las tres últimas, me parece a mí que afectarían los acontecimientos que relata Droguett, y serían las formas más evidentes y usadas para silenciar ciertos hechos sociales, a través de la historia de Chile y Latinoamérica, que han afectado a las minorías o a los marginados. Éstas, además, son claramente visibles en el trabajo ideológico de los medios.

Carlos Droguett en su "Explicación de esta sangre"⁷³ - prólogo de dicha crónica -, en una arrogancia tal vez, se ve como "la voz de los sin voz" (como alguna vez se hizo llamar la Vicaría de la Solidaridad), portador de esa sangre que recogió, para darla a conocer, para guardarla, registrarla y no callarla, quiere ser portavoz del periférico, del que sufre, del real sujeto latinoamericano, aquel que surge de la memoria. Se eleva al nivel del pensador contemporáneo del

⁷² Eagleton Terry, Ideología. Barcelona, Paidós, 1993.

⁷³ Droguett, Carlos; Los asesinados del Seguro Obrero. Ed. Ercilla, Stgo., 1940

continente, pues un poco para esto el intelectual, el escritor, debe reformular hoy el uso de sus manos.

Recordemos el contexto histórico de dicha crónica: Año '38, asume Aguirre Cerda quien crea la CORFO, Una institución que implica la modernización en Chile (año álgido en la cultura y otras esferas del país). Un grupo de estudiantes fascistas, se amotinan en el edificio del seguro obrero, donde son asesinados por fuerzas policíacas de Chile. ¿Quién recuerda hoy esos hechos?, Droguett un año después de los sucesos, y también mucho después, lo hizo.

Destaca el autor, en dicho prólogo, el uso de su cuerpo, de las manos que le implican entero, para su registro, manos que manifiestan el sufrimiento y todo el conocimiento, cúmulo de datos que no llegaron al oído de todos, pues la ideología afecta a la objetividad de los medios para transmitir esa información, afectando a la reconstrucción y a la verdad, escondiendo realidades, dirigiendo el pensar, el sentir y el actuar de las masas. La contaminación de la cultura a la que llevan los medios masivos desgasta la ética de las dinámicas de información, y la integridad y objetividad de la verdad misma.

Nelly Richard (p.32), aprecia entonces, a la memoria desalojada de palabras que la nombran, sufriendo el vacío de una falta de contexto que cancela diariamente su pasado de horror, separando y alejando cada vez más el recuerdo histórico de la red de emocionalidad que antes lo hacía vibrar colectivamente.

A esa generación del 38, se suma V. Teitelboim, quien puede ser visto, si mis gafas me lo permiten, desde una literatura politizada. También recoge experiencias manualmente, hecho al cual Droguett atribuye un valor artesanal esencial de la escritura; factura de manos, de cuerpos terribles, que o expresan el dolor del periférico, el latinoamericano, o que vierten la sangre; unas que recogen y cuentan esta sangre, abriendo la historia, ampliándola en su realidad, como a un libro, no como a un cuerpo herido con saña monstruosa, el que explota en sangre, chorreada en el lector; y otras que es posible que también cuenten, pero sólo dinero. Es un "mapa de sangre", el que se propone hacer Droguett, en su realidad chilena, que bien puede ser la americana.

Pasando a otro caso de la historia y la cultura chilena, me gustaría hablar si quiera un poco, como mostrando otro objeto y caso de comentario, sobre la obra musical de "la cantata de la Escuela Sta. María" del grupo Quilapayún. Ellos se inspiran en la matanza de tres mil y algo de obreros congregados en una escuela de Iquique, que reclaman sus derechos laborales, sindicales y humanos, realizada por fuerzas militares y de orden de esos años. Eduardo Deves⁷⁴ quien debió escuchar dicha obra musical como para comenzar su texto reconociendo el "tupido velo" en y de la historia. La obra musical comienza en primer pregón: "*Señoras y señores/ venimos a contar aquello que la historia no quiere recordar.*" La certeza con que se asume la crisis racional de una brutalidad autoritaria capitalista, en la fijación de la historia, que en 1907 enlutó a familias proletarias y autorías laborales de Iquique, callando la sangre por la propagación del manipulado medio escrito masivo. Una investigación ajena a esta, me hizo chocar con un gran vacío hemerotecario entre los años 1906 y 1909 que pretendería el olvido, sino la irresponsabilidad moral del individuo para asir, confrontar y desnatar la verdad de las realidades históricas, la verdad concreta (la más imposible), la propia, la del resto (gente, medios, autoridades, oficialidad e inoficialidad, etc.). El cauteloso escepticismo y el nihilismo ilustrado, permitirán el sustento de realidad individual, la verdad propia, subjetiva, solipsista quizás.

El reclamo histórico materialista de corte marxista, se contrapone a la destrucción del "Master original" de la obra señalada, durante el golpe militar chileno. La versión aquí comentada es una digitalización (la tecnología que paradójicamente está en pro de la memoria – nuestro rótulo de capítulo -, necesariamente la palabra tendría que hacer alusión además a la función de memorizar, de registrar de una máquina) de copias rescatadas. Eso le da un valor documental, tal como un diario (apócrifo) que raramente hubiera sobrevivido al oscurecimiento informativo que realizó el poder o ideología dominante (o manipulación institucionalizada del discurso), y que pudiera haber hallado en la hemeroteca.

El coro del primer pregón ya anuncia "*Seremos los hablantes/ diremos la verdad*", verdad que se opone al mensaje concientizador de la ciencia que argumenta a los historiadores, que tupen o corren el velo del que hablamos. La investigación histórica – ya sea de Advis⁷⁵, de

⁷⁴ en su texto Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre: Escuela Santa María de Iquique, 1907. De 1997.

⁷⁵ Autor de la letra de la cantata que interpreta Quilapayún.

Quilapayún, o de Deves – radica en la pregunta “¿qué ocurrió?”. La utilidad de la historiografía es promover el juicio veritativo correcto basado en la reminiscencia. La memoria ajusta la sujeción del individuo en su tiempo. Los Quilapayún exhortan la atención del oyente en su interpretar “*Ahora les pedimos que pongan atención*”.

Es la vanguardia de Izquierda(marxista), la que instruye y profesionaliza al obrero (Lenin) para que adquiera el ánimo conspirativo de organizarse instruida y efectivamente contra la burguesía, contra el “*El poder comprador de aquella ficha*” que permitía comer al trabajador salitrero, haciendo justicia por las minorías, su voz de explotados que piden lo suyo, sólo lo que les pertenece...”*qué hacer entonces, si nadie escucha*”.

El relato del texto musical cuenta la bajada de los trabajadores salitreros organizados con sus mujeres y familias, en caravanas que alegorizan el viaje utópico del campesino a la ciudad.

El hecho mismo es sometido a la observación y el testimonio del hablante de la cantata. Esto es – por supuesto – sólo una interpretación artística, de un hecho inmanejable en la memoria moral de la historia humana, y la cultura chilena. Se trata un asesinato en masa como algo triste y horrible que contrasta con el paisaje de la provincia de Iquique.

Son las metrallass militarse las encargadas de esta violencia y brutalidad de esta violación a los tan manoseados en la historia de latinoamerica, y chilena en especial, derechos humanos. Esto nos permite asir más cautelosamente las intervenciones de esa institución tan gloriosa, y (brutalmente)n tradicional de la historia (oficial y no oficial) de Chile: el ejército que no ha sido enjuiciado nunca como se ha debido.

Deves pregunta, “¿por qué tomar el recuerdo de una masacre?”, y se tranquiliza con lo utilitario, que un hecho que no tiene valor moral – o de experiencia muerta en palabras de Benjamin -, en la retención de la pedagogía moral en la realidad histórica chilena o latinoamericana por parte del sujeto.

Al final la cantata, entona el número fatal de muertos, tres mil seiscientos, con la impotencia de justicia, preguntando por los responsables que son encubiertos por la oficialidad de la historia, decretando la denuncia que el futuro puede inscribir en ella, con el objetivo afán de su verdad, sin eso sí eliminar la utopía moderna de progreso y superación.

Pero esos hechos que complican la memoria, desajustan la situación del sujeto, pues el cuerpo es el gran afectado. Ya no se quiere volver a ver un cuerpo mutilado, como resultado de esa reconstrucción. Bien habla de ello Richard (Pp. 35-36), a lo que agrego la disolución ético-universal de las matanzas brutales, que Casullo aprecia en el sujeto extraviado en la ausencia-presencia de su subjetividad, en las fases de la revolución capitalista productiva, y la dominación ideológica; sujeto en registación, interna (moral), y externa (imagen). He ahí la importancia de la memoria. Click switch!.

ii.5) PANTALLAS.-

En fin, no me quiero desviar de mis serias sospechas de todas las certezas, sigo embriagado con esta nueva especie de sensibilidad, ausculto mi memoria visual y me pregunto: ¿Qué pasó en Chile con esos malos próceres y artistas; primero esa plétora que en alguna instancia de los 60s (década crucial del siglo, por la valoración nueva del conocimiento, la información y la emancipación por medio de ello de las minorías y repúblicas tercermundistas), de ideologización masiva, y comienzo o vislumbre del dominio político de los medios, previo a la dictadura militar, dentro el régimen socialista y marxista que gobernaba?; mi pregunta es por esa caterva de malas estrellas de la pantalla cotidiana y de familia, que tras el golpe transmutó en el elenco del plató estelar con peores. Agreguemos que a fines de los `70s y comienzos de los `80s, sucede el incremento del consumo de televisores, explotando su producción y demografía (en los hogares como pieza clave), y expandiendo sus alcances en la masa. Aquel elenco, en las pantallas se movía afectado por un monopolio de cantantes fachos de la dictadura, acurrucados al alero del circo fascista de la televisión del estado. La mayoría de esas opacas estrellas, compartieron pista en la desastroza campaña televisiva del "Sí", en el histórico año 88 del cambio supuesto. El acontecer artístico tuvo caras eliminadas y permutadas por otras violenta y hasta brutalmente, por ese hecho de incompatibilidad de pensamientos con la ideología de estado; tal cual un fascismo. Bueno, ahora que terminó esa guerra interna, ese ensayo de muertes, en su fase más alta de latencia, qué diablos pasó con este vecindario de estrellas?,

Sábados Gigantes, El Festival de la Una, eran artífices y culpables de un panteón de vacas sagradas -estrategia que pervive-, y espejo de reflejo de esa crisis cosmogónico-televisiva del régimen militar que había quedado en nuestras retinas de generación perdida dictadura-posdictadura. Para los que fuimos niños hasta la "pavolescencia" ahí, la televisión fue el referente más "cierto y preponderante" de nuestras realidades. Los 80s fue una empinada y descendente época de la emancipación cultural latinoamericana, chilena por lo menos en manos de una fauna selecta y demencial como fue la de Don Francisco y sus televisores a color para el pobre que sufría las inclemencias del tiempo y que por supuesto no poseía. Era posible ver niños morir de hambre en hogares desastrosos y mal formados, pero que no carecían de un televisor que "unía a la familia"?, y manejaba valoraciones, actuaciones y sus pobres percepciones. Por otro lado, otro candidato a la guillotina, Enrique Maluenda, de jopo y años que metía cucharadas de salsa de tomate en secas bocas de ancianos de la baja sociedad. Ancianos montepiados, desauciados, mantenidos y jubilados todos al borde del abismo de la época.

En Latinoamérica, el embotamiento de información, conocimiento (con toda esa carga faucoultniana de poder, y Lyotardiana de sistema) que antes nunca se tuvo en las manos, y que multiplicaba su valor por año en que se mantuvo prohibida o en silencio, expandía la conciencia de las reses a las que nunca les fue permitido salir de sus corrales; Desbordes de nombres - como le nombra Richard (p.27), que hace revuelta de palabras y desborda cuerpos y experiencias. Tras verse las cercas sobrepasadas, el rebaño corrió libre - como hoy lo puede hacer por internet - accedió a lo que quiso. Llegó a niveles glamurosos - quizás también chabacanos, caprichosos y derrochadores niveles - de trabajo con la información, y con las nuevas sensibilidades para recepcionar dicha información. El hombre podía hacer de todo, menos vivir para siempre. En lo que se había

perfeccionado era en engañarse en la o las apariencias, en proliferar sus formas.

Las calles baldías de hombres como diría Galeano, hombres insertos en la paradoja de Martín-Barbero al hablar de Globalización y multiculturalidad. Paradoja que contiene la formación cotidiana del ciudadano medio, expuesto a objetos tan universales, difundidos e igualitarios como "El Chavo del 8", y tan lingüísticamente arbitrarios, además de baratos y pedestres en despliegues y aportes, como las telenovelas nacionales.

Si me preguntaran cuando es que me siento más solo, diría que en la multitud, y ojalá eso baste para mi abstracción, deglutación y entendimiento de aquel texto⁷⁶ del pensador colombiano. Sin embargo, esta voz es exhaustiva al momento de informarnos acerca de la industria cultural y su redefinición de la identidad o mejor dicho, identificación del sujeto sudamericano. En cuanto comienza a germinar la paradoja de la globalización en latinoamérica, en las cruentas instancias económicas de los 30s y post guerra, es quizás donde se comienzan a ver sujetos desesperados como los de Onetti, y los marginados como los de Droguett, despatriados como Cortázar, por no seguir en una innúmera secuencia.

Observo además en ese texto una constatación de un nuevo valor de bien de consumo, de las tradiciones y hechos de mayor trascendencia y valor otro. Agrego lo que dice Guy Debord en La sociedad del Espectáculo de 1967: "La imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil". Vuelvo a pensar en la imagen de guerra, de brutalidad, de hostilidades políticas que se tomaron como tópico estético, en la subcultura resistente, como si no tuviera otra opción para lograr su objetivo de impresionar. Es decir una estética patética de la resistencia, al tomar la imagen de su propio dolor con fines promocionales y proselitistas.⁷⁷

La mercancía es un producto destinado desde el principio a la venta y al mercado (y no cambia gran cosa cuando sea un mercado regulado por el estado dice Anselm Jappe⁷⁸ en su exposición). En una economía (siguiendo al francesito este) de mercancías no cuenta la utilidad del producto sino únicamente su capacidad de venderse y de transformarse, por mediación del dinero, en otra mercancía. Por consiguiente, sólo se accede a un valor de uso por medio de la transformación del propio producto en valor de cambio, en dinero. Una mercancía en cuanto mercancía no se halla definida, por tanto, por el trabajo concreto que le ha producido, sino que es una mera cantidad de trabajo indistinto, abstracto; es decir, la cantidad de tiempo de trabajo que se ha gastado en producirla. De eso deriva un grave inconveniente en el que no nos imbuiremos: no son los hombres mismos quienes regulan la producción en función de sus

⁷⁶ Martín-Barbero, Jesús. "Globalización y Multiculturalidad: Notas para una agenda de Investigación"; En: Mabel Moraña (ed) Nuevas perspectivas sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales. Stgo. Ed. Cuarto Propio, 2000, Pp. 17-29.. Es interesante apreciar que el artículo reafirma la hegemonía de el estrato económico en casi la totalidad de la cultura en función. Esa expansión devoradora esta diferenciada del imperialismo, por ese predominio de la economía, redefiniendo así las relaciones centro-periferia, por tanto des-centralización e hibridación de las culturas. Se apela a la apertura nacional y a la integración regional que dan pie a las sociedades de mercado y de la información. En dichas sociedades, los sujetos se distancian y se acercan, se oponen y contaminan. Que esta nota alcance entonces, su significado en todo lo ya expuesto, entonces.

⁷⁷ Es el caso de videos clips de bandas nacionales con tópicos de resistencia donde explotan la imagen de subversión y sometimiento violento a la fuerza policial. Jóvenes en protestas, son imágenes recurrentes en tendencias agresivas de la nueva música comercial, bandas cuyos integrantes portan una polera antinazi, por los derechos humanos o del Ché; ¿será pertinente dejar los atisbos de ideología y estética a un lado de este asunto?

⁷⁸ En un articulo aparecido en la revista ANTAGONISMO nº 0 de Diciembre del 2002 en Santiago. Publicación de una Izquierda Radical Autónoma de algunas "amnulas" de la Universidad Católica. "Las Sutilezas Metafisicas de la Mercancía". (p.20-26).

necesidades, sino que hay una instancia anónima, el mercado que regula la producción (*post festum nomina Jappe*).

Cuanto más la mercancía se apodere del control de la sociedad, tanto más va minando los cimientos de la sociedad misma, volviéndola del todo incontrolable y convirtiéndola en una máquina que funciona sola. No se trata de apreciar la mercancía o de condenarla: es la mercancía misma la que se quita de en medio, a largo plazo, y tal vez no sólo a sí misma. La mercancía destruye inexorablemente la sociedad de la mercancía (sociedad de mercado). Como forma de socialización indirecta e inconsciente, ésta no puede menos de producir desastres. Este proceso en que la vida social de los hombres se ha transferido a sus mercancías es lo que Marx llamó el fetichismo de la mercancía: en lugar de controlar su producción material, los hombres son controlados por ella; son gobernados por sus productos que se han hecho independientes, lo mismo que sucede en la religión. Jappe dice algo más al respecto: "El término 'fetichista' ha entrado en el lenguaje cotidiano, y a menudo se dice de alguien que es un fetichista del automóvil, de la ropa o del teléfono móvil. Este uso del término parece vincularse, sin embargo, más bien al sentido en que lo usaba Freud, a saber, el de conferir a un mero objeto un significado emotivo derivado de otros contextos" (p.22). Aunque los objetos de tales fetichismos sean mercancías, parece poco probable que ese fetichismo cotidiano sea lo mismo que fetichismo de la mercancía de Marx. Pues es difícil admitir que la mercancía en cuanto tal, y no sólo algunas mercancías particulares, pueda ser entre nosotros, los modernos, objeto de culto parangonable al que los llamados salvajes rendían sus totems y a sus animales embalsamados. El amor excesivo a ciertas mercancías es sólo un epifenómeno del proceso por el cual la mercancía ha embrujado la entera vida social, porque todo lo que la sociedad hace o puede hacer se ha proyectado en las mercancías.

Los medios nos enseñan hoy por hoy, que Chile es un país de pedófilos, más que de poetas. Yo me entrego a la supremacía de los otros conscientes por sobre mi consciente, en busca de más conformes resultados, pues debo encontrar formas, inagotables e inverosímiles para concretar mis miradas a este mundo.

Se me hace que los productos televisivos - imágenes vendibles, llámense celebridades o programas - son productos perecibles de la televisión. Pasan tan fugaces como la vigencia de los cortes de un pantalón, y pareciera que esa condición de perecibles está dada para todas sus caras que se subastan en las pantallas de cada hogar, como en cada vitrina un producto⁷⁹. Si bien las ganancias son gruesas y la vigencia póstuma muchas veces segura, el trabajo generacional del olvido, y el centramiento en la novedad, hacen devenir irremediablemente en el desgaste total de la sujeción atencional en esos productos y por tanto del deseo vigente de ellos, por parte de nosotros los espectadores. Es decir, le hacen parecer como producto televisivo. El rating sobre un producto televisivo determina su vigencia, y esa vigencia marca en tanto, la formación cultural del telespectador. Este rating, instaura el valor de los mercados simbólicos, que tal como le aprecia García-Canclini (*Culturas Híbridas...*; p.89), se basa en "la influencia imperial" de las empresas metropolitanas o estatales de la comunicación, y tal como le aprecio yo, en la dócil recepción del espectador.

Se me va a quedar mucho por decir y no decir sobre la T.V., sólo opto por agregar algo además de lo que ya bien dicen los teóricos que recoge Sunkel, sobre el tipo de estelares que se han desarrollado.

⁷⁹ Puedo afinar mis gafas en un sentido mercantilista, y asir a las pantallas de televisión como vitrinas de mall, pero puertas adentro.

Me llama la atención los formatos de cámaras y pantallas, sin fines espectaculares ni artísticos, tanto como la subjetivación de esas cámaras fisgonas, manuales o de seguridad, que registran chascarros, escenas prohibidas, o de circunstancias ignoradas por la víctima del lente de la V8 o cualquier otra, con un objetivo final de difundirse y venderse espectacularmente por televisión. Generalmente el objeto es cazar a sujetos desprevenidos, o en actividad normal, en una actitud sospechosa o de inculpamiento directo, censurable o terrible; quizás gracioso o patético, pero todo en una secuencia sin libreto, en la intemperie escénica, que registra más objetivamente la realidad. Con este tipo de formatos sucede la paradójica dinámica de subjetivar el sujeto, y objetivar la realidad del hecho. Esa proporción inversa, quizás nutre la información como bien simbólico vigente en el chauvinismo del espectador actual. Esto estaría aportando al carácter explícito pornográfico de las imágenes. El sujeto que de espectador medio, se vuelve focalizador, camarógrafo, mediador del registro de la realidad, en la televisión adquiere un cariz, condenatorio de verdugo, que acusa tras avistar fisgonamente - parafraseando a Foucault "sapear y penalizar" - a cualquiera, que goza con exponer las privacías del otro - que al espectador le encanta -, faltando al dicho de que "pecado en privado no es pecado". Estas acciones han ido a parar muchas veces en juicios por la imagen del sorprendido por el lente, que dependiendo de su popularidad y alcance en los medios, es como se hace vigente en un circo denigrante, en una indeseada tercera persona escarnizada en la boca somnolienta del transeúnte ordinario⁸⁰. Luego si tiene dinero, sólo gana su juicio. Bajo escenario para algún candidato, dirigente futbolístico, o funcionario gubernamental. El recurso lógico a usar por las televisoras de hoy, es el patetismo, el efecto con fines conmocionantes; el sensacionalismo y la inmediatez aportan al efecto de esas imágenes tras un rating despiadado, que manifiesta más cruentamente, los deseos reales del espectador actual. Esas cámaras subjetivantes, tienen imágenes de cualquier tipo de sadismo y perversión humana, a gusto de consumidores que por internet no tienen ya límites ni censura, y muchas veces para el mismo sujeto que las porta.

Siempre ha sido atemorizante el desarrollo tecnológico, tras tener como consecuencia una proporcional degradación del alma humana (debe sonar horrible esa palabra). Cuidado hoy con la T.V. que espectaculariza todas las realidades, hasta la más grotesca, pues es tal cual, un agente nocivo, y corrosivo del germen de la modernización. Su aporte se inscribe entre los inventos más aceptados, populares e inmediatos, y el hombre se ha vuelto terriblemente más (in)feliz frente a él. Miro mi control remoto y mi hogar y veo por tanto la referencia a un cuerpo minusválido - mi cuerpo -, en lugar de un cuerpo locomotor, el que habito, el *home automation*, o el equivalente del inválido equipado. Me saco las gafas, guardo las pistas, agarro mi encendedor, tomo aire. Click Off!.

⁸⁰ Sin ir más lejos, el caso del Liceo Juan Gómez (increíblemente) Millas, cuyos alumnos y apoderados se quejaron en tribunales contra el establecimiento y canal 13, quienes en secreto, trataron la instalación de cámaras que registrarán el acontecer en la escuela, con el fatídico fin, de grabar una instancia de violencia, una agresión sanguinaria, y constatar la podrida imagen de una institución como la educación, en esos pasillos donde ya habían sucedido actos similares. Esas tomas, canal 13, las quería vender en un programa llamado "Contacto".

iii) ANÁLISIS.-iii.1) INTRODUCCIÓN INTRODUCTORIA O JUSTIFICACIÓN JUSTIFICATORIA DEL ABORDAJE A "PLAN Z".-

Estábase mi sujeto, una tarde del 20 de febrero del corriente en Mar del Plata, sentado en el balcón de un departamentillo de la calle 3 de Febrero N° 2931, 2° B, mirando el entorno, el cielo de aquel balneario bien urbanizado; a las nubes y su poliforme velocidad en verdad, cuando me atribulaba el tener que reflexionar en el entramado conceptual de mi tesina con fines argumentativos. Sentía que el desarrollar una idea abismante como este trabajo, debía responder a un pensamiento al ritmo de sus tiempos, que el roedor en su jaula, debía girar con la celeridad en que el tiempo contemporáneo se hace "ver" al sujeto perdido y abismado que sobre aquel balcón yo era. Como ese roedor, no llegaría a ningún lugar el rolar de esta cabeza, O sea, no respondería a un método el buen desarrollo o camino del presente.

Fue así como tomaba entre mis manos, mientras la vista se me desenfocaba en su vuelo hacia el firmamento, unos libros que se habían topado conmigo sin causalidad planificada, que me hablaban al respecto de mi asunto a tratar; y entonces dejé desenfocar la vista toda mientras se filtraba por mi desconcertante distracción una apreciación de Paul Virilio⁸¹ sobre la velocidad y el movimiento de un espacio moderno como la ciudad, como ese movimiento absoluto envuelve toda la relación entre esta velocidad y el poder⁸², y así se me presentó a mi panorama todo, el movimiento del paso de los autos por la arteria mencionada, de las gentes que iban o venían de la playa, y los ciclistas que a otros ritmos irrumpían en la escena, junto a esas nubes, y esos pájaros allá lejos, y a aquel avión un tanto más atrás, todo en una multidinámica aprehensible por los ojos - esta sensibilidad imperante - sin enfocar nada, y quizás si hubiese sido de noche, me habría permitido incluir el parpadear de los neones, en todo el animal (urbe) del espacio-tiempo tecnológico que Virilio aprecia en su movimiento absoluto, prefigurada quizás en la revolución industrial, similar a un movimiento de máquina o de órgano, pero en movimiento e inestable, según la voluntad de dominio del poder establecido en él. Me recordé esas filmaciones que se graban a lentísimas

⁸¹ Virilio Paul, Cibermundo. ¿Una política suicida?. Dolmen ediciones, Santiago 1997. Pp. 9-24.

⁸² Virilio ve al poder inseparable de la riqueza y esta a su vez de la velocidad. Por tanto distingue a todas las sociedades como *Dromocráticas* o "de carrera", desde la caballería, pasando por el poderío marítimo en el papel jugado en la guerra, colonización y conquista; topándose con la mensajería de palomas de la edad media, hasta la inimaginable velocidad de la luz, de las cotizaciones bursátiles de *Wall street*, o de la información tecnocratizada. El poder es el que da el movimiento, y es el movimiento mismo. Para argumentar esto, El arquitecto francés, toma la imagen del faraón Tutankamón, con sus manos cruzadas sobre el pecho. Dice que en una lleva un látigo - que ciertos impíos arqueólogos interpretan como un fútil matamoscas -, y en la otra un garfio. El primero acelera el carro del poder faraónico, y el segundo lo frena. "El poder faraónico - dice Virilio -, como todo poder, es a la vez retención, freno, sabiduría y aceleración." (P.18) Es esta dinámica de celeridad y freno, que impone el poder establecido, lo que resulta en el "movimiento absoluto". Al respecto de la Modernidad y el derrumbe de sus conceptos más monolíticos - Dios cristiano y su mitología, Historia oficial, Realismo y verdad, Utopía y ciudad -, Nicolás Casullo (99) en su Itinerarios de la Modernidad..., le ve como un resquebrajamiento lento y acelerado (p. 14); y aún más concibe este proceso de racionalización moderno, como un esperanzador sentido de progreso (hacia adelante), sentido que engaña con el horizonte de una cosmovisión global, en el espacio-tiempo de la ciudad, donde la historia se ha ido acelerando en la medida en que sus protagonistas materiales, como los avances tecnológicos, también determinan la velocidad en que se despliega la historia de la ciudad - pues ya sabemos que la gente abandona su espacio rural - y por ende del sujeto que se inserta en ella. Cada cual tiene su ritmo, entonces se resquebraja el sentido unitario y universal del avance y progreso en masa, se fragmentan las historias en la medida en cada cual tiene su propia celeridad histórica-experiencial. Esto último connota la relación de la subjetividad con las masas, relación que siempre se establece en el espacio-tiempo moderno del urbe.

velocidades y se reproducen en otras contrastablemente más rápidas. El resultado es poder ver en cosas de minutos todo el movimiento de un día completo. Si se llegará a registrar en ese contraste de velocidades de registro y reproducción de todo un siglo, quizás en cosa de días veríamos toda la mutación de la ciudad que crece o creció durante cien años, y es visualmente, según Virilio, como es perceptible todo el movimiento⁸³. Son las computadoras las que tienen pendiendo la cabeza nuclear que destruirá al hombre. Mas este silencio, sólo es a nivel posindustrial en términos de Mandel (Jameson 91), pues a nivel de maquinaria o ruina - que ha perdido su fugaz carácter de novedad - urbana, el roncar de los automóviles no dejan oír el zumbido de los bits y las ondas que viajan por los cables y los aires.

Esta ahí la urbe, mi espacio como sujeto, la *Polis* que Virilio muy bien relaciona etimológicamente con política, haciendo de este espacio la base del movimiento político-cultural de las sociedades. Tomando en cuenta además, que la mayor parte de esta unidad, de este espacio de desenvolvimiento, es el que tiene como telón de fondo el programa "Plan Z", veo muy bien la superposición mitocondriana en el curso eventual de la vida del hombre, las diferentes sociedades (que son grandes culpables del sofoque moral del sujeto) que se han enmarañado, y que los teóricos han globalizado en una concepción carente de unidad y uniformidad. Estas tres sociedades del espectáculo (economía, arte y cultura), de mercado (economía) y de la información (ciencia y tecnología), se ven convivientes e incrustadas en la diaria y cotidiana celeridad urbana. Es la de mercado la más infalible en su imperio, y la más despiadada en esta dinámica de persecución y sofocamiento del despliegue del sujeto, ya sea entre los suyos, en su espacio, o en soledad.

Mi subjetividad se debate ante la respuesta académica que debe costar mi pre-grado, yo justifico mi exposición en tratar de ver la historia como revolución y no como conglomerado de información, y en que la ideología puede hacer científico lo que tiene sentido - y quien sabe si lo que no -, creyendo en todo lo que profesan gente como Popper o Kuhn. Intento objetar sino superar el método tradicional aristotélico por las teorías de la eventualidad, azar y error creyendo en Paul Feyerabend (en algo que ví en su Contra el Método). Adoptando la posición crítica y erudita sobre una conciencia de crisis y trauma permanentes, de que la cultura es un objeto objetable, observable, descriptible, asible en manos sabias y libres es que retomo las palabras de Casullo o Adorno. Más aún para ejercer juicio crítico sobre la filosofía tradicional, me apoyo en Nietzsche y su oposición al juicio sintético *A Priori* de Kant, de aceptar la contradicción y el juicio erróneo, superando a la verdad (universal) con la no-verdad. Tomando la posición vanguardista y conciliadora con la contradicción racional del hombre de Debord; Explotando la conciencia y la visión de un urbanista o un viandante para enfocar lo mejor posible el universo creyendo en lo que me expusieron Baudelaire, Benjamin y Virilio en sus obras⁸⁴. Yo por mi parte opto por dejar las escuelas añejas de la teoría para dejar fluir la creación en

⁸³. Yo me atrevería a incluir al auditivo - sinsibilidad premoderna. No es lo mismo ir a escuchar que ir a ver una opera o un concierto - como un sentido más, que también permite describir el avance o ese "progreso" moderno, pues hoy, más allá de callar las voces y el bullicio del pandemonio urbano del interior de nuestras calaveras, ese ruido de maquinaria, ese sonido mecánico que ensordecía al explotado obrero de las fábricas e industrias, hoy se calla, como una guerra fría, o quizás como una actividad volcánica bajo nuestros pies, donde el chip y el circuito, a celeridades cibernéticas, ha silenciado su fulminante y nocivo arrase tecnológico.

⁸⁴En todo caso, me opongo a una política de la percepción que ya ha sido implementada a través de la televisión y a través del reino de la televigilancia. Si hablo de una cierta ética es porque ya se ha implementado una política, una colonización de la mirada, inducida y coaccionada por la puesta en escena de la información y por la temporalidad y la instantaneidad del montaje y el encuadre de los acontecimientos. "La política de la mirada, es hoy la T.V., y en el futuro esta política seguirá desarrollándose con los nuevos captadores."(p.81).

ella; correr las fronteras del pensamiento y las sensibilidades para que se mueva al ritmo de su tiempo, a la celeridad que hay en sus calles y que la palabra no se torne un constructo perturbador o de encefaleamiento, sino de claridad y visión.

Mis ojos son bombardeados, como vejados, en esta condición de sujeto acorralado por las tres sociedades antes comentadas, por esta dinámica visual. Las sociedades de Mercado, de la Información, y la del Espectáculo. Esta velocidad visual que adquieren nuestras propias historias, forman la imagen de la verdad y de la realidad del sujeto, más he ahí el real daño de los *massmedia* y la publicidad, tanto como causa de la primera sociedad mencionada como de las otras dos, si bien gente como Lukács, Adorno, Jakobson⁸⁵ ven a la crisis del realismo cimentada en las subjetividades de la historia (inoficial) y a sus circunstancias epocales, Lyotard (87), y Baudrillard⁸⁶, ven a la realidad como la más afectada - como igualmente nutrida en sus significaciones, dependiendo en la época en que se haya detenido el intelectual a pensar en ella, como bien dice Lukács - en este imperio de la Apariencia por sobre el Ser - asunto que distinguen Debord y luego Anselm Jappe⁸⁷ con respecto a la sociedad del espectáculo -, y en este "crimen" - en términos de Baudrillard - que la tecnología (massmediática y virtual, siguiendo al último mencionado) ha realizado sobre ella. Ya vimos también en la tercera parte del primer anexo, y en "Memoria" del anexo II, que el realismo como sustento de la verdad, y por supuesto de la "verdad absoluta", va en desmedro también de una Historia oficial. La realidad de la representación le ha ganado terreno a la realidad concreta y tangente, se superpone la apariencia al ser, y se acepta todo enunciado como aseverativo, sin menor apelación a la ética discursiva con que, por ejemplo la publicidad o la televisión, se desenvuelve o se comunica, o traspasa conocimiento con el sujeto.

La situación en las ciudades hoy es catastrófica para Virilio, hay una implosión que desintegra la comunidad de los presentes en pro de los ausentes, con esto de las realidades virtuales. La pérdida del propio cuerpo conlleva a la del otro en beneficio de una espectralidad, una ilusión de la ausencia como diría Baudrillard, y en esta desaparición de la realidad, es la ciudad la que en gran medida promueve esta atrofia.

A esto agreguemos lo dicho por Adorno⁸⁸, quien insiste en el sentido de industria cultural, y plantea que aquel acceso elitista a la información, se pierde al también adquirirlo la población, haciéndose consumidores culturales. "La maldición de la actual cultura de masas parece ser su adhesión a la ideología casi intacta de la primitiva sociedad de clase media, entanto que las vidas de sus consumidores están completamente fuera de tono con esa ideología." (p.12) Esto estaría explicando, según Adorno, el vacío entre "mensaje explícito y el culto en el arte popular contemporáneo" (p.13).

Debord dice (p.120/párrafo 142 de su La Sociedad del espectáculo.) que la historia que se halla en toda la profundidad de la sociedad tiende a perderse en la superficie. Con esto fundamentamos la complicidad del dócil espectador en su hipócrita desenvoltura entre las realidades que le acorralan. El acceso a todos los ámbitos de la cultura y el espectáculo por parte de la población, sin siquiera cuestionar la ética del discurso recibido, permite distinguir a los espectadores actuales como "indigentes

⁸⁵ En Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?, texto que recoge 5 artículos: uno de György Lukács, uno de Theodore Adorno, uno de Ernst Fischer, uno de Roland Barthes, y otro de Roman Jakobson..

⁸⁶ Me remitiré sólo a su texto El crimen Perfecto. De 1996, editado por Anagrama de Barcelona.

⁸⁷ Este es autor de un estudio crítico sobre el anterior (Debord), en 1993, y de artículos sobre "el fin del arte según Adorno y Debord".

⁸⁸ En su artículo o publicación Televisión y cultura de Masas. de 1962.

culturales", de visión arruinada y saco roto, que vaga recogiendo la basura o desecho cultural, que deglute sin miramientos de lo que recoge, esa suciedad que repleta los sumideros, o vertederos culturales como lo son televisoras como Megavisión en Chile; carácter que adquiere por el bajo nivel moral del conocimiento o mensaje que transmite a sus consumidores. Adorno transmuta así el significado de la cultura popular.

En el párrafo 219 de La Sociedad del Espectáculo, Debord define al espectáculo como "La eliminación de límites entre el yo y el mundo a través de la destrucción del yo asediado por la presencia-ausencia del mundo, es igualmente la eliminación de límites entre lo verdadero y lo falso mediante el rechazo de toda verdad vivida bajo la presencia real de la falsedad asegurada por la organización de la apariencia". (p.164) Quien acepta esta suerte cae en la locura de reacciones ilusorias, estableciendo una comunicación sin respuesta que reconoce las mercancías y el consumo, y necesita de la imitación. Así se desarrolla una falsa conciencia que jamás va en busca de la verdad crítica, se constituye en la posición pseudorrevolucionaria, cuando muy por el contrario, la crítica que trasciende al espectáculo debe saber esperar.

Según Debord, el espectáculo es el triunfo del parecer y del ver, donde la imagen sustituye a la realidad. Debord menciona la televisión sólo a modo de ejemplo; el espectáculo es para él un desarrollo de aquella abstracción real que domina a la sociedad de la mercancía, basada en la pura cantidad. Pero si estamos inmersos en un océano de imágenes incontrolables que nos impiden el acceso a la realidad, entonces parece más atrevido todavía que se diga que esa realidad ha desaparecido del todo y que los situacionistas fueron aún demasiado tímidos y demasiado optimistas, ya ahora el proceso de abstracción ha devorado a la realidad entera y el espectáculo es hoy en día aún más espectacular y totalitario de cuanto se había imaginado, llevando sus crímenes al extremo de asesinar a la realidad misma (Baudrillard nuevamente en este ámbito). Jappe nos cuenta en su artículo⁸⁹: "Los discursos posmodernos que irradian de la Francia de los años setenta se sirvieron generosamente de las ideas situacionistas, naturalmente sin citar una fuente tan poco decorosa, aunque en absoluto la ignoraban, incluso por vía de ciertas trayectorias personales. Que en 1964 Asger Jorn diga: 'a Debord no es que se le conozca mal; es que se le conoce como el mal'. No se trataba, sin embargo, solamente del consuetudinario autoservicio intelectual sino de una verdadera estrategia encaminada a neutralizar una teoría peligrosa mediante su exageración paródica. Los posmodernos, al aparentar que iban aún más allá de la teoría, en verdad la convirtieron en lo contrario de lo que era. Una vez se confunda el espectáculo, que es una formación histórico-social bien precisa, con el atemporal problema se vuelven del revés sin que se note demasiado" (p.25).

Criticar las teorías posmodernas resulta algo difícil debido a su carácter auto-inmunizador - dice Jappe - que hace imposible toda discusión, transformando sus afirmaciones en verdades de fe ante las cuales sólo cabe creer o no creer. "Pero sí cabe decir algo acerca de su función, observando así la sutileza metafísica que se despliega la mercancía para defenderse. Al leer los textos posmodernos se nota que, si bien no citan casi nunca a los situacionistas, el término 'espectáculo' o 'sociedad del espectáculo' se encuentran con frecuencia, y que tales textos, sean de 1975 o 1995, muy a menudo dan la impresión de no ser otra cosa que respuestas a las tesis de Debord. De él toman los posmodernos las descripciones de un espectáculo que se aleja progresivamente de la realidad; pero las retoman en un plano puramente fenomenológico, sin

⁸⁹ "Las Sutilezas Metafísicas de la Mercancía" de ANTAGONISMOS n° 0.

buscar jamás una causa que vaya más allá de dar por supuesto un impulso irresistible e irracional que empuja a los espectadores hacia el espectáculo. Antes bien se condena cualquier búsqueda de explicación. Cuando leemos que "las abstracciones del espectáculo aun para los situacionistas, no fue nunca sin apelación. Su realización incondicional, en cambio, sí lo es... El espectáculo aún dejaba sitio para la conciencia crítica y la desmitificación... Hoy estamos más allá de toda desalienación" (Debord 1967, p. 121), entonces está claro para qué sirven las referencias posmodernas al espectáculo: para anunciar la inutilidad de toda resistencia al espectáculo.

Esa supuesta desaparición de la realidad, que se presenta pomposamente como una verdad incómoda y aun como una revelación terrible, en verdad es lo más tranquilizador que puede haber en estos tiempos de crisis. Si el carácter tautológico del espectáculo (que se manifiesta en el rótulo de esta introducción), denunciado por Debord, expresa el carácter automático de la economía de la mercancía que, sustraída a todo control, anda locamente a la deriva, entonces hay efectivamente mucho que temer. Pero si los signos, en cambio, sólo se refieren a otros signos y así seguido, si jamás se encuentra el original de la copia infiel, si no hay valor real que deba sostener, aunque sin lograrlo, el cúmulo de deudas del mundo, entonces no hay absolutamente ningún riesgo de que lo real nos alcance. Es en el terreno de la producción en que se halla la base real de la fascinación que ejerce el `simulacro`: en el sistema económico mundial que gracias a esas contradicciones de la mercancía de las que no se quiere saber nada, ha tropezado con sus límites económicos, ecológicos, y políticos; un sistema que se mantiene con vida sólo gracias a una simulación continua.

Cuando los millones de billones de dólares de capital especulativo `aparcados` en los mercados financieros, o sea todo el capital ficticio o simulado, vuelva a la economía `real`, se verá que el dinero especulativo no era tanto el resultado de una era cultural de la virtualidad (más bien lo contrario es cierto) como una desesperada huida hacia delante de una economía en desbande. Detrás de tantos discursos sobre la desaparición de la realidad, no se esconde sino el viejo sueño de la sociedad de la mercancía de poder liberarse del todo del valor de uso y los límites que este impone al crecimiento ilimitado del valor de cambio. No se trata aquí de decidir si esa desaparición del valor de uso, proclamada por los posmodernos, es positiva o no; el hecho es que es rigurosamente imposible, aunque a muchos les parezca deseable. "Que no exista sustancia alguna, que se pueda vivir eternamente en el reino del simulacro: he aquí la esperanza de los dueños del mundo actual. Corea del Sur e Indonesia son los epitafios de las teorías posmodernas" dice Jappe (p.26).

Pero el haber descrito los procesos de virtualización y habérselos tomado en serio constituye también el momento de verdad que contienen las teorías posmodernas. Como era descripción de la realidad (a su pesar) de los últimos decenios, esas teorías se muestran a menudo superiores a la sociología de inspiración marxista. Supieron denunciar con justeza la fijación de los marxistas en las mismas categorías capitalistas como el trabajo, el valor y la producción; y así parecían colocarse, por lo menos en los inicios, entre las teorías radicales que mayormente recogieron el legado de 1968. Pero luego acaban siempre hablando de los verdaderos problemas sólo para darles respuestas sin origen ni dirección. En los comentarios sobre la sociedad del espectáculo de 1988, Debord comparará ese tipo de crítica pseudo-radical a la copia de un arma a la que sólo falta el percutor. Al igual que las teorías estructuralistas y postestructuralistas, los posmodernos comprenden el carácter automático, autorreferencial e inconsciente de la sociedad de la mercancía, pero sólo

para convertirlo en un dato ontológico, en lugar de reconocer en ello el aspecto históricamente determinado, escandaloso y superable de la sociedad de la mercancía.

El espectador, y el hombre en general, en su forma, manera, o apariencia de vida, no conjuga con lo que es (parecer sobre el ser), lo que transforma los valores tradicionales en las normas de una estructura social cada vez más jerárquica y autoritaria. O sea, confirma una morbosidad condenatoria en la irrupción del panóptico de la pantalla en la vida privada, como el común de las cámaras escondidas de inquisidores informativos, y sensacionalistas programas de entretención (esto también lo parodia "Plan Z").

Adorno distingue el mensaje de adaptación y de obediencia irreflexiva, que deja sin cuestionamiento veritativo toda enunciación televisivo-espectacular, olvidándose el valor moral, la calidad ética y la veracidad de enunciación en el discurso massmediático.

Es paradójico aceptar que, y esto lo dice Adorno (1962; p.14), la repetición constante de valores convencionales parece significar que ellos pierden sus sustancias, haciendo que la gente actúe impulsivamente desconociendo el proceder. Cuanto menos creído realmente el mensaje, y menos su armonía con la existencia concreta de los espectadores, tanto más se le mantiene en la cultura moderna. "Cabe reflexionar sobre si una inevitable hipocresía es concomitante con el afán punitivo y con la dureza sádica" (p.15)

Al respecto del Chile postdictatorial, Richard (P.37, Residuos y Metáforas) distingue un melancólico dilema entre asimilar (recordar) y "expulsar" (olvidar), asunto que incumbe a la memoria del sujeto, y que le enmudece o sobreexcita; "Plan Z", creo yo, se da el gusto de hacer lo segundo sin temor de lo que Richard llama (p.46) "Temblores de la Representación", pues hablar de superficie de reinscripción sensible de la memoria, es hablar de una escena de reproducción de lenguajes de los medios expresivos para restaurar la facultad de pronunciar el sentido y denunciar las operatorias de signos de la violencia, poniendo el horror a distancia gracias a una mediación conceptual o figurativa capaz de desbrutalizar en algo la vivencia inmediata de los hechos. "Plan Z", supera además ese duelo que mencionaba Avelar (2000, Alegorías de la derrota), y todo compromiso -ideológico, moral, filosófico, etc - con los hechos referidos en la representación espectacular de sus historias y puestas en escena; sobre todo con las que tienen que ver con el conflicto de derechos humanos y escisión nacional de la dictadura militar. Está tan repetida la terrible historia, la tragedia histórica de Chile, que más vale burlarse de ella. Se opta por reír y no por lamentar. En esto se basaría el carácter desacralizador del programa, paródico/pastichero, Irónico/sarcástico (contextualmente), irreverente y burlesco, sin temor de tocarle la fibra a más de algún receptor de sus atrevidas y chistosas imágenes. Ya el nombre juega con el entuerto mitológico de espías entre marxistas y militares durante los días circundantes al golpe de Estado del 73. Este nombre significaría en la historia, si hubiese sido cierta o constatada, un revés, la traición a un orden autoritario (un contragolpe). "Plan Z" mismo traiciona a su medio, su propia naturaleza televisiva con su mensaje, jugando con el lenguaje cotidiano al absurdo y la contradicción.

La imagen como mercancía sufre las degradaciones y atrofiaciones que la sociedad de mercado impone a las cosas que capta. Están en el acontecer televisivo actual, muy ligadas estas dos sociedades: de mercado y del espectáculo, haciendo del sujeto, su objeto principal de marketing. Ya hablamos antes de la objetivación de los sujetos, pero hay que encarar esa razón mercantil de dicho proceso.

A todo esto se agrega que el avance científico tecnológico ha originado lo que Virilio llama "inmediatez tecnológica" que afecta a la materialidad y corporeidad del mundo y del individuo, especialmente en la tecnología virtual. Se recurre a esa inmaterialidad e inmediatez que provee la tecnología, intensificando asuntos de realidad como el hombre en la luna (puede ser ésta, vista como una puesta en escena massmediatizada), o la guerra del golfo en la que descrea (o toma como caso) Baudrillard para su cuestionamiento a las realidades de la representación, haciendo el juego verbal y visual con la realidad de las parodias, y con los materiales más a mano logrando así reales cortometrajes.

Este autor - Virilio - también ve a las distancias interiores, distintas entre quien está encerrado en un lugar, y quien se desplaza constantemente, por tanto las materialidades y distancias se anulan en un nivel estándar o igualitario en los sujetos. La medida del mundo es nuestra libertad. La tecnología virtual niega el *hic et nunc*; se niega entonces el "aquí" en beneficio del "ahora", esto atenta contra la materialidad de la alteridad y del espacio. La distancia del tele, reemplaza el espacio público por la imagen pública, excentrada de la ciudad (tele-ciudad o ciudad virtual).

Pero para no complejizar nuestra discusión y análisis, pasaremos a tantear al programa "Plan Z", ya de plano, haciendo las observaciones pertinentes antes de comenzar con su desglose analítico. Este programa que pertenecía a un canal privado y ya desaparecido como lo fue "Rock'n Pop" (señal 2 de aquellos días), y que no estaba abierto a todos. El programa en cuestión tuvo dos temporadas al aire, casi diez años después de retornar a la supuesta democracia, tras las cuales fue suprimido de la difusión, convirtiéndose esta un caso especial de censura democrática. Los motivos no serán nuestro meollo, pero toda la discusión de este informe, nos clarifican al respecto del tipo de manipulación económico-ideológica, de la que fue víctima el programa para su definitiva supresión.

El programa tiene una forma indefinida como tal, exhibiendo historias representadas como en T.V., al estilo Sketchs o Gags, por donde transmiten el "mensaje" (término adorniano) o discurso (Foucaultniano), o quizás deba decir, información y conocimiento, que ya no importaría si es verdadero o falso, pues su entramado lingüístico, su funcionamiento verbal básico, responde a lo apreciado por Wittgenstein y luego por Lyotard como "juegos del lenguaje". "Plan Z" es una máquina acelerada espectacular de pastiches espectaculares, su indefinida forma apela a todas las conocidas, pero como ellos mismos, Plan Z, se incluyen en su ironía, sus formas son sarcásticas de asimilar los cánones televisivos, llegando a inquietar al propio espectador, tanto que hubieron intereses en el poder intervenido en las capacidades de difusión y proselitismo hegemónico, llámese político, económico, ideológico el interés que suprimió a "Plan Z", responde a un hipócrita establecimiento moral en el poder, en el centro y en la periferia de él. No queda más que reír ante la falsedad, la ilusión, del mundo, burlarse. Estos juegos, sustentan la forma textual del programa, promueven el humor vanguardista y reafirmarían esas muertes y disoluciones del sujeto o autor, y más aún, de los elementos actantes en el discurso, haciendo poner al lenguaje por sobre el sujeto (recordemos a lo dicho por gente como Wittgenstein, Benveniste, Strawson, Barthes, Lyotard), perdiendo el valor veritativo de los enunciados. Esto como parte de ese descompromiso ideológico y efecto paródico del desempeño de los integrantes del programa. Lo que se relata en el programa son historias sencillas, reconocibles por el espectador, comunes entre la gente sin distinción de estratos. En ese sentido el

programa está dirigido a cualquiera, a cualquiera que quiera reír de sí mismo, he ahí el carácter sarcástico de sus argumentos.

"Plan Z" se conjuga entre una pléthora de personajes-artistas del circo de la T.V., poniendo en abismo sus producciones de imágenes (audiovisuales) televisivas, con fines sarcásticos; como un desquiciado V.J. que maneja sus mezclas (imagen y música) y expone los más bajos niveles de virtud y vicio a difundir por los medios, y se incluye sin remedos en esos niveles humanos, trastocando la apariencia con la real existencia, del pervertido sujeto actual.

El elenco del programa, es similar a una compañía de teatro (pues si se puede decir ellos actúan, - intencionalmente mal? -, dirigen y producen), apoyada por la tecnología televisiva que permite el montaje y la producción, pero que explota la economía de recursos, donde se destaca la nada de producción, casi la intemperie escénica de una improvisación, pero guiado por una historia que se quiere transmitir, en los tintes e interpretaciones particulares de los integrantes del programa. Estos son: Vanessa Miller, Pedro Peirano, Ángel Carcavilla, Rafael Gumucio, Alvaro Díaz y Marco Silva. Todos ellos se reparten la responsabilidad de los papeles y textos, o sea, la producción, quienes se nutren del acontecer social, cultural, político, espectacular, además de los mitos urbanos y tabúes de la sociedad chilena, pues es ella en resumidas cuentas, el objeto de sus críticas y parodias. Sin embargo, todo este despliegue de irreverencia y creatividad, se aúnan perfectamente con los elementos que hemos visto en los anexos anteriores. Estructuremos así:

- Metarreflexión > metacrítica → a la sociedades del espectáculo y massmediática, especialmente a la T.V. chilena en donde por medio de la puesta en abismo, son vilipendiados por medio del pastiche, el grueso de los estelares chilenos, y sus contenidos. Aquí distinguiremos a las siguientes historias a analizar :
 - "Peaje indómito" - que parodia a las telenovelas nacionales.
 - "El Canal de Oscar" - que parodia a los matinales, misceláneos, muy inspirado en una versión baja de lo visto en la película "Truman Show" con Jim Carrey.
 - "Mal Nacidos" - que parodia al Talk Show, o programa de debate de actualidades.
 - "Esos Locos Pobres" - que parodia a los misceláneos, con tintes pedagógico-espectacular, y el misceláneo de entretención común.
 - "La Cámara Sorpresa" - que parodia los espacios de misceláneo que cuentan con la solapada intervención televisiva en alguna cotidianeidad, con el fin de encontrar la situación espectacular, ya sea de patetismo, de burla o de escarnio en caso de "Plan Z". Este tipo de programas evidencian la falta de vida privada por la intromisión de la T.V.
 - "Informe Meteorológico" - Se parodia el informativo del tiempo, mezclado con un discurso que entre lo bíblico (gran relato de dios) como fondo, y la lectura del reporte mencionado en su forma.
 - "Planchadición" - que parodia al informativo espectacular, inquisidor con fin moralizante, mostrando el juego del lenguaje como expresión base, y deslegitimando por medio de la burla, la imposición moral de los medios en pro de un rigor institucionalizado.
 - "Avisos anti-droga" - muy relacionado con el anterior. No se entrará en análisis más que en el comentario.
 - "Despacho Joven" - aquí se parodia una nota de programa juvenil como "Extra Jóvenes", haciendo una distinción clasista irónico-sarcástica, jugando con las apariencias y destacando la actuación de la conductora.

Microrrelatos > Aquí entra en juego el tipo de discurso formal con el que trabaja el programa en general. El lenguaje es una importante arma por donde desarrollar las parodias y críticas. Estos lenguajes obedecerían al orden de los microrrelatos que habla Lyotard, o subsistemas lingüísticos, idioléctos, hablar de ellos mismos como sujetos comunes de la sociedad chilena, tanto como los personajes que representan, como las personas que ellos mismos son. El coloquio impera como forma lingüística, y contextualiza mejor ese hablar que deslegitima constantemente, el conocimiento, la institución y el canon (megarrelatos).

Las historias aquí vistas son:

- "Este Hombre morirá".
- "Trabajadores Duros".
- "Vos no Sabís...".
- "El Puzzlero".
- "Qué preferís?"
- "Informe meteorológico".

- Deslegitimación > Esto puede estar muy relacionado con lo anterior, por

tanto sólo mencionaremos el efecto crítico anti-canon y anti-institución, que constantemente se da en la irreverente textualidad del programa. Aquí hallamos a las historias:

- "Este Hombre Morirá".
- "Propaganda electoral".
- "Trabajadores Duros".
- "El Voto".
- "Entrega de Terrenos".
- "Lectores de Biblioteca".
- "Dubi y Du".
- "Melbourne. Tierra prometida".
- "El Puzzlero".
- "Navidad en..."
- "El Profe de Educación Física".
- "Té de Comunistas".
- "El cheque de Garantía".
- "El Abrazo".
- "Aplaplac".
- "Decomiso".

- Disolución (y muerte del sujeto) > Si ligamos este aspecto con el de los Microrrelatos y con el de la Meta-rreflexión tendríamos que enumerar aspectos como el de la Puesta en Abismo, donde se autoreflejan los actores y personajes, la Meta-representación que permite la crítica y la parodia de lo que tiene que ver con la espectacularización, especialmente de la vida ordinaria, y del espectáculo como ámbito degradativo de las virtudes humanas. Además se vincula con los microrrelatos, pues es en el lenguaje y su juego donde el sujeto desaparece. O sea, es ubicable un conflicto de subjetividad (vista someramente en los anexos), en la modernidad, en la masa, y en la soledad. Encontramos aquí a las siguientes historias:

- "Peaje Indómito".
- "El Incendio".
- "La Cámara Sorpresa".
- "Planchadicción".
- "Propaganda Electoral".
- "El Informe Meteorológico".
- "Dubi y Du".

- Contradicción y Paradoja > A mi modo de ver, de este aspecto surge la capacidad de hallar argumentos o fondos, para llevar a cabo la parodia-pastiche. Es posible encontrar estos recursos, cimentados en una contradicción o paradoja que afecta a la personalidad pública o autoridad que establece e impone, por medio del parecer, los valores y criterios morales. Corrupción, abuso, hipocresía son encontrados y usados en contra de los parodiados, sobre todo si tienen autoridad pública. No se debe olvidar lo que es la

contradicción para la modernidad, ya visto en los anexos. Aquí podemos hallar al grueso de las historias seleccionadas para nuestro análisis.

Como observaciones generales antes de entrar en terreno, digamos que el tipo de parodia aquí encontrada es la del pastiche, por las razones que se discuten en el anexo I, y contextualizando las paradojas objetos de burla, es el sarcasmo, que aquí llamaremos ironía-sarcástica, el tipo de tropo imperante. Como se sabe, la espectacularización es la meta-referencialidad, por tanto la manera de parodiar, es mediante la puesta en abismo, donde artista y actores, representan y parodian, a las mismas disciplinas que ellos efectúan. En el fondo se ríen de sus propias especialidades y del propio medio que les permite el desarrollo en ellas.

Debo agregar, que el tipo de historias que he seleccionado obedecen a dos formas generales:

- Las sagas de gags cortos, que muestran historias fragmentadas, que se reiteran pero con diferentes temas, para recalcar la exhaustiva crítica al acontecer nacional. Estas Isótopías temáticas que obedecen a un discurso formal, como tipo de historia en sí, son:

·"Este Hombre Morirá"	·"Peaje Indómito"
·"Propaganda Electoral"	·"Vos no Sabis..."
·"El Puzzlero"	·"Mal Nacidos"
·"Navidad en..."	·"Qué preferí?"
·"El Profe de Educación Física"	·"Dubí y Du".

- Por otro lado, están las historias unitarias, más largas que las anteriores, cuyos desenlaces se efectúan en la misma exposición, sin segmentación ni continuación. Estos son:

·"Trabajadores duros"	·"El voto"
·"Entrega de terrenos"	·"Té de Comunistas"
·"Esos Locos Pobres"	·"El Abrazo"
·"Ayúdenos para Ayudar"	·"Melbourne. Tierra Prometida"
·"Aplaplac"/"IRM"	·"Mapuches Millonarios"
·"El Cheque de Garantía"	·"El Incendio"
·"Informe Meteorológico"	·"La Cámara Sorpresa"
·"Despacho Joven"	·"Convivientes o de Parejas"
·"Decomiso"	·"Planchadicción".

Para ir haciendo el análisis se alterará algo este orden de las escenas. Este será sucinto pues el grueso de la información ya está dada antes y tampoco será visto el universo total de las imágenes, sólo las que nos interesa.

iii.2) "PLAN Z" = MEOLLO. -iii.2.1)- Historias Segmentadas e Iterativas. -

ESTE HOMBRE MORIRÁ.- Se basa en el mito urbano impuesto a estas alturas de la historia por la sociedad massmediática del progreso y toda la emancipación moderna que se instaura en occidente. Se deslegitiman los metarrelatos del progreso, las instituciones - familia, sociedad -, los bienes, y se ironiza con la muerte final. Hay una desacralización y una crítica irónica que se despliega con el humor.

PEAJE INDÓMITO.- Mitos urbanos, y predominancia de un trasfondo espectacular massmediático de las telenovelas nacionales. La subjetividad se ve espectacularizada. El espacio es el peaje (entrada/salida de la ciudad). Diseminación de sujetos cuando Vanessa Miller, es la actriz María Soto, quien interpreta a "María Sotomayor", así, los otros del elenco. Existe una puesta en abismo irónica. La eventualidad y el azar hacen que participe Luis Jara (que va de paso por el peaje) de la seudonovela. Espectacularización anticánónica pues se opone a las grandes producciones de muchos recursos y actuaciones tradicionales. Aquí con pocos recursos escénicos y material, junto a una mala actuación sino capacidad de burla se despliega la magnífica explotación del metro de escenario cuadrado. Paródica como Pastiche por la disolución del sujeto antes apuntada. Explota los lugares comunes de la baja transmisión de conocimientos que realiza la televisión y sobre todo el llanterío de una mala novela. En su lenguaje la ironía es extrema con el slogan que manipula el término amor, término tan desacralizado hoy por los mismos medios.

PROPAGANDA ELECTORAL.- Parodia el dominio económico-espectacular de las hegemonías políticas e ideológicas del país, dejando entrever que la economía prima. En esta sociedad de burgueses hipócritas que legislan y "buscan" el bien de la ciudadanía, el diputado caracterizado en el programa se vuelve verdadero extorsionador y delincuente, entonces la ironía es censurable en un régimen de fantasma autoritario y de falsa democracia como la que padece la nación. El megarrelato de civilización está más que caído, en la forma de la publicidad, propagandista y proselitista de elecciones de un congresista independiente, de poco apoyo humano y económico.

VOS NO SABÍS.- Con este diálogo reiterativo de no más de dos oraciones por interpelante llegamos al entramado de las palabras, que evidencian el vacío conceptual que padece el sujeto. No hay coherencia entre una y otra voz. Hoy se acepta no saber verdaderamente; dar el valor de saber y aceptar ignorar. Se ve entonces la superficial manipulación de las palabras, el sarcasmo aquí consiste en achacar a otros la ignorancia y hablar como si se hubiesen experimentado dichos conceptos: "hambre, dolor, pena, miedo, rabia, putrefacción, sueño", términos que representan lados oscuros del hombre. Serían sólo juegos de lenguaje (Wittgenstein, Lyotard), un discurso (como Foucault le ve) si es que se contextualizan o des-contextualizan las oraciones entre dialogantes de esta escena. Ej. - "...ahí llegamoh, la vi y me dio una pena..." - -"Voh no sabih lo que eh tener pena, vos no sabí won"- . Estos no son más que constructos coloquiales que obedecen a su circunstancia de realización (estúpidas circunstancias). Al cambiar sus rásgos distintivos, fonológicos y de entonación en el espacio físico del sonido, este diálogo necesariamente

debió haber tenido otro espacio físico y otras circunstancias. Hay incongruencia temática de un sarcástico humor que logra siempre hacer reír (por lo menos a mí).

EL PUZZLERO.- El Puzzle es un juego para ganar. Este tipo es un pusilánime cualquiera que desarrolla uno de esos jueguitos, con su horrenda música sound. Deslegitima todo el saber tradicional que circunda desde las más bajas esferas a las más altas, ironizando con las celebridades, y la delicadeza político-moral y cultural de su propio pueblo, y de su propia subjetividad massmediática - como si se debiera desarrollar una subjetividad por la sociedad en que se desenvuelve - negando e ignorando la mitología urbana que le conforma como sujeto moderno. Evidentemente será un perdedor del jueguito del puzzle pero que se ha burlado de todas las personalidades que más mandan e influyen en la nación: Dios, el papa, Pinochet y Don Francisco.

MAL NACIDOS.- Parodia-pastiche del espectáculo televisivo. Es un Programa de debate donde unos panelistas desarrollan el tema. La animadora y supuesta moderadora es una mujer. Los temas en un segmento es "la misoginia", y en el otro "la honestidad". En esa parodia se muestran rasgos de la personalidad hipócrita nacional, tomando tabúes y contradicciones morales de la sociedad chilena, para poner en escena al sujeto atrofiado espiritualmente. El título ya dice bastante. En la T.V. como en la ciudad, como en el mundo, hay gente que no merece vivir.

NAVIDAD EN... (QUE INCLUYE SAGA DEL VIEJO PASCUERO).- Se deslegitima una mitología - institucional - tradicional y cultural de la sociedad y de los niños chilenos, "el viejito pascuero". Los espacios donde se captará tanto al susodicho personaje como al fenómeno cultural, será en espacios que representan un conflicto para la autoridad y poder ejecutivo chileno: Lota, Colonia Dignidad, el I.N.J., etc., mostrándose también lados ocultos y tabúes, asuntos que significan un acontecer momentáneo de los medios y los líderes burocráticos, pero que luego el olvido, y quizás otro escándalo que lo borré, dejarán pasar sin solución requerida para un mejoramiento ético de las personas que festejan la navidad. La ironía es duramente sarcástica cuando se toca el tema de la pedofilia (Paul Schaefer, el viejo pascuero mismo), qué más terror para un niño que un viejo pascuero borracho y pederasta?. El disfraz y la apariencia de un sujeto acosado por el espectáculo- como solución al padecer de sus cesantías -, vuelven a la ironía aún peor, pues el adorable viejo pascuero puede tener a un horrible viejo indecente bajo su colorado atuendo.

QUÉ PREFERÍ?.- El diálogo se construye a través de estupideces de un único valor coloquial, que en el receptor suscita una aparente reflexión profunda, la que se resuelve en una incapacidad cognoscitiva y absurda de lograrse. Emisor tiene una forma estúpida, y receptor una forma erudita, que se ensamblan en la ignorancia y la idiotez. Ej.: "Qué preferí, a ver, qué preferí?... lamerle las hemorroides a un gato o pasarte una yilé (gillette) por la axila y echarte limón y caca...?", "...no sé ¿uón, no sé!". Este caso también manifiesta la atrofia de la palabra vista como un signo en su dicotomía sausseareana de significado y significante, en tanto es un vacío conceptual en pro de una trama verbal.

EL PROFE DE EDUCACIÓN FÍSICA.- En la institución de la educación, se dan los casos de autoritarismo y racionalismo desmedido que peca contra la fuente sensible del conocimiento del hombre. Es como en estas escenas se

burlan de un profesor de educación física y su discurso superficial, autoritario, de una sociedad machista y patriarcal, lleno de esos prejuicios consiguientes, homofóbico y cerrado que traspasa su forma de entender el conflicto de género y el progreso personal "...para ser un chino ríos, un Matador Salas, un Zamorano...", apelando a las figuras y celebridades del deporte que también han llegado a niveles espectaculares. Impone así modelos de vida y criterios propios más que trasnochados de enfrentar asuntos como la sexualidad y la educación, mostrándose como modelo a imitar arrogándose el saber mucho de lo que deben aprender los alumnos que jamás se ven, y que mal instruye creando el prejuicio de esa homofobia y la sexualidad turbada de los adolescentes de naciones tan represivas como la chilena.

DUBI Y DU.- Aquí se puede apreciar una doble crítica, y parodia pastiche, ya sea con la deslegitimación de la emancipación y el progreso moderno, y con la miserable manera de ejercer una especialidad artística de bajo nivel cultural. El rutilante acontecer del mundo del espectáculo, es inversamente parodiado con uno monigotes de feria, figurines de fiestas de cumpleaños y eventos infantiles. Ese más bajo nivel en que se manifiesta la sociedad del espectáculo sobre el sujeto en posible fracaso laboral y social, se muestra como el recurso de sujetos en fracaso o fracasados con vicios, poseen la frívola y feliz apariencia que les brinda el disfraz un simulacro que liquida la realidad. Esos lindos disfraces de perro y oso, se esconde la horrenda y triste realidad del individuo pobre chileno medio. El disfraz y esa ironía moral, los aúna con el viejo pascuero quien aparece en uno de sus segmentos. Es en esa escena donde se ve al viejo pascuero borracho con una caja de vino siendo molestado por Dubi y Du, quienes aspiran pegamento para quitarse el hambre - tal como el niño pobre de la dictadura -. Reclaman la poca conmoción que provoca quien está de viejo pascuero, su mal desempeño en la ganancia de dinero y su intento de tirarse unas niñitas. Hablan de ofertas de botillería, de chistes cochinos, y del bajo prestigio que han ganado como seres del espectáculo menor infantil. Padecen los menesteres del pobre y también sus vicios. En otra escena de ellos, se ven actuando ante el público, borrachos, mal actuando y bailando con una caja de vino en sus manos. Entran en conflicto con los niños asistentes, y en conato el ser neurótico y desquiciado que está dentro y el adorable ser que aparenta su disfraz con el personaje que representa, viéndose a Du gritar "Chao pendejos hueones!". Se tensionan el ser y el parecer, conflicto de realidad y verdad que no resuelve la superficialidad actual, ni el sujeto miserable que trata de hacer de la sociedad del espectáculo una manera de subsistir. Los vicios que poseen estos perdedores y fracasados que están bajo los trajes, no impiden que ellos se crean artistas; Du se siente vilipendiado en su vocación y oficio (en apariencia), y en verdad es un borracho odioso que está sobre un escenario(ser). En la última escena a comentar, miran a los personajes del parque de entreteniones capitalino "Mundo Mágico", haciéndoles notar su rabia y envidia, porque poseen éxito y fama de la que Dubi y Du carecen. Hacen ver irónicamente que la constancia social y laboral da resultados. Esos monigotes del parque aquel, son modelos laborales y de progreso para Dubi y Du, y estos terminan como el mal perdedor, de bajo criterio, gritando al borde del parque a sus envidiados personajes.

iii.2.2) - Historias Unitarias.-

TRABAJADORES DUROS.- Vemos la productividad acelerada de los trabajadores que terminan estresados bajo el avance y progreso de la modernidad (industrialización del recurso humano por el principio moralizante de civilización y felicidad). La paradoja se constituye al verse el metarrelato social de la prevención de drogas, deslegitimado cuando estos empleados que - se hace sarcasmo cuando se da a entender que la producción tan ansiada de esos tipos es ideológica que por supuesta se convertirá en riqueza económica -, entre opciones al incentivo y despertar al trabajo intelectual que deben hacer, se valen del consumo de la cocaína para producir, cosa que hacen. Ese consumo está implícito, nunca se explicita, pero en el entendimiento contextual de un microrrelato tal por parte del receptor medio del programa, los personajes y el receptor, establecen un vínculo de complicidad de la distancia entre esas dos realidades (la de la representación y la concreta) y su negación, o sea, asumir en una identificación y reconocimiento de la realidad propia del sujeto, esa realidad que representan los actores y esos ficticios personajes que se tornan tan cotidianos, ordinarios, tan reales. Estos tíos comienzan un frenético producir de ideas, rayando hojas, hablando telefónicamente con sus contactos, en una oficina de tal "burrocracia" formal que podría manifestar el trabajo para alguna institución. En la sociedad chilena es un tabú el consumo de droga, aún más el consumo entre sujetos que están insertos en el sistema laboral y social que no permite ese tipo de conductas, atacadas y afectadas moralmente por las instituciones. Ese consumo se verá cuando miremos otras escenas del programa, más adelante.

EL VOTO.- La anti-institución (el estado) se establece cuando se da a entender a la política ideológica y proselitista realizada por verdugos sociales disfrazados de benefactores sociales. El sarcasmo es radical, cuando al usar el recurso de hablar directamente con la ciudadanía sufragante, y no ser una máquina tal que reproduzca su discurso, se muestra la personalidad monstruosa de un sujeto desequilibrado que pretende ser gobernador o legislador de algo. Será bien dar el voto a un sujeto así?. Se muestra una contradicción paradójica entre los valores que exponen y los que se viven de verdad, aún más en una personalidad modelo de la opinión pública y el gobierno ciudadano. Se aprecian además las distancias (teléfono) y asimetrías (diputado y sufragante) de los sujetos en la dicotomía Foucaultniana de dominador y dominado, que evidencia una realidad nacional llena de fantasmas postdictatoriales de hegemonía ideológica y autoritarismo.

ENTREGA DE TERRENOS.- Otro sarcasmo deslegitimante, tomando irreverentemente un delicado asunto, de cariz étnico-cultural territorial, que la estolidez por parte de las autoridades pertinentes para enfrentar conflictos de ese tipo, era objeto de burla por parte de "Plan Z". Es la realidad más directa y coloquial la que en verdad tuerce el labio del televidente en la mueca vacía de una sonrisa pastichera, mezclada con desazón y vergüenza de esos metarrelatos en lo que siempre creyó, fe establecida al ritmo de la ilusión massmediática. Hay ahí otro ejemplo de que las instituciones modernas se contradicen cabalmente en donde no deberían, en su plano moral de desarrollo. Además se muestra a la urbe y la civilización como el espacio explotado para la

representación o la puesta en escena de la historia concreta. Los recursos inmediatos del espacio urbano son usados para simular el alto BIO-BIO y cualquier otro territorio que la utopía del modernismo quitó al sujeto etnográfico. Este punto de la utopía y el urbe (como espacio ideal de civilización y vida) es el que me adelanta entre las escenas a estudiar a otra historia MELBOURNE. TIERRA PROMETIDA donde se mezcla el conflicto dictatorial del exilio, usurpados de su utopía nativa se adaptan a tierras y culturas ajenas y el aspecto mismo de la utopía. Se parodia con la música de Inti Illimani a la historia del exiliado medio usando el mismo recurso del territorio chileno como simulación de la australiana. Sucede el conflicto de virtualidad, calidad espectral de la realidad corpórea que la hace abordable por la ilusión de la apariencia (esto conecta con la guerra del golfo según Baudrillard, y con algún escepticismo sobre el hombre en la luna que se comentó ya). Destaca la burla más actuación en la que se compenetran los actores-integrantes del programa. Consiguen apelar como tantas veces al sarcasmo anti-institucional, autoritario y tradicional.

TÉ DE SOCIALISTAS.- Esa contradicción moral de las instituciones, se ven en los compromisos ideológicos aparentes que resuelven vivir las personalidades de los partidos políticos, sobre todo del hegemónico y gobernante (concertación) que en su inclinación marxista, se ven vanguardistamente criticados en el programa. Un grupo de estos personajes políticos del circo maniqueísta de la derecha y la izquierda, en este caso de tendencia de izquierda, dialogan en torno a una mesa donde tomar el té, sobre el progreso ilusorios que sus líderes y autoridades realizan en el país y por los pobres. La gente es la principal preocupación de esta gente. Cuando ingresa la sirvienta o empleada doméstica del hogar para servirles el té, el tono de la imagen cambia, la música culta clásica e ilustrada cambia a la respiración entrecortada y agitada de la sirvienta misma que en la medida que va sirviendo las tazas, es aguijoneada con las agudas y antipáticas miradas de los presentes. Hay una contradicción hipócrita entre el discurso que profesan y la naturaleza humana de individuos que son, como suele suceder con las ideologías dominantes. Distancian la enunciación de la aseveración. Se notan como burgueses llenos de náusea al pobre, gente del centro que no permite la infiltración de periféricos a su elite de poder y de conocimiento. La idea marxista del comunismo y socialismo se motivaba en contra del burgués y criticaba las políticas retrogradadas de la mismísima izquierda. "Plan Z" no tiene la misma motivación pero con la parodia sarcástica ensambla agudamente y muy bien sus críticas a estas elites de la política, contradictoriamente socialista y establecida, pues vienen a representar al despliegue político e ideológico de un acontecer institucional de estado. El gobierno lo tiene la concertación de partidos políticos, en Chile, entonces el aguijón es evidente en la exposición de esta historia por parte del programa. Un doble estándar moral se manifiesta en la caída del hombre moderno con poder (de legislar, de hacer historia oficial, de adquirir bienes y vidas, dominar a los rebaños, etcéteras ignotas) en sus manos. La doble instancia de la sirvienta dentro y fuera del círculo de personajes estimados se ve formalmente con ese cambio de tono de la imagen, al salir la sirvienta todo vuelve al color normal, y en el sonido sigue la música (de quien desconozco el autor, pero más de un diletante si le reconocería) clásica de una elite cultural. La frase final la dice Marcos Silva: "Nunca tan pocos hicieron tanto con tan poco", a lo que sigue unas carcajadas secuencializadas que ponen fin a la escena. Ahí se han manifestado la

burla e ilusión que la modernidad y el poder le brindan a pocos, a los dominadores, para timar al pobre o al dominado. El centralismo que cierra el acceso al periférico, dio en la representación de la mala cara burguesa que es puesta.

ESOS LOCOS POBRES.- Esta parodia a un programa de televisión católica de Chile con supuestos fines pedagógicos, para la familia y los niños, muestra un sarcasmo al tomar a la pobreza chilena e infantil como argumento espectacular contraponiéndose al usado "Maravillozoo" como es del mundo animal. La pobreza es una vergüenza de todos, pues no se debe separar mucho a estas alturas al alma del cuerpo, al espíritu de la materia, que no afecta a todos. Exhibirla y espectacularizarla es contradictorio e insano. Se toman los arquetipos de todo programa misceláneo: el animador Richi Vega (Carcavilla), el profesor que parodia al "profesor rosa" del mismo canal 13; la cara linda y estúpida de una supuesta simpatía y ejemplo moral para el espectador como Carolita Muñoz que parodia a Claudia Conserva, ya que al Vanessa Miller, diluir su sujeto usa la performática discursiva y la expresividad verbal propias de la Conserva. Otro panelista es un profesor Hugo de León que tiene diluido el sujeto de Gumucio; y el tío "hazmerreír" Tato Gómez (seudónimo o personalidad recurrente en "Plan Z") del programa, el cuenta chistes que interpreta Díaz. Todos estos personajes son fórmula recurrente para atraer la retina del incauto espectador al inodoro del rating, en un misceláneo de competencia que ironiza con ese argumento y la forma del programa. Aluden al conflicto habitacional ironizando con el futuro de esos hijos que duermen hacinados en esos raquíticos hogares. El cuestionamiento segundo del show de preguntas este, apela al futuro que la formación (la educación en Chile) de las instituciones y la situación económica dejan convertido en un horrendo abismo de precariedad, indigencia y miseria al futuro que todo sujeto (chileno) forja con sus esfuerzos y talentos. En todo el programa se ve parodiada la falsa imagen solidaria que exponen las celebridades televisivas, y el tema de la vivienda en los pobres deja el final de la parodia y una supuesta pregunta abierta para el próximo programa.

EL ABRAZO.- Aguda parodia a la historia e idiosincrasia pseudo-militar de Chile donde se deslegitiman los iconos y héroes de nuestra historia oficial pasándola a llevar por la versión de "PlanZ". Muestra el tabú de tensión anímica transnacionalista en el convivir con el argentino por parte del chileno. Rebaja las arrogancias del chileno y connota y justifica la de los argentinos dejándoles como los verdaderos héroes. El sarcasmo, está en que está hecho por chilenos, burlones de sí mismos e ironizan sobre una posible verdad a la que el chileno teme, que Argentina sea mejor nación que la nuestra. Entonces desacralizan la imagen del "padre de la patria Bernardo O'higgins" (primer líder militar de la nación), cosa que enseñan en las escuelas más encarecidamente en tiempos de dictadura ("chilenito!...el petizo que está allá..."), ese líder autoritario (pusilánime con los argentinos, tirano entre los nuestros) es visto como asistente solamente de San Martín y del ejército argentino y real libertador de América. Incluso el nombre de Chile es bruscamente asignado al territorio, como al azar, sin significación alguna.

PLANCHADICCIÓN.- Parodia-pastiche sarcástico a las campañas de los medios institucionales y estatales en su lucha moral y práctica contra las drogas. Ataca además al sensacionalismo informativo (o franjas como la

del inspector Vallejos en el horrible programa "Venga Conmigo", y a "Aquí en Vivo"). Ocupan el lugar común del flagelo sobre la juventud, los testimonios de familiares y de médicos del sujeto afectado y usado para la parodia, que es un niño. Además utilizan cámara indiscreta, escándalos con políticos (con un diputado llamado Atrilio Herrera) que se muestran como enemigos de aquel flagelo y que luego hacen explotar la opinión pública en un escándalo de consumo; Se muestra la genealogía de la adicción hasta la condena y las denuncias sobre la droga con el impuesto mensaje moralizante. Hay disolución del sujeto cuando aparece el "planchólogo" el Dr. Alberto Gómez (Díaz), y se muestra el simulacro iconográfico, para una ejemplificación descriptiva. El sarcasmo se da cuando el propósito de dicha exposición, es curar, salvar en términos modernos, la moral del sujeto provocando conmoción, con trucos bajos, con imágenes falsamente montadas y que logran la carcajada. Lo que acrecienta la ironía, es ver el uso fidedigno de los formatos que realmente se explotan en el ambiente massmediático de la institución. Incluso el discurso canónico e institucionalizado de las personalidades ahí simuladas, hacen verosímil, sólo el juego de lenguaje que realmente se da en el discurso televisivo expuesto. Si la droga fuera cualquier otra cosa que una plancha, estaríamos en presencia de la superposición del hecho comunicativo (Benveniste) por sobre los sujetos o elementos actantes en él. La disolución, pastiche y sarcasmo se dan también en el testimonio actuado de dos actores Carolina Orrego(Miller) y Remigio Mereddi(Carcavilla) y el coloquio "Yo soy bacán, ya no me plancho". Todo esto sería una opuesta en abismo, mimético a la realidad pues todas sus referencias son evidentes en la vida diaria y ordinaria. Esta historia la ligo a otras secuencias cortas e iterativas que parodian a la campaña publicitaria contra las drogas por instituciones y cánones massmediático, donde cada actor representa un tipo de adicto, de manera irónica y chistosa.

AYÚDENOS PARA AYUDAR.- Otra parodia televisiva a los espacios de utilidad pública y las patéticas personalidades de gente como Eli de Caso o Andrea Molina. Mezcla la espectacularidad del concurso y la competencia para amalgamar una sarcástica lucha por un riñón. Dos enfermos compiten en patetismo y poder de conmoción por los llamados y el rating del telespectador. Patetismo y sensacionalismo son aspectos evidentes de la burla y la crítica que logran. Una competencia por la vida donde vence el más hipócrita y el rating determina la existencia de esos productos percibibles de la T.V., como la de los transeúntes frente a la opinión pública.

APLAPLAC/ I.R.M. .- Más sarcasmo en contra de la institución educativa y la militar. El nombre del instituto no dice nada mostrando juego de microrrelato y de idiolecto (del lenguaje). La carrera expuesta en un formato de publicidad menor televisiva, muestran el empeño del sujeto por educarse y surgir ("...así trabajar y tener dinero, etc...) que se encuentra en el permanente e inminente fracaso, tomar un curso tan inútil como "probador de micrófonos", y aún más, hacer un post-título de "animador de bingos y kermesses". Se desacralizan el valor de un título académico, menester de doble filo, en la condición del sujeto en su empeño *Dromocrático*⁹⁰ por realizarse. Quiero sólo mencionar aquí a otra escena expuesta en el programa como es MAPUCHES MILLONARIOS, que se burla sarcásticamente de las series televisivas y del clasismo social. Invierten el modelo concreto de peyorativizar a los indígenas frente al

⁹⁰ Virilio ya aclara ese término que tiene que ver con la esferas en carrera.

europizado étnicamente (rasgos, color de piel, ojos, cabello), un conflicto de apariencia que afecta a las relaciones de los sujetos de nuestra nación. Es una contrapartida a la ENTREGA DE TERRENOS. Si retornamos a la parodia a las instituciones, vamos al I. R. M. O instituto de re-humanización militar, muestra la escisión cultural y moral entre el militar y el civil que sucede en la sociedad chilena. Una supuesta "re-conciliación" nacional se logra con la paródica creación de tal instituto que "saca al artista que todo militar tiene dentro". Es un agudo sarcasmo donde se muestra como es posible que "dos de cada cuatro militares vuelvan a ser humanos". Está de más que hable del conflicto dictadura-postdictadura chilena y sus secuelas en la sociedad y en el sujeto nacional. Lo más incisivo es cuando al remitirse al coloquio y las palabras mínimas de un sujeto decente, que se tratan de instruir en el soldado, pueden aprender las palabras "gracias" y "por favor", pero enmudecen ante la enseñanza del vocablo "perdón". Eso es ser directo y agudo por tanto bien por "Plan Z".

EL CHEQUE DE GARANTÍA.- Se encara la superposición del aspecto económico en todos los ámbitos de la vida social y humana. El dinero como acceso a todos los avances modernos, en este caso la tecnología y el concimiento médico en pro de la salud del sujeto. Importa más su línea de crédito, y el paciente cree tal pamplina.

EL INCENDIO.- Desacraliza claramente a las personalidades o vacas sagradas del mundo del espectáculo televisivo, mezclando en la parodia el conflicto de género en una sociedad "machista"⁹¹ como la chilena. El incendio afecta a una discoteque gay donde son hallados por los bomberos de "Plan Z" celebridades como Juan Antonio Labra, César Antonio Santis, Andrea Tessa, Julio Martínez, el profesor Rosa, Guido Vecchiola, Raúl Matas, Fernando Vivado, y Jorge Gonzalez cuyos nombres son solapadamente emitidos. El último implícitamente es Don Francisco, personaje burlado en varias ocasiones del programa.

INFORME METEOROLÓGICO.- Parodia al espacio televisivo del informe del tiempo, que usa el tono discursivo clásico pero con una efectividad pesimista y apocalíptica en los vaticinios para los inmediatos días del planeta. La ironía entra en juego en el jovial relato de la difusora parlante, un tono que contrapone la expresividad a la información dada. Se argumenta en un discurso bíblico del apocalipsis. Esto nutre el pastiche del recurso formal (tono discursivo, música) para enrostrar la mala nueva para el futuro del hombre que brindan los medios masivos. Más ironía hay cuando se avisa el largometraje que sigue "la comedia de enredos `Damián, la octava profecía`".

LA CÁMARA SORPRESA.- Pastiche de la cámara indiscreta y el patetismo de programas familiares de misceláneos, y que muestran el re-encuentro de familiares alejados por años. Esta historia es sarcástica y cruel burlándose de los valores de la familia, y de los temas que el nivel moral del espectador exige, en estos productos de las televisoras nacionales.

DECOMISO.- Desacralización de las instituciones policiales y delegitimación de sus éticas discursivas, cuando se muestra el desvirtúo moral de sus individuos, evidenciando la corrupción a nivel burocrático estatal. Está junto a parodiar el proceder de autoridades y medios

⁹¹Preferiría llamar Patriarcal, pues machista es un adjetivo surgido de la boca femenina con trancas de género.

informativos sobre casos de droga, la crítica y evidencia de una atrofiada moral autoritaria, y su desgastada verdad que en apariencias espectaculares siempre miente. La policía se queda casi con la totalidad de la droga incautada y proceden como el modelo corrector y moral a seguir. Insufrible!.

DESPACHO JOVEN .- parodia a aquellos enlaces directos (grabados y montados) de programas juveniles como "Extra Jóvenes". Esta nota se ironiza con la animadora (una chica de estrato superior y de altas miras estéticas) que se va a meter al *downtown*, según sus palabras, en micro y recorre las periferias urbanas de La Pintana "paraíso del *fashion* nacional, qué cool, no?". Se ocupan recursos de música y atuendo para lograr la ironía. Cuando sube a la micro ella tan dinámica y briosa, pregunta a una señora "¿es verdad que viajar en micro es una verdadera experiencia?... -para el pobre si poh!". Se contraponen los niveles culturales de la animadora, el tipo de televidente al que se dirige el programa, y lo que se muestra, haciendo de la buena onda una hipocresía más del aparente medio burgués chileno. En la periferia resalta buscando, las formas y los materiales, adecuándolos a modas y tendencias de apetencia canónica social (quizás de clases). Hace de la miseria un bien deseable, a través del lente de la T.V. para el espectador. Sólo se enuncia. El valor aseverativo es meramente burlesco; y los juegos del lenguaje que nutren el valor humorístico de la historia.

Hasta aquí entonces dejamos este análisis donde se hayan más que argumentadas las posturas aquí expuestas. Se debe aclarar que el total de los capítulos emitidos es imposible asirlos para un eventual estudio, por ahora, el universo de imágenes siguen la orientación aquí mostrada. "Plan Z" es un riquísimo objeto de análisis, que soporta tomarlo desde varias perspectivas. Se encara en la cauta percepción de sus capítulos, hayan los que hayan, para ir expandiendo así el valor utilitario de sus parodias. El programa igual debe su mitificación a su corta exposición. Los valores aquí avasallados hicieron temblar las opiniones del sujeto con poder porque es él el aludido, el burgués tradicional, que con sus morales más que trasnochadas intenta hacer hegemonía ideológica *imponedora* de apariencias, modelos atrofiados; y porque el sujeto debe estar muy atontado en su aporía y retrocediendo al aceptarlos.

iv) BIBLIOGRAFÍA. -

OBJETUAL.-

Principal: · Programa televisivo "Plan Z" de (2) 1998-99.

Otros : (Modernismo Literario):· Poema "A Roosevelt" de Rubén Darío, 1904.

(Modernismo Arquitectónico)· La Catedral de Brasilia "De Nossa Senhora Aparecida", de Oscar Niemeyer 1957-1971.

· La crónica Los asesinados del Seguro Obrero. De Carlos Droguett del año 1940, Ed. Ercilla, Stgo.

· La obra musical "La Cantata Santa María". En su versión original de 1970. Letra y música de Luis Advis; relatada por Héctor Duvauchelle e interpretada por el grupo Quilapayún.

· El show-bussines nacional, con programas como Sábados Gigantes, Festival de la Una, y toda la dinámica de consumo de imágenes de la televisión chilena.

TEÓRICA Y DE INVESTIGACIÓN.-

·Adorno, Theodore.

1962.

Notas de Literatura. Barcelona, Ed. Ariel.

- "La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea." (Pp. 45-52).

1970.

Crítica Cultural y Sociedad. Barcelona, Ed. Ariel.

- "La Crítica de la Cultura y Sociedad" (Pp. 205-230).

2002.

La Televisión y la Cultura de Masas. Buenos Aires, Lunaria.

·Adorno, Theodore; Horkheimer, Max.

1987.

Dialéctica del Iluminismo. Bs. As., Ed Sudamericana.

·Amaral, Arcy.

1978.

Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño. Ed. Ayacucho, Caracas.

- "Acerca de la Arquitectura Moderna" (Pp. 71-74)

- "Arquitectura del Siglo XX" (Pp. 87-92)

- "Sao Paulo y la nueva Arquitectura" (Pp. 99-102)

Todos artículos de Warchavchik Gregori.

- "Le Corbusier" (Pp. 110-115)

De De Andrade, Mario.

·Anderson Perry.

2000.

Los Orígenes de la Postmodernidad. Barcelona, Ed. Anagrama.

·Avelar, Idelber.

2000.

Alegorías de la Derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del Duelo. Ed. Cuarto Propio, Stgo.

·Benjamin, Walter.

1994.

Obras Escolhidas. Magia e técnica. Arte e Política. Editora Brasiliense, Brasília.

- "A Obra de Arte na era de sua Reproducibilidade Técnica". (Pp. 165-196).
- "O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov". (Pp. 197-221).
- "Sobre o Conceito da História". (Pp.222-232).

·Casullo, Nicolás.

1989.

El Debate Modernidad-Postmodernidad. BS. As., Ed. Punto Sur.

- "Un Brindis por la Modernidad" (Pp. 68-92).
De Berman, Marshall.
- "Modernidad: Un Proyecto Incompleto." (Pp. 131-144).
De Habermas Jurgen.

1998.

Modernidad y Cultura Crítica. Bs. As., Ed. Paidós.

- "La Modernización como figura trágico-teórica"
- "Las Herencias." (ambos en Pp. 387-405)
De Casullo Nicolás.

·Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo; Kaufman, Alejandro.

1999.

Itinerarios de la Modernidad. Corrientes de Pensamiento y Tradiciones Intelectuales desde la Ilustración hasta la Posmodernidad. Buenos Aires, Eudeba.

·Connor, Steven.

1996.

Cultura Posmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad. Madrid, Ed. Akal.

·Debord, Guy.

1967.

La Sociedad del Espectáculo. Ed. La Marca, Bs. As.

·Derridá, Jacques.

1997.

El Monolingüismo del Otro. (o la prótesis de origen). Ed. Manantial, Argentina. Trad. Horacio Pons.

·Deves, Eduardo.

1997.

Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre: Escuela Santa María de Iquique, 1907. Stgo., Lom Ediciones.

·Fulcanelli.

1976.

El Misterio de las Catedrales. Ed. Plaza y Janés, Barcelona.

·García-Canclini, Nestor.

2001.

Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad. Bs. As., Ed. Paidós.

- "Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernización?" (Pp. 81-105), del mismo autor.

·Jameson, Frederic.
1991.

El Postmodernismo o la Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado. Barcelona, Ed. Paidós.

1983.

El Giro Cultural.

·Jappe, anselm.
2002.

- "Las Sutilezas Metafísicas de la Mercancía"; Revista del I.R.A. (Izquierda Radical autónoma) ANTAGONISMOS N°0 de Diciembre.

·Jiménez, José Olivio.
1992.

Antología crítica de la Poesía modernista hispanoamericana. Ed. Hiperión, Madrid.

·Lyotard, Jean Francois.
1998.

La Condición Postmoderna. Ed. Cátedra, Madrid. Trad. Mariano Antolín Rato.

1987.

La Postmodernidad (explicada a los niños). Ed., Gedisa, Barcelona. Trad. Enrique Lynch.

·Moraña, Mabel.
2000.

Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El Desafío de los estudios culturales. Stgo., Ed. Cuarto Propio.

- "La Épica de la globalización y el Melodrama de la Interculturalidad." (Pp.34-41).

De García-Canclini, Nestor.

- "Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir." (Pp.97-105)

De Herlinghaus, Hermann.

- "Globalización y Multiculturalidad: Notas para una agenda de investigación." (Pp.17-29)

De Martín-Barbero, Jesús.

·Rama, Angel.
1985.

Rubén Darío y el Modernismo. Alfadil Ediciones, Barcelona.

·Richard, Nelly.
1998.

Residuos y Metáforas. (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición) Stgo., Ed. Cuarto Propio. "Políticas de la memoria y Técnicas del Olvido." (Pp.27-50) del mismo autor.

·Sarlo, Beatriz.
1997.

Escenas de la vida Postmoderna. Intelectuales, Arte y Videocultura en la Argentina. Bs. As., Ed. Ariel. Cap. II y IV.

·Sunkel, Guillermo.
2000.

El Consumo Cultural en América Latina. Santafé de Bogotá, Editorial convenio Andrés Bello.

-*"El Consumo Cultural: Una propuesta Teórica."* (Pp.26-47)

De García-Canclini, Nestor

-*"Del sujeto Cautivo a los Consumidores Nomádicos."* (Pp.50-64)

De Lozano, Elizabeth.

-*"Recepción de medios y consumo cultural: Travesías."* (Pp.2-25)

De Martín-Barbero, Jesús.

-*"Ocio, Práctica y consumos culturales. Aproximación a un estudio en la sociedad mediatizada."* (Pp.196-213)

De Torrero, Patricia.

·Valdés, Adriana.
1996.

Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura. "Los Centros las periferias y la mirada del otro"; Ed. Universitaria, Stgo. (Pp.81-118) del mismo autor.

Virilio, Paul.
1997.

Cibermundo: ¿Una Política Suicida? Dolmen Ediciones; Chile. Trad. Cristóbal Santa Cruz.

·Wellmer, Albrecht.
1985-1993.

Sobre la Dialéctica de Modernidad y Postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno. Madrid, Ed. Visor.