



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

EL AMO ILUSTRADO

Paradojas de la enunciación en Juana Lucero, De Augusto D'Halmar

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciatura en Lengua y
Literatura Hispánica

Alumno:

Gonzalo N. Rojas Cisternas

Profesor guía:

David Wallace Cordero

Santiago, 2004

INTRODUCCIÓN

I.

Este escrito es un tributo a la posibilidad de callar, de sospechar de la propia necesidad de decirlo todo. Teniendo en cuenta la postura crítica que propongo sobre la modernidad de un texto literario, asumo en las propias cenizas de mi lectura, la ruin(d)a(d) de un discurso que me puebla a pesar de su lejanía, de una posibilidad de decir que no se agota con la “muerte del autor”, sino que sigue como el eco de un parloteo en cada una de los posibles argumentos que puedo construir para dismantelarlo, en cada una de las pruebas que pueda entregar para proponer mi punto de vista. Esta lectura es entonces la proxeneta de una novela meretriz, arruinada en la promiscuidad de discursos que se consuman en ella: descubrir que decir “algo” a “alguien” es siempre un acto pretencioso que implica redimir a ese algo dicho, sacarlo de la esclavitud del silencio pagando por él un precio: el propio silencio de ese “algo” atrapado bajo la voz que “yo” supongo me es otorgada para decir(lo). Decir(lo) es entonces afirmar(se), decir-se en el contexto de una sobre-modernidad que borra cada vez más el complemento (directo) de la acción, y que de paso particulariza a la subjetividad: minimizar la voz es la condición que me prefija frente al griterío crítico del “gran relato” (Lyotard), para afirmar el no-tránsito de mi lectura, su “desastre” (Blanchot, 1990). Los pasos a seguir, entonces, me guían a desmontar el funcionamiento de una subjetividad trascendente, fundamental y originaria que se pregunta ¿desde dónde hablar ahora?

Al tomar en cuenta la perspectiva de la reflexión crítica generada por lo menos desde las manifestaciones de una modernidad secularizadora¹, como la de los humanistas Erasmo de Róterdam y Tomás Moro, el fenómeno de la modernidad aparece como una red de relaciones que va volviéndose cada vez más compleja, tanto en el sentido de los problemas que generan

¹ Tomo este concepto desde lo planteado por Marshall Berman con respecto a los dos momentos fundadores de la modernidad como proyecto: una versión secularizadora y otra emancipadora, que coincidiría con la eclosión burguesa que culmina con la revolución francesa. (Para más detalles sobre este punto, vid. Apéndice I, parte I.)

los procesos sociales ligados a las transformaciones científico-técnicas, como en el de aquellos generados por las ideas y valores que surgen (críticamente) en relación a tales transformaciones. El impresionante desarrollo de un carácter “moderno” relativo a la reflexión y al desarrollo tecnológico, pone en relieve una hegemonía europea en expansión, que tiene como base una concepción básicamente jerárquica de la naturaleza y las relaciones humanas, sostenida por una voz originaria que se propone a sí misma como racional, indagadora de todo aquello que esté a disposición de su control. Es así como dicha “voz” que habla desde la seguridad de un “sí-mismo” capaz de identificarse como individualidad, se expresa en la superficie del acto de decir como un “sujeto”, una interioridad reflexiva que pasa a definirse por oposición a toda exterioridad (es decir, la interioridad del “cogito” cartesiano o la “*conciencia de sí*” hegeliana), y que se establece como una identidad afiada en la propia seguridad de su razón, en la oposición que establece consigo mismo como término de conciencia.

De este modo, la formulación de las ideas y valores expresada en tal concepción del “yo” (en términos de una hegemonía ideológica) tiene su formulación acabada durante el desarrollo del capitalismo, punto desde el cual comienza a expandir un ideario emancipatorio que interpreta a las relaciones del individuo con la exterioridad, bajo los términos de la subjetividad racionalizadora). Dicho ideario contempla un proyecto de liberación universal guiado por la clase burguesa en su ascenso al poder, y programa de esta manera una actividad crítica del “espíritu humano”: se plantea una época totalmente nueva que es crítica de todo el sistema anterior. Visto como un proceso de significación, tal crítica aparece como un discurso que condiciona cualquier acto de decir, y que va de la mano con una voluntad de jerarquizar y dominar el entorno hasta barrer con las diferencias y asentar el dominio universal y unívoco de la razón.

Ahora bien, esta expansión de una manera de decir el mundo resulta aún más compleja vista desde su periferia, desde aquellos territorios donde la modernización no nació como respuesta a los requerimientos de sus propias contradicciones. Desde este punto de vista, la distinción entre centralidad y periferia pone en juego otras configuraciones de las relaciones entre modernización y modernismo, que resultan del carácter ado(a)ptado que podrían adquirir aquellas ideas y conflictos nacidos en el desarrollo de la burguesía capitalista. Esta polaridad establecida entre la metrópoli europea y la periferia mundial que recibe la expansión de sus ideas, pone a Latinoamérica en un lugar especialmente conflictivo, sobre todo desde el

momento de su liberación del sistema monárquico, y posterior adhesión incondicional al ideario iluminista. En efecto, si se revisan los tópicos modernos de progreso, libertad, razón y democracia; se verá de qué forma las naciones creadas en Latinoamérica adoptan las formulaciones modernas para proponerse como independientes, pretendiendo instituir con esto una identidad propia. El problema que surge de esto es que la adhesión a las ideas iluministas (y modernas en general), es la condición de legalidad y legibilidad de cualquier discurso que se enuncie. Por lo tanto, el deseo de constituirse en una identidad cultural aparece en el medio de un conflicto: se esconde el carácter híbrido de una cultura que es afectada desde afuera por una expansión del “torbellino” moderno, que sin embargo es adoptada como propia².

La adhesión de ideas modernas en los primeros pasos de las naciones latinoamericanas genera un conflicto a la hora de plantear la modernización: es tomada como algo que se recibe diferido, y se recibe para quedarse en las elites, pues son estos grupos privilegiados los que finalmente reaccionan con un modernismo esteticista (o un romanticismo nacionalista, como veremos) desfasado en relación al desarrollo de una atrasada modernización, que sin embargo se expande definitivamente desde fines del siglo XIX. En este sentido, la configuración de la modernidad va a ir de la mano con la cuestión de la identidad latinoamericana, y su capacidad de generar un proyecto moderno que sea acorde con la universalidad del proyecto europeo –la expansión del capital y dominación del entorno productivo-, pero que a su vez se establezca como un proyecto diferenciado que incluso en algunas formulaciones llega a ser hostil a lo “otro” original, tal como sucede con la propuesta de José Enrique Rodó de una racionalidad latinoamericana que sobrepase a la racionalidad utilitaria.

La problemática de la modernidad se vuelve aún más interesante desde las lecturas que se pueden hacer a partir de la (post)contemporaneidad, si se toman en cuenta las nuevas sensibilidades que se han venido a nombrar como “postmodernidad” o “postmodernismo”. Es en este punto del desarrollo cultural donde se hace crítica la cuestión de la diferencia, puesto que se vuelve paradigmática la extensión de la globalización como etapa última del desarrollo del capitalismo, introducida por las dictaduras, en donde la tópica moderna de totalidad, libertad y proyecto se ve desvalorizada en tanto gran relato (Lyotard); instalándose el

² El problema de la construcción identitaria y su relación con las ideas ilustradas es detallado en el apéndice II, I.1.

mercado³ como única regulación de un espacio atópico⁴ donde ya no hay anclajes totalizadores. Es en este contexto que el planteamiento de nuestra diferencia con respecto a los centros modernizadores, alcanza una nueva formulación que hace ver al desarrollo de nuestros procesos sociales de un modo más maduro, y con metodologías más apropiadas para nuestra realidad que permiten vincular las manifestaciones estéticas con la expansión de los otros saberes en el desarrollo de la modernidad. Así, podemos ver que la tónica que se extiende como “postmodernismo”, incentiva la revalorización de la diferencia en el carácter híbrido, adaptativo de la cultura latinoamericana; y por otra parte establece las bases para decodificar los cambios que introduce la modernización post-dictatorial (vid. Apéndice II, II), del mismo modo en que hace entrar a las problemáticas en un escenario nuevo, en donde es preciso reformular las cuestiones sobre la relación entre modernización y modernismo, ahora en pleno auge de la massmediatización en el capitalismo tardío; que nos hace cuestionarnos sobre el papel del consumo cultural y su relación con las instituciones que se han ido formando a medida que avanza la modernización. En este sentido, adoptar un punto de vista teórico que sitúe a la crítica en un ámbito “post-estructural” permite leer a las manifestaciones de nuestra modernidad literaria en su carácter productivo, de reapropiación de elementos de la cultura dominantes (un movimiento de transculturación según Rama). Sin embargo, decir desde tal marco permite revisar un aspecto aún más importante en relación a nuestra filiación como lectores a la producción cultural de la modernidad en Latinoamérica: permite ver, por una parte, la dispersión de los elementos que la constituyen; y por otra, el modo en que las contradicciones que fundan a la modernidad europea parecen hacerse carne cada día en nuestro continente, como en una suerte de comprobación sangrienta (un martirio) del fracaso de aquella “libertad, fraternidad e igualdad” del propietario burgués.

³ Jürgen Habermas ve este predominio de la economía como un resultado sólo posible en el desarrollo de la modernidad. Dentro de los sistemas simbólicos, el subsistema funcional de la economía se habría superpuesto al de la política, no por una necesidad inherente al desarrollo de la modernidad, sino más bien por una alternativa equivocada. De este modo, la modernidad no se podría dar por concluida, sino que seguiría viva en el espacio público, pero esta vez con nuevos desafíos (Vid Habermas, 1989: 380).

⁴ La deriva náufraga por la superficie significante propuesta por Barthes (Vid. 1978: 53)

II.

Ahora bien, La distinción de ciertas modalidades de enunciación ayudará a vislumbrar los modos de aparecer de la paradoja en una novela Chilena como “Juana Lucero” que pide ser moderna, que esconde dentro de su “voluntad de verdad” la “voluntad de dominio” manifestada en una contradicción entre la enunciación y el enunciado, entre los medios que implica el acto de decir y su contenido. La paradoja en sentido Barthesiano, implica el movimiento reactivo propio de la condición moderna, en la que una opinión comúnmente establecida (la doxa) se petrifica hasta la llegada de una “paradoxa”, que sirve para desprenderse, desde una lateralidad, de aquella opinión común. Pero “...luego esa paradoja se espesa, se convierte a su vez en una nueva concreción, una nueva doxa, y tengo que ir más lejos en busca de una nueva paradoxa.” (Barthes, 1978: 78) En este sentido, la modernidad de una literatura se funda en el movimiento reactivo que tiende siempre a negar aquello que lo antecede para afirmar sólo a partir de esta negación, de tal modo que nunca la paradoxa se presenta como un movimiento activo de la fuerza, totalmente afirmativo. Esta contradicción (de afirmar negando) es mencionada en “El Placer del Texto”, bajo la metáfora de una “guerra de sociolectos”. Desde esta perspectiva, los sistemas ideológicos son ficciones, y cada ficción está sostenida por un sociolecto con el que se identifica. Un lenguaje se logra cuando se ha cristalizado y encuentra una clase sacerdotal para hablarlo comúnmente y difundirlo. Así, cada ficción combate por su hegemonía, y cuando obtiene el poder se extiende en lo cotidiano, se vuelve “doxa”, naturaleza. Esta caracterización ideológica es la que detiene a la literatura en la paradoja moderna, la contradicción que nace de los propios fines de la modernidad, de la apetencia crítica por lo “nuevo” que definitivamente pone en crisis los fines mismos del proyecto, de la utopía. Teniendo este marco como referencia, no me interesa ver en mayor medida la diferencia específica de la modernidad literaria en Chile, sino más bien observar cómo la adopción de un discurso moderno como el de la novela naturalista no hace sino enfatizar las contradicciones y fracasos de la modernidad europea, y clausurar de ante mano el discurso emancipador burgués.

En virtud de lo anterior, pretendo llevar a cabo una lectura de “Juana Lucero” que contemple discutir ciertas nociones de sujeto y discurso, para luego comenzar a analizar al sujeto de la enunciación en su función de sujeto autorial. Esto conlleva a proponer la originalidad del sujeto de la enunciación en virtud de su rechazo a las modalidades enunciativas de la literatura de corte “romántico”. Luego queda por establecer las relaciones de este movimiento

“paradójico” con la crítica social propuesta en la novela. En este sentido, es necesario revisar la paradoja que va de un lado en el sentido de la afirmación negativa del naturalismo proyectado frente al romanticismo recusado, y de otro entre la enunciación y el enunciado como puesta en abismo de un discurso ilustrado, en donde la posición del sujeto tiene un carácter moderno en virtud de la contradicción. Por lo tanto, en Juana Lucero hay un sujeto de la enunciación que tras su “voluntad de verdad” esconde una “voluntad de dominio” manifestada en una contradicción entre enunciación y enunciado: el sujeto de la enunciación niega la esclavitud afirmándola.

I. Discurso y Subjetividad

I.1. Un acercamiento Lingüístico: el “yo” como acción de la palabra

Si se toma la noción tradicional del sujeto, éste puede designar tanto al productor de un mensaje, como a aquél de quien se dice el contenido de ese mensaje, la función de la cual puede predicarse algo. Esto puede resultar útil para comenzar una discusión que lleve a la consideración del sujeto en el plano del discurso, así como de las variaciones de su configuración en el contexto de la modernidad. Un punto de partida para la discusión puede ser la propuesta de Emile Benveniste, que implica distinguir al discurso como *“lenguaje puesto en acción, y necesariamente entre partes”* (1993: 179). Es en esta interacción que el lenguaje puede fundar el concepto del “yo”; el locutor es capaz de plantearse como sujeto solo en el lenguaje, ya que este lo preexiste: la “subjetividad” se funda en la forma lingüística de la “persona”. Esto surge de la organización de la categoría de “persona” en el lenguaje, hecha en base a dos oposiciones: una correlación que opone la persona (yo o tú) a la no persona (él), signo de la ausencia. En el interior de esta oposición una correlación de subjetividad opone a las dos personas: el yo y el no-yo (tú), y en ella ambos polos son susceptibles de inversión: el yo puede convertirse en tú y viceversa. Como pronombres, estas formas no remiten ni a conceptos ni a individuos; son formas vacías que pueden ser apropiadas por cualquier locutor, tal como ocurre con los deícticos que organizan las relaciones espaciales y temporales⁵. Ahora bien, ambas formas lingüísticas están organizadas del siguiente modo: el “yo” es el punto de referencia en tanto no denomina entidades léxicas, sino que refiere al acto de discurso individual, tiene una referencia actual y remite a la

⁵ Para Lucien Goldmann, esta sería una respuesta a la pregunta “¿Quién habla?”, por parte de un “estructuralismo no genético”, que “...niega el sujeto al que sustituye por las estructuras (...) y no deja a los hombres y a su comportamiento más que el lugar de un papel, de una función en el interior de estas estructuras que constituyen el punto final de la investigación o la explicación.” En: Foucault, 1999: 353.

realidad del discurso. En este sentido, para Benveniste “...*el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua.*” (1993: 180) Los déicticos, por lo tanto, se definen en relación con la instancia de discurso en que son producidos: dependen del yo en que se explicita la instancia del discurso, de la línea divisoria que implica el presente de la enunciación, el tiempo en que se habla. Desde este punto de vista, la subjetividad aparece como la capacidad del locutor/escritor de plantearse como sujeto desde la apropiación de las formas vacías del lenguaje.

Esta visión del sujeto y la subjetividad en el discurso plantea al “yo”, desde el punto de vista de la enunciación, como una posibilidad que emerge desde las propiedades inherentes al lenguaje. En este sentido, y a pesar de que la subjetividad surge del llenado de formas “vacías”, el locutor que se apropia de dichas formas aparece como una entidad que puede dar unidad a las experiencias dispersas, y que marca a su vez el inicio del discurso como puesta en acción del lenguaje. Como unidad que se despliega para fundar la comunicación, no es un término original que recobra al otro desde la instalación en su propia conciencia: no hay una antinomia entre “yo” y “tú”, sino que se realiza un movimiento dialéctico que engloba a ambos y los define por la relación mutua que instauran.

1.2. La novela y el doble estatuto del sujeto

Para Julia Kristeva (1981) el modelo actancial mítico de Propp y Levi-Strauss llega a su fin con la disolución de la sociedad sincrética, en la cual habría una relación unívoca entre el Destinador y el Destinatario. En ella, la comunidad asume ambos roles: ella es tanto emisor como receptor de un discurso, es decir, está dirigido por la comunidad para sí misma, por lo que el discurso no resulta en un objeto de intercambio. Desde este punto de vista, la comunidad existe en y por su mito: no antecediéndolo ni sucediéndolo. Tal configuración del relato llega hasta el declive de los modos antiguos y medievales de sociabilidad: al iniciarse la modernidad, la comunidad sincrética se pierde y el discurso comienza a ser un objeto de intercambio. De este modo “*El sujeto-destinador vive su diálogo con el sujeto-destinatario a través de la estructura dialógica de la novela.*” (1981:113)

La disolución de la comunidad mítica (premoderna) pone en juego una nueva situación de enunciación, en la que se distancian los roles del destinador y el destinatario para dar forma a una narración en la que se manifiesta el sujeto moderno: hay un distanciamiento propio de la

mirada objetivadora del mundo que resalta el papel del sujeto, hay un predominio de aquél que anuncia por sobre lo enunciado. La estructura dialógica de la novela está marcada entonces por el nuevo estatuto del discurso: *“El sujeto de la narración, por el acto mismo de la narración, se dirige a otro, y es respecto a ese otro que la narración se estructura”* (Kristeva, 1981: 113). Esto permite plantear a la narración como un diálogo entre el destinador y el destinatario, el otro que es en definitiva el sujeto de la lectura, entidad que representa una doble orientación *“significante en su relación con el texto, y significado en su relación del sujeto de la narración con él.”* (1981: 113). A partir de esto, Kristeva plantea al sujeto destinatario como una díada en la que se constituye un sistema de código, al estar ambos términos en comunicación. De dicho sistema de código participa el narrador reduciéndose también a un código, no persona, anonimato (el sujeto de la enunciación) mediatizado a través de un “él” (sujeto del enunciado). Se metamorfosea entonces el autor en el primero al integrarse en el sistema de la narración, derivando en la pura posibilidad de permutación del sujeto destinador a destinatario. En este sentido, el autor deviene en un anonimato que permite la existencia de la estructura, al ser reducido al nivel del código en la narración, instalando en el punto mismo de la enunciación, la experiencia del vacío.⁶ De dicho anonimato -“cero” en que el autor se posiciona- surge “él”, el personaje, que luego devendrá en nombre propio. El vacío -“cero”- inicial desaparece, entonces, para dar paso al uno del nombre que es una díada: sujeto y destinatario. Es este destinatario, el otro exterior, quien transforma al sujeto en autor: él hace pasar al sujeto de la narración por ese estadio cero que es el autor. La intertextualidad está dada por este juego, puesto que *“en el vaivén entre sujeto y el otro, entre el escritor y el lector, el autor se estructura como significante, y el texto como diálogo de dos discursos”* (Kristeva, 1967: 14). La disyunción final entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado es permitida por la constitución del personaje; y esta disyunción lleva a plantear a nivel textual -significante- el diálogo del sujeto con el destinatario, base de toda narración: *“El sujeto del enunciado desempeña con respecto al sujeto de la enunciación el papel del destinatario con respecto al sujeto; lo inserta en el sistema de la escritura haciéndolo pasar por el vacío.”* En virtud de esta inserción y

⁶ “El autor es, pues, el sujeto de la narración metamorfoseado por el hecho de haberse insertado en el sistema de la narración; él no es nada, ni nadie sino la posibilidad de permutación de S [sujeto de la narración] a D [destinatario], de la historia al discurso y del discurso a la historia.” Kristeva, 1997: 11.

representación “*El sujeto del enunciado es, a la vez, representante del sujeto de la enunciación y representado como objeto del sujeto de la enunciación.*” Para Kristeva, entonces, el discurso sigue siendo configurado en términos de un proceso de significación entre dos partes, es decir, un “evento comunicativo”⁷ (Van Dijk) que tiene una manifestación material, un producto, que sería el texto.

La posibilidad de concebir a la intertextualidad dentro de este marco, hace necesario replantearse el estatuto de la enunciación en relación con los discursos que se cruzan en la superficie textual. En este sentido, los objetivos planteados para esta investigación requieren de la incorporación de la enunciación al campo cultural, dado el carácter moderno del discurso novelístico en “Juana Lucero”, que implica mostrar de qué manera se imbrican los contextos de producción y recepción en el ámbito de la primera “ola de modernización”⁸ en Chile y Latinoamérica, que en este caso guardan relación con la incorporación de ciertos valores burgueses en la vida del fin de siglo chileno. De este modo resulta interesante plantear al discurso en términos más amplios, que incorporen consideraciones extralingüísticas. Un modo de aproximarse a ellas, es revisar la existencia de procedimientos de delimitación internos del discurso “*que juegan un tanto a título de principios de clasificación, de ordenación, de distribución, como si se tratara en este caso de dominar otra dimensión del discurso: aquella de lo que acontece y del azar.*” (Foucault, 1983: 21). Uno de estos principios de control y delimitación del discurso, es el “autor”, “*foco de coherencia*” en torno al cual se agrupa el discurso. Como función-sujeto, el autor aparecería reforzado en la modernidad, y puede ser claramente constatado en relación a las modalidades de enunciación, por cuanto el planteamiento de Foucault implica concebir al discurso como una violentación

⁷ “El significado principal del término “discurso” tal como se utiliza aquí, y tal como se lo utiliza actualmente de un modo general en la mayoría de los análisis del discurso orientados socialmente, es el de *evento comunicativo* específico. Este evento comunicativo es en sí mismo bastante complejo, y al menos involucra una cantidad de actores sociales, esencialmente en los roles de hablante/escribiente y oyente/lector (pero también en otros roles como observador o escucha”, que intervienen en un acto comunicativo, en una situación específica (tiempo, lugar, circunstancias” y determinado por otras características del contexto.” Teun A. Van Dijk, 1999: 246.

⁸ Vid García Canclini, 2001.

sobre el mundo objetual, una “práctica discursiva” que establece las reglas de aparición y dispersión, de posición de posiciones, de sujetos y de discursos, desde procedimientos de exclusión tanto internos como externos al discurso. En este sentido la noción de discurso que se preferirá es la propuesta por Foucault, que va hacia una consideración no sólo del proceso de significación o “evento comunicativo”, sino también de las condiciones externas que posibilitan la aparición de estos sistemas de significación.

I.3. Un acercamiento a las “prácticas discursivas” y las “posiciones de sujeto”

Más allá del modelo lingüístico de discurso, es posible plantear las relaciones que operan en él en términos de poder y deseo, como principios que delimitan la materialidad (exterioridad) de toda su constitución. Esto abre el campo hacia una consideración histórica del discurso, en donde el devenir de las ideas aparece como un producto de las maneras de pensar o hablar sobre determinados objetos, es decir, como el producto de prácticas discursivas que constituyen a tales objetos:

“Yo quisiera demostrar que el discurso no es una delgada superficie de contacto, o de enfrentamiento entre una realidad y una lengua, la intrincación de un léxico y de una experiencia; quisiera demostrar con ejemplos precisos que analizando los propios discursos se ve cómo se afloja el lazo al parecer tan fuerte de las palabras y de las cosas, y se desprende un conjunto de reglas adecuadas a la práctica discursiva. Estas reglas definen (...) el régimen de los objetos.”(Foucault, 2002: 79)

Desde esta consideración se intenta no tratar los discursos como conjunto de signos, “*de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones*” (2002: 81), y verlos más bien en términos de prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan. En este sentido, los discursos no sólo indican cosas con signos, sino que –más allá de ese uso– están delimitados por un sistema disperso de elementos, irreductibles a la lengua y a la palabra (a lo producido en cuanto conjunto de signos); como son los sistemas de formación de los objetos, de las modalidades enunciativas, de los conceptos y de las estrategias. Estos niveles no son libres entre ellos, ni ilimitadamente autónomos en su despliegue, puesto que “*...de la diferenciación primaria de los objetos a la formación de las estrategias discursivas, existe toda una jerarquía de relaciones*” (2002: 121); y además residen en la frontera misma

del discurso, donde se definen las reglas específicas que son condición de su existencia⁹. De este modo, un determinado campo de objetos del cual se quiere hablar determina una posición para el sujeto, que a su vez permite describir las modalidades de enunciación: quien habla algo sobre algún objeto debe estar autorizado para hacerlo, y enmarcado dentro de un ámbito institucional desde donde aquel que habla saca su discurso “...y donde éste encuentra su origen legítimo y su punto de aplicación...” (Foucault, 2002: 84). Estas modalidades se refieren entonces, a las maneras en que un sujeto posicionado puede referirse a un campo de objetos determinado. Las reglas, al estar en el discurso mismo, no residen en la conciencia de individuos ni en su “mentalidad; sino que se imponen según una forma de “anonimato uniforme” a cualquiera que se disponga a hablar en un determinado “campo discursivo”¹⁰.

La noción que plantea Foucault es entonces, la de un discurso que no implica la mera producción de signos a través de un conjunto de actuaciones verbales, sino que más bien se entiende en términos de un conjunto de actos de formulación, en donde las secuencias de signos constituyen un discurso en tanto se les pueda dar modalidades particulares de existencia que le permiten estar en relación con un dominio de objetos, prescribir posiciones para sujetos, situarse entre otras actuaciones verbales; es decir, en cuanto estos conjuntos de signos puedan ser “enunciados”. De este modo, el “discurso” designa a “...un conjunto de enunciados en tanto que dependan de la misma formación discursiva (...); está constituido por un número limitado de enunciados para los cuales puede definirse un conjunto de condiciones de existencia” (Foucault, 2002: 198). Una “práctica discursiva” entonces es un conjunto de reglas anónimas, históricamente determinadas temporal y espacialmente que han definido en una época dada “las condiciones de ejercicio de la función enunciativa.” (Foucault, 2002: 198)

⁹ El discurso está determinado entonces por un “sistema de formación”, es decir, por “...un haz complejo de relaciones que funcionan como regla: prescribe lo que ha de ponerse en relación, en una práctica discursiva, para que ésta se refiera a tal o cual objeto, para que ponga en juego tal o cual enunciación, para que utilice tal o cual estrategia” (Foucault, 2002: 122)

¹⁰ Una propuesta que será desarrollada en este sentido es la de considerar la separación entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado advertida por Kristeva en la novela moderna; en los términos de las reglas de una “formación discursiva”

De igual modo, según Foucault, la producción del discurso depende del funcionamiento de procedimientos de exclusión –poderes disciplinantes- que redundan en que sea el mismo discurso, un objeto de deseo¹¹ (en relación con las estrategias que comportan los procesos de apropiación del discurso). Así, propone que la realidad material del discurso radica en su carácter de cosa pronunciada o escrita, que es objeto y espacio de luchas políticas o ideológicas: “...la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” (Foucault, 1983: 11) De acuerdo a esta propuesta -enunciada en “El Orden del Discurso”-, se hace evidente la necesidad de plantear la subordinación del discurso a la exterioridad del poder, el deseo, aquello que está más allá de la razón, que es lo que le asigna su estatuto de verdad o no verdad.

Uno de los procedimientos de exclusión externos del discurso, es la separación de lo verdadero y lo falso, que actúa como “*voluntad de verdad*” y que, en virtud de esa separación; da a nuestra “*voluntad de saber*” su forma general, basada en un soporte institucional. En relación con el prólogo de “**Juana Lucero**”, es posible reconocer la filiación con una forma de la voluntad de saber que tiene sus propios objetos, reglas y técnicas; y que puede ser establecida como plenamente decimonónica, basada en la planificación en torno a objetos observables, medibles, clasificables. Impone, en suma, la verificación como principio: la proximidad científica de la palabra y la cosa que excluye cualquier argumentación donde no se tome como prueba irrefutable “lo real” perceptible. El soporte institucional que funda los sistemas de exclusión es, en este caso, la forma novelística del naturalismo, con todo su sistema de relaciones con el discurso científico y las disciplinas que alcanzan un amplio desarrollo en la cultura burguesa finisecular; dominada por el positivismo, la desacralización del mundo y la pérdida de la religiosidad como fundamento de la cohesión social. En este sentido, es posible pensar el prólogo de la novela en el marco de una institucionalidad disciplinaria de la que el sujeto de la enunciación se posiciona de acuerdo a las reglas que le permiten proponer juicios verdaderos, hablar sobre el dominio de objetos de la sociedad de su

¹¹ “...el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.” (Foucault, 1983: 12)

tiempo, es decir, que obedezcan a las reglas propias del discurso de representación naturalista: el mantenimiento de una objetividad que permita el ejercicio del método, la posibilidad del ejercicio de un “estudio social” a través de los mecanismos de enunciación propios de la novela, determinados por las posibilidades de posicionamiento que adquiere la función autorial del sujeto.

II. Autoridad / Libertad en el prólogo de “Juana Lucero”

Ahora bien, de acuerdo a las nociones teóricas planteadas en los puntos anteriores, se hace necesario establecer el modo en que se posiciona el sujeto dentro del discurso, en lo relativo a la enunciación en Juana Lucero. En este sentido, es posible plantear al sujeto de la enunciación como un principio de delimitación interno del discurso, que se establece en virtud de los modos de enunciación posibles en la novela, cuya originalidad parece ser de la mayor importancia. El prólogo, entonces, puede ser planteado como el conjunto de reglas que normarán al desarrollo de la novela, en los términos de una “poética”¹² que se mueve entre lo autorial y lo normativo. El inicio del prólogo resulta interesante para comenzar a perfilar la subjetividad implicada, si se lee en esta dirección:

“Llamo “Juana Lucero” a este estudio social, porque soy de opinión que el libro con pretensiones de ser la novela de una historia, necesita llevar por título el nombre de su protagonista. (D’Halmar, 1969: 17)”

Desde este punto de vista, un elemento interesante de destacar a partir del párrafo que inicia el prólogo de la novela, es el carácter de “estudio social” que el sujeto de la enunciación proyecta para su escritura, y que lo posiciona en el ámbito de la moderna “voluntad de verdad” señalada en I.3: se establecen en el nivel de la práctica discursiva las reglas de formación de su objeto -la prostituta-, cuya posibilidad de aparición como objeto de una investigación positiva está delimitada por el discurso de la novela naturalista de fines del siglo XIX, en particular de “Naná” de Emile Zola. En este sentido, la novela naturalista puede ser planteada como una “formación discursiva” que “...tiene su origen en un conjunto de relaciones establecidas entre instancias de emergencia, de delimitación y de especificación”

¹² **“POÉTICA.** “El término “poética”, tal como nos ha sido transmitido por la tradición, designa: 1) toda teoría interna de la literatura; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio” (Ducrot-Todorov, Diccionario, s.v.)” (Marchese y Forradillas, 1989: 325)

(Foucault, 2002: 72). Siguiendo este planteamiento, las condiciones históricas de aparición de un objeto de discurso hacen posible que “*se pueda decir de él algo*” (2002: 73), por lo que “*no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa...*” (2002: 73) Lo que esto implica para lo planteado en el prólogo -caracterizado en esta lectura como una “poética”; es que la existencia del tipo social de la prostituta, como objeto de un estudio “positivo” en el ámbito de la literatura, está dada por “*las condiciones positivas de un haz complejo de relaciones*” (2002: 73) que se establece entre instituciones, procesos económicos y sociales; e incluso entre sistemas de normas y técnicas determinadas.

El sujeto de la enunciación comienza designándose de forma determinada: instaura en el presente desde donde habla, el proyecto de llevar a cabo la “novela de una historia”. De este modo, desde su fundamento pronominal –“(yo) llamo”- el sujeto establece al “libro” como la no-persona, “él”, pronombre que deviene en complemento directo de la acción de nominar, y que por lo tanto queda fuera de la instancia (lingüística) del discurso establecida por el par reversible yo/tú: constituye la ausencia de lo que hacen lingüísticamente tú y yo. En este sentido, en el plano lingüístico de la enunciación la “historia” y el nombre con que el sujeto la designa para los efectos de su “estudio social” asumen el papel de objetos, son el complemento directo; lo que es afectado por la acción de enunciar. La modalidad de enunciación está, entonces, marcada por este inicio, puesto que la operación de decir o escribir se constituye en una suerte de registro, de constatación o representación de lo real: su contenido (su enunciado) es asumido en términos del referente, y el acto de escribir se realiza “*como término de una procuración indebida*” [el sujeto escribe] “*por una persona exterior y antecedente*” (Barthes, 1995a: 31).

Ahora bien, este predominio de la operación “activa” de enunciar (donde quien resulta afectado por el acto es el complemento, lo enunciado) tiene consecuencias interesantes si se traslada al campo del discurso en los términos de Foucault. Como fue planteado anteriormente, en el discurso se imbrican una serie de elementos de manera discontinua, pero interdependiente. En este sentido, la “modalidad de enunciación” descrita está determinada por la posición que ocupa el sujeto en relación al campo de objetos de que habla. De acuerdo a esto, el dominio de los problemas sociales representados por la mujer “conocida pero ignorada” se constituyen como los objetos a partir de los cuales se posiciona el sujeto para enunciar. Por lo tanto, tal modo de enunciar corresponde al del observador objetivo, el escritor realista-naturalista que puede estudiar científicamente a la sociedad en función del método

científico¹³ aplicado a la novela, cuya cercanía con la objetividad está dada por la diátesis propia del acto de enunciar que –modernamente- porta. (vid. Barthes, 1994b)

Como objeto de un “bautismo”¹⁴, (darle un nombre al tipo social de la prostituta) la novela entra en un juego discursivo en el que el sujeto que dice plantea una necesidad, un deber ser para la novela: debe estar titulada con el nombre de su protagonista. Así, todo el resto del prólogo está destinado a la exposición de esta necesidad por parte del sujeto de la enunciación, hacia el tú (lector) que completa el ámbito del discurso: se completa la argumentación que justifica un objetivo claro en convencer desde el yo pronominal, de una forma de tratar a la novela; es decir, se plantea como una poética en su acepción normativa: argumenta para convencer sobre una forma de “estudiar” una realidad social, una mujer-tipo que es “máquina del placer”. Plantea, en síntesis, una poética normativa de redención¹⁵ a través del relato:

*“...hay infelices, tales cual mi personaje, para quienes no asoma jamás un descanso ni un pedazo de cielo azul. Siervos nacen y su libertad la recuperan al perder la vida, porque la más justiciera **redentora** de almas cautivas, es, sin dudarla la piadosa muerte.” (D’Halmar, 1969: 18)*

Retomando lo inicialmente planteado, la posición del sujeto de la enunciación en el prólogo establece una prolepsis interesante, que ha sido planteada en términos de una “poética” normativa que espera realizarse en el discurso de la novela. La normatividad estaría dada por la referencia al “estudio social” y la necesidad de atribuir una “etiqueta” a la mujer que aparece como un objeto “...a quien nadie tuvo el capricho de estudiar...”. Al plantear así su creación, delimita las posibilidades del género en el ámbito del discurso realista como única forma de “desquite póstumo”, es decir, de reivindicación social de un problema acallado. Esta consideración pone por lo tanto, a la enunciación en el marco de una colección de reglas cuyo

¹³ Vid. Zola Emile, La Novela Experimental, Santiago, Nascimento, 1975.

¹⁴ “Más allá de la existencia, debe seguir representándonos esa etiqueta que, lo mismo que la cifra a los presidiarios, ayuda a distinguirlos de las demás criaturas, en la vasta cárcel del mundo.” (D’ Halmar, 1969: 17)

¹⁵ **1 redimir. tr.** Rescatar o sacar de esclavitud al cautivo mediante precio. U. t. c. prnl. En [www..rae.es](http://www.rae.es).

primer precepto va a ser la objetividad de la mirada ante un problema representado por un tipo social.

En términos de una “norma”, el acto del sujeto de la enunciación funda desde una exterioridad para-textual, el funcionamiento de la novela, y es en esta exterioridad que aparece una figura originaria en ella, una subjetividad que se posiciona como rúbrica anterior al texto. De este modo, el carácter moderno de un discurso como el de la novela en cuestión, guarda relación con la función autorial que Foucault define para una serie de prácticas discursivas. Una manera de ver el posicionamiento del sujeto de la enunciación en el prólogo (y que se extiende en sus rasgos en el sujeto de la enunciación de la novela¹⁶) es entonces la “función-autor”: el discurso se plantea en términos de objeto de apropiación cuya posibilidad de trasgresión se vuelve en la regla propia de la formación discursiva en la novela. En el caso de “Juana Lucero”, es la crítica a la sociedad y a la institución literaria, la que marca la pauta de esta trasgresión, como acto al que puede ser propiedad de un “culpable”, el sujeto original que se pretende un “*instaurador de discursividad*”¹⁷. Como una especificación posible de la función-sujeto, el autor actúa en términos de una articulación de operaciones de exclusión institucionales (no como una atribución a una conciencia original que escribe) que delimita la libre circulación del discurso, desde su nacimiento, como manifestación moderna en la instauración de un régimen de propiedad y la necesaria voluntad crítica del acto discursivo, que delimita como regla su posterior apropiación.

Desde el prólogo es posible plantearse la autoridad del discurso como un ejercicio de exclusión, de delimitación que exhibe lo que puede ser dicho: es un “*principio de economía en la proliferación de sentidos*”, “*la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación de sentido.*” (Foucault, 1999: 351). Es, entonces, el sujeto autorial del prólogo el que funda el para-texto: nombra, genera una poética que regula la posibilidad de la

¹⁶ El desarrollo de este posicionamiento será visto más adelante en relación a la originalidad. En la recusación al romanticismo, el sujeto de la enunciación de la novela dirige más explícitamente esta “necesidad” de estudiar a la prostituta como un problema social.

¹⁷ Es decir pretende establecer “una posibilidad indefinida de discursos”, lograr hacer posibles a partir de su originalidad un cierto número de analogías, así como un cierto número de diferencias, en discursos futuros. (Foucault, 1999: 345)

enunciación dentro de la novela. En este sentido se plantea como originario del discurso que sigue: es el fundamento del enunciado que continúa en la novela, ya que “*nadie tuvo el capricho de estudiar*” a la mujer-esclava. Al plantearse como autor, el sujeto es propietario¹⁸; y como tal, va a dirigir su discurso conforme a las limitaciones internas que lo reglamentan: “bautiza” y establece un centro de significación en el nombre, que es abstracción de un tipo social (la prostituta). Pero también, como sujeto burgués (propietario) va a enunciar su discurso conforme a los procedimientos de exclusión que regulan el funcionamiento del discurso ilustrado:

*“... ‘Juana Lucero’ resucitará, pues, a una mujer que todos hemos conocido, pero a quien nadie tuvo el capricho de **estudiar**, acaso porque –máquina de placer- se la creyó absolutamente desprovista de corazón y sentimientos...”*
(1969: 17)

En este fragmento el sujeto de la enunciación (autorial) plantea implícitamente una crítica a otras formas de novelar en su intento por ser original: toma como objeto de su estudio social, un carácter antes inadvertido, que ahora es digno de atención en cuanto se plantea como una “máquina de placer”, una “esclava” en el mundo que aparece configurado en términos de una “cárcel” (Vid. Cita 7). En este sentido, al proponer un estudio de la sociedad se acerca a las formas propias de la novela naturalista, se enuncia desde la “voluntad de verdad” como sistema de exclusión: se pretende observar separando lo verdadero de lo falso (el ideal, como se demostrará en IV), para darle una utilidad social a los mecanismos de enunciación, es decir, se busca “excitar compasiones” para lograr cambiar la opinión de aquellos que defienden el “Reglamento de las casas de tolerancia.”¹⁹

Desde el encierro, el tipo social sólo aparece liberado en el aniquilamiento, es decir, a través de su propia muerte que lo deja ante la posibilidad de la nada, de la trascendencia vacía: la

¹⁸ “Desde el siglo XVIII, el autor ha jugado el papel de regulador de la ficción, papel característico de la era industrial y burguesa, de individualismo y propiedad privada.” Foucault, 1999: 351.

¹⁹ Con esta referencia se propone un énfasis en el carácter moderno de la enunciación: hay una filiación con el marco general de la modernidad, en los términos de una determinada “voluntad de Saber” (Vid. Foucault, 1983: 17), que más adelante será vinculada con el “iluminismo”. Con respecto a la ley de tolerancia, véase IV.2.

libertad en este planteamiento autorial aparece como una recuperación (“...y *su libertad la recuperan al perder la vida...*”) que se hace posible en la privacidad del anonimato, pero cuya única posibilidad de real trascendencia es la que veladamente establece el (re)descubrimiento y bautismo efectuado por el sujeto-autor. Al otorgar un nombre, se resucita a la mujer conocida pero ignorada –por la institución literaria- antes de la enunciación en el prólogo. De este modo, el relato de esta historia compensa la sujeción a la que es sometida la esclava como un “desquite póstumo”, una forma de ejercer el discurso ilustrado-burgués: el relato compensa la muerte intrascendente y la esclavitud inadvertida para proclamar la necesidad de una emancipación, a través de la puesta en abismo²⁰: por una parte, inserta novelas dentro de la novela que se muestran como el anverso del relato marco, y por otra publicita la historia de una mujer pública; para denunciar las fisuras de una sociedad que encarcela a través de la esclavitud, extendiendo el anonimato y la reproducción del silencio servil, que en el desarrollo de la novela estará marcado por el dominio de la “Ley de tolerancia”, principio legal que mantiene la estabilidad del orden social mediante la aceptación institucional de la esclavitud prostibularia, tanto de los clientes y proxenetas como de la institución literaria que prefiere elevarse en el “ideal” ignorando así la viscosidad de su propia corrupción.²¹ Si la única posibilidad de liberación que tiene la esclava es la muerte, su condición final es el silencio, la imposibilidad de dar siquiera a conocer su sometimiento. De este modo, una posibilidad cierta de redención es anular tal silencio coercitivo y ser objeto del discurso del sujeto autorial, modalizado en el prólogo. Es decir, que la actuación del sujeto de la enunciación en el ámbito de la “opinión pública”, es la condición de poder proyectar alguna forma de redimir al

²⁰ El concepto es tomado de la heráldica, y guarda relación con “la imagen de un escudo que recoge, en su centro, una réplica de sí mismo en miniatura” (...) “es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”. De este modo, “*resulta indispensable (...) que exista analogía entre la situación del personaje y la del narrador o (...), entre el contenido temático del relato- marco y el del relato intercalado.*” (Dallenbach, 1991: 16. las negritas son mías)

²¹ La continua mención a los poetas en las sesiones del prostíbulo, afirma esta complicidad: la literatura y sus modos de enunciación guardan silencio ante este tipo social nunca antes estudiado. Esta relación, así como el problema de la “ley de tolerancia” serán abordados en IV.

sometido: abrirse paso en el barullo de la opinión pública es posicionarse en un espacio cuya posibilidad de existencia está dado por la crítica²².

De este modo el sujeto de la enunciación, caracterizado en este estudio como autor-propietario, es una suerte de redentor que hace trascender esa “historia” a través de la “novela” (Vid. Prólogo): saca a la historia de una prostituta desde el silencio al que había estado sometida, ya que no había sido estudiada, y la pone en el debate crítico en virtud de la figura transgresora de la institución literaria, que propone el sujeto autorial. En este sentido la gran esclavitud a la que está sometido el tipo social de la prostituta es la carencia de un tratamiento serio como problema social, que se confirma en su muerte intrascendente, único atisbo de libertad, pero que es de todos modos silenciosa. El darle un nombre a este tipo, y estudiar su historia, implica sacarlo del anonimato para exponerlo al debate público, y demostrar la ingerencia de la ley de tolerancia en su final aniquilación. Por lo tanto lo que permanece en la práctica discursiva del sujeto autorial, es siempre enunciar como un modo de legitimación y ejercicio crítico, es decir, plantea a lo que pueda llegar a decir acerca de su objeto de estudio como un saber²³, cuya legitimidad está dada a partir de la “voluntad de saber” moderna, antes esbozada desde Foucault (vid. I. 3). Por otra parte, al proponer tal historia como un saber, objetivado mediante las técnicas narrativas inauguradas por “La novela Experimental” de Zola, el sujeto de la enunciación libera al tipo social representado por Juana Lucero de ser un mito cualquiera, o una idealización literaria. De este modo, se cumple el “programa iluminista” de emancipación consistente en “*liberar al mundo de la magia*”, mediante la ciencia “*disolver los mitos y confutar la imaginación*” (Adorno y Horkheimer, 1969: 15). Es decir, se cumple desde el prólogo con la idea positivista de prohibir la idea y atenerse a los hechos, por muy escabrosos que estos sean.

²² Tal como la plantea Habermas, la opinión pública moderna tiene un carácter eminentemente crítico, marcado por su desarrollo durante el siglo XVIII, donde el concepto lleva “la impronta de un raciocinio inserto en un público capaz de juicio” (Habermas, 1999: 129)

²³ “...aquello de lo que se puede hablar en una práctica discursiva (...) el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso...” Foucault, 2002:306.

En este sentido, el sujeto autorial del prólogo pretende lograr un testimonio desde la seguridad objetivadora de un “estudio social”, fundado en la subejetividad propietaria del discurso burgués-emancipatorio. El sentido de este testimonio, del testigo que pretende evidenciar una verdad de manera distintiva en la forma extrema del martirio, es denunciar la corrupción de todo un modo de convivencia social que, para el desarrollo del relato, tiene su punto de inflexión en los padecimientos de una niña violada por el “patrón” y obligada a ejercer la prostitución, cuya enunciación es desarrollada por un sujeto que oscila entre los discursos de la novela “experimental” naturalista (en las referencias al atavismo de la condición de “huacha”, y al determinismo del medio en la casa de los Caracuel), el cuadro de costumbres realista (la descripción de la sociedad en el barrio Yungay”), los motivos y parodias románticas, y la denuncia periodística²⁴. Este último punto aparece marcado por la necesidad de exponer el problema de la “ley de tolerancia”, hecho bajo las reglas de enunciación del discurso periodístico, de la diatriba en contra de las determinaciones del congreso con respecto al Reglamento de las Casas de Tolerancia, promulgado en 1896. De las modalidades de enunciación que es posible atribuir a una posición de sujeto, a partir del campo de objetos del que habla, las que más interesan para los objetivos de esta investigación, son los de “retratos y motivos románticos”, el “método experimental, y “las opiniones polémicas propias de un pasquín” (Cánovas, 2002: 140). En los próximos capítulos se irá mostrando el carácter paradójico que parece unificarlos en el ámbito de la enunciación.

Así, el sujeto autor que es desplegado en el prólogo, se mantiene en su calidad de propietario: en virtud de su originalidad transgresora (escribe sobre temas “tabú”) pretende testimoniar objetivamente una verdad cuya crueldad aparece como una evidencia irreprochable, y que puede llegar a ser recogida en su singularidad ejemplar por los mecanismos objetivadores de la función-sujeto. La función emancipadora del “bautismo” afirmado en el prólogo, tiene un desarrollo interesante si se mira desde el punto de vista del testimonio; la prueba verdadera, hecha escritura, que justifica la certeza de un modo de enunciación conforme a los objetivos de un “estudio social”, que pretende mostrar la realidad sin los atavíos de la subjetividad romántica. De esta forma, el testimonio, tal como lo ve Nietzsche, está tomado en el sentido de la muerte y el sufrimiento que pretenden demostrar una tesis, morir en nombre de una

²⁴ Tomo estos elementos discursivos desde aquellos que advierte Rodrigo Cánovas (2003: 140), en relación con los “vicios y virtudes” expuestos en la novela.

verdad que trasciende el cambio y los puntos de vista que puedan interpretarla. El papel del testimonio entonces está dado por la pretensión de asignarle un valor probatorio a las vejaciones que sufre Juana Lucero, la sangre y las lágrimas derramadas en la sucesiva serie de acontecimientos que van coartando las posibilidades de su libertad, son las pruebas de una verdad que puede ser demostrada también de manera positiva a través de la utilización de las modalidades enunciativas propias de la novela naturalista: el plantear el método experimental como uno de los discursos que pueblan el texto de la novela. De esta manera, someter un carácter linfático y atávicamente determinada por su “mala sangre” como el de Juana Lucero, a las constricciones del medio (la casa de los Caracuel o el prostíbulo), implica exponerla al sufrimiento como variable verificadora, significa observar cuánto dolor es posible aguantar en esas condiciones de vida antes de perder la cordura. En este sentido, las necesidades de persuadir inscritas en la novela, son guiadas por la tesis que pretende demostrar, tesis que acepta aquello de que “con sangre se demuestra la verdad”; puesto que la verdad puede ser confirmada o desmentida a partir de actos de este tipo. (vid. Nota 16).

III. Ex –curso. Desmantelando un sujeto: de la verdad al dominio

Si se tiene en cuenta el carácter fundador del sujeto planteado en el prólogo, su unidad como observador testimonial puede ser puesta en sospecha, para avanzar hacia una caracterización de la operación paradójica de los procedimientos de enunciación del discurso novelístico. El punto de entrada para sospechar de la subjetividad burguesa puede ser la crítica nietzscheana al sujeto y su voluntad de proponerse como testigo, siguiendo el modelo cristiano que le asigna un valor probatorio al testimonio sangriento del mártir.²⁵ En este sentido, también la mirada objetiva que plantea la verdad en términos de evidencia, es puesta en duda en tanto depende de un falseamiento, según el cual la conciencia es definida en términos de una superioridad sobre otros niveles de la subjetividad, que están en pugna constante.²⁶ La aserción de una evidencia aparece en Nietzsche como determinada por una serie de *aprioris* históricos que predisponen al sujeto en términos de la autoconservación de una forma de vida, consolidada como una particular configuración de relaciones de dominio: “*También detrás de toda lógica y de su aparente soberanía de movimientos se encuentran valoraciones o, hablando con mayor claridad, exigencias fisiológicas orientadas a conservar una determinada especie de vida.*” (Nietzsche, 1995b: 24).

Al ser el “yo” una dispersión de fuerzas en pugna, en el acto de conocimiento pasa algo más de lo que la pura conciencia está dispuesta a determinar. Por lo tanto, la supremacía de la conciencia es sólo una posibilidad dada por los estímulos de una forma de vida, la forma de vida moderna que hace exigencias dirigidas hacia la razón, siendo la supremacía una ficción

²⁵ “*Signos de Sangre escribieron en el camino que ellos recorrieron, y su tontería enseñaba que con sangre se demuestra la verdad.*”

Mas la sangre es el peor testigo de la verdad; la sangre envenena incluso la doctrina más pura, convirtiéndola en ilusión y odio de los corazones.” Nietzsche, 1995a: 141.

²⁶ Vid. Nietzsche, 1995b: 38 y ss.

determinada por las pugnas de los diferentes pasiones que pueblan la personalidad individual, descentrando la noción de subjetividad fundadora de conocimiento y segura de sí. En este sentido, el martirio como prueba de la verdad aparece como imposible; la evidencia no es signo de verdad en términos de una experiencia singular, puesto que choca en la dispersión del “yo” que pretende constatarla.

El problema del sujeto, visto desde el aporte de Nietzsche, es importante para la reflexión que nace desde la lectura del prólogo de la novela, puesto que tiene como consecuencia la posibilidad de poner en duda los mecanismos de enunciación que proponen la evidencia de una verdad social en el relato de aquella “historia” prostibularia, y cuya naturaleza proyectiva se propone como un propio de una modernidad caracterizada como emancipatorio²⁷. En definitiva, en relación con la consideración nietzscheana sobre el sujeto, el criterio de evidencia resulta en un aspecto que constituye una forma histórica de la vida, es decir la modernidad, y que tiene su propia “genealogía”. En este sentido, toda la estructura del lenguaje entendida en términos de sujeto y objeto que fundamentan la concepción del ser de la metafísica como una causa, estaría enraizada en la necesidad humana de encontrar un “responsable” a quien hacer culpable del devenir, de la pura actividad.²⁸

Como efecto retórico superficial, el sujeto aparece desde Nietzsche en términos de una construcción producto del ejercicio activo de la fuerza, cuya pasión por la verdad resulta ser una pulsión entre otras. No hay tal cosa como un sujeto fundador que domine el conocimiento desde una interioridad clara, sino que hay un devenir de pulsiones que luchan por lograr una hegemonía, en pos de la conservación de una determinada forma de vida. Por lo tanto, la verdad atribuible al testimonio no es algo que el mártir dispone (como fundamento irrefutable), sino que aparece en conformidad con esquemas prácticos dados en épocas determinadas. La voluntad de verdad como ambición (metafísica) de una certeza, de un valor en sí de la verdad aparece entonces enmascarando una pulsión violenta que actúa de manera

²⁷ Esta distinción es tomada desde la propuesta de Marshal Berman, para la modernidad burguesa a partir del siglo XVIII. Para una discusión de ésta y otras posturas relacionadas, vi. Apéndice I, primera parte.

²⁸ Vid. Nietzsche, Friedrich, 1989: 61 y ss. En este sentido, el “yo” aparece como un efecto de lenguaje, no como una causa eficiente que es “culpable” del discurso.

tiránica, una voluntad de poder, de crear el mundo²⁹: “¿'Voluntad de verdad llamáis vosotros, sapientísimos a lo que os impulsa y os pone ardorosos? [...] esa es toda vuestra voluntad, sapientísimos, una voluntad de poder.” (Nietzsche, 1995^a: 169)

²⁹ “La ‘voluntad de verdad’, aparentemente desinteresada y contemplativa, queda desenmascarada como voluntad de poder; lo que nos mueve a risa en los filósofos es su falta de honestidad, dice Nietzsche, pues llaman “la verdad” a lo que no constituye más que su ‘fe’, a la cual ellos le han añadido, con posterioridad, unas razones justificadoras.” Introducción de Andrés Sánchez Pascual, En: Nietzsche, 1995b: 11.

IV. Lo real (des)velado: el nocturno romántico re(a)cusado

IV.1. La pu(es)ta en abismo. Fantasía, no-ve-la, realidad (del Rihn al Mapocho)

Como ya fue planteado en el punto II la función crítica (autorial) del sujeto de la enunciación, se ejerce en el discurso como la necesidad de objetivar la realidad en sus detalles, para poder proyectar una modalidad de enunciación que polemice con el estado jurídico e institucional de la sociedad chilena. Ahora bien, una manera de practicar un discurso crítico en la novela, es a través del rechazo a las modalidades de enunciación propios del discurso romántico. Para ello se utiliza un recurso de carácter moderno: la puesta en abismo³⁰ como forma de desbancar al idealismo propio de la literatura que silencia los problemas “reales”, de una sociedad regida por los apetitos. En este sentido, se plantea a la novela dentro de la novela como una imagen especular, reflexiva, por medio de la cual la propia institución se contempla y cuestiona sus modalidades de enunciación. Esta autoreflexividad se propone en relación a la complicidad de la novela de corte romántico con el ocultamiento de la esclavitud y el horror que recorren todos los ámbitos de la sociedad. Para el sujeto de la enunciación se hace necesario romper con los medios de la propia institución que reglamenta las posibilidades de su práctica discursiva, para así poder incorporar al “vicio” escondido, en una polémica con fines de persuasión que tiene su fundamento en el prólogo, donde se propone la posibilidad de “*excitar compasiones en el mundo*”, a través de la novela. El problema es que se pretende superar el romanticismo como sistema regulador de las enunciaciones posibles, y por tanto de la aparición de objetos de interés, desde las tácticas del propio romanticismo. Si bien a éste se le atribuye un carácter idealista en la novela, también es cierto que la tópica romántica incluye acercamientos más serios a las bajas esferas sociales, y la incorporación de lo grotesco y el

³⁰ Dällenbach, 1991. Categoría ya definida en nota 13.

color local, así como también de un marcado interés por la sanción ideológica o moral, en el ámbito de la formación de las naciones latinoamericanas.³¹

Una propuesta que apunta hacia la crítica del romanticismo en “Juana Lucero” es la de Rodrigo Cánovas, para quien estaría presente como foco de discusión, la narrativa anterior de Alberto Blest Gana. El ensayista plantea a “Juana Lucero” como una reescritura de los romances nacionales, novelas *“donde las uniones amorosas tienen un carácter alegórico, en el ámbito de la fundación de una nación, resolviendo problemas étnicos, ideológicos, económicos o regionales”* (Cánovas, 2003: 131). Un ejemplo de estos “romances nacionales” sería el de “Martín Rivas” (1862), novela donde las aventuras y pruebas que deben superar Martín y Leonor en su amorío, se conjugan con intereses económicos, políticos y morales, que tienden a instaurar valores burgueses *“de trabajo, rectitud y moderación”* (Cánovas, 2003: 131) dentro de la clase dirigente. Ahora bien, para Cánovas, Juana Lucero sería *“...un relato de la resta, que avanza en el eje de los números negativos hasta dejar el romance en cero. Letal, regresivo, es un texto concebido íntegramente desde la carencia.”* (2003: 132) Desde este punto de vista, el foco de las críticas instalado en la narrativa de Blest Gana podría estar relacionado con la utilización de elementos experimentales, gracias a los cuales, en Juana Lucero se puede romper con el mundo aparente, y dar libre curso a al descubrimiento de lo verdadero, cuya faz aparece al poner en relación el lado más oscuro de la sociedad chilena, con aquél imaginario burgués de corte más bien nacionalista en donde los problemas sociales parecen reducirse a los problemas de la clase dirigente.

Una puesta en abismo que guarda relación con la autoreflexividad se introduce con la incorporación de un fragmento de “René” de Chateaubriand, como novela dentro de la novela: *“-René la adoraba sin que la mezcla de un adarme de deseo envileciera el precioso metal de su amor. La amaba con la idolatría mística que se rinde a los pies de la Virgen Santísima, y ella correspondía con igual ingenuidad y con igual pureza.”* (D’ Halmar 1969: 141). Esto prepara al sujeto de la enunciación para plantear la necesidad de ver “copiada la existencia” en la novela, sin atisbos de idealismo, por cuanto lo que se observa en realidad es la cercanía objetiva de lo “verdadero”, cuya contrapartida idílica no hace más que ocultarlo: *“-Este de las novelas, siendo tan bello, puede ser alimento del alma; pero el verdadero amor*

³¹ Un ejemplo de esto, en el contexto latinoamericano, puede ser el cuento “El Matadero” del romántico argentino Esteban Echevarría.

es una cosa horrible.” (142) Como se precisaba en el prólogo (Vid. I.3. y II) el principio de exclusión que opera en el campo de la enunciación es el de la separación entre lo verdadero y lo falso, que Foucault vincula con el desarrollo de la modernidad en lo relativo a la utilización de lo verificable como principio. En este sentido, la separación de lo verdadero y lo falso dispone a las modalidades de enunciación hacia una relación más adecuada con el objeto de estudio, que en este contexto va a estar establecido por el detalle minucioso en la descripción y la referencia a lo que estaba velado por el idealismo del discurso romántico. El posicionamiento del sujeto, entonces, va a estar dado en los términos de un observador minucioso que determinado a encontrar lo verdadero en el sistema de objetos de lo bajo, lo repugnante, lo chocante a los sentidos por su proximidad microscópica.

Así, toda referencia a una visión “ideal” del mundo afirmada por una fantasiosa subjetividad romántica, va a ser ridiculizada y enfrentada con la terrible realidad de la “esclava”, a través de la puesta en abismo: la prostituta Olga (von) Schwember, atacada de un “romanticismo crónico” vela lo real, lo verdadero, pone el “von” antes del apellido; y trata de ennoblecer su abolengo mediante la escritura, ya que se ha dedicado “*a escribir sus memorias en forma de voluminosa novela*” (1969:70), en la que se inventa una genealogía de la más noble estirpe alemana. Esta escritura liga a Olga con los literatos que visitan el prostíbulo que, en términos del sujeto de la enunciación aparecen desprestigiados, ridiculizados y acusados de miopía: comparten con Olga la desenfrenada fantasía del “romanticismo crónico”:

“¡No! Ninguno de los artistas abusó hasta suponer que aquella Loreley algo miope y propensa al espejismo, bien pudo haber confundido las pacíficas riberas del Mapocho con las del nebuloso Rihn; el corral o la cocina, con palacios para estío o para invierno (...), porque todos vivían como ella en las altas regiones de la fantasía...” (D’ Halmar, 1969: 170).

Esta “voluminosa novela” (miope como su autora) es entonces una perífrasis pornográfica, en el sentido de “*lo referente a la ramera*”, “*lo que se dice de la ramera*” (Miller y Lawrence, 1981: 41); enmascara idealmente la realidad de un linaje plebeyo. En este sentido, la novela de Olga se plantea en términos especulares: es el reflejo inverso de la novela marco³²; aquel antecedente aludido en el prólogo, una modalidad de enunciación cuya caducidad está en función de los objetos que no ve (o no quiere ver), es decir, es la modalidad que “no ha tenido

³² Entiendo entonces el procedimiento del espejo en relación a la confusión, inversión y reconstrucción. (Eco, 2000)

el capricho” de estudiar seriamente a la prostituta como un tipo social representativo de los graves problemas que se viven en la sociedad Chilena de la época, de los cuales la “Ley de Tolerancia” es una arista que representa la legitimación de todo un sistema de servidumbre, que tiene como fundamento de su reproducción legal, el silencio de amos y esclavos. Siguiendo este planteamiento, es posible proponer a la novela marco como una novela “obscena”, que expone lo que antes había quedado “fuera de la escena”, como manifestación del plano social propio de la obscenidad que *“En el lenguaje comprende los términos considerados tabúes, que son todos los de la esfera sexual. Se pretende que lesiona u ofende una vaga muralla de pulcritud social que suele denominarse decoro.”* (Miller y Lawrence, 1981:12)

Así, la institución literaria, en el marco de esta servidumbre generalizada, delimita modalidades de enunciación y formaciones de objetos que son funcionales a la reproducción de la esclavitud. Esta institución –como otras- es cómplice del anonimato en que queda sepultada la atrocidad, y como tal es re(a)cusada por el sujeto de la enunciación y contrapuesta a la modalidad que él practica: el sujeto observador nunca confundiría un corral con un palacio, sino que más bien develaría el espejismo y mostraría la propia ruindad de ese corral, los mínimos detalles escabrosos que lo descartan del ideal. El rol que cumple entonces el sujeto de la enunciación es el de desterrar del mundo los obstáculos que impidan dar una voz a la emancipación de la esclava sexual, sacar del mundo el reino de las apariencias para dejar sólo lo real, lo que en definitiva aparece fuera del escenario literario. Es, en este sentido, un sujeto “obsceno” que desea poner en escena los tabúes para aleccionar moralmente a toda una sociedad por medio de *“...un acto de agresión”* que logre *“...el estupor, el shock, la indignación del agredido”* (Lawrence y Miller, 1981: 12)

IV.2. (No) tolerar la tolerancia

Ahora bien, de acuerdo a lo anterior -y atrayendo también la noción del sujeto planteada por Foucault- el sujeto autorial asume su función ideológica³³ en términos de un poder original que posee la propiedad de la enunciación, y de su discurso asumido como objeto de

³³ “Pero las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción: aquí se afirma lo que podríamos llamar la *función ideológica* del narrador.” (Genet, 1989: 310)

intercambio, tal como se demuestra en el prólogo de la novela y las intervenciones del sujeto de la enunciación, relativas a la recusación del ideal romántico. En este sentido, la propiedad de su discurso pone en juego una consideración antes mencionada: al ser un principio de exclusión, la voluntad de verdad autorial constituye un ejercicio de poder sobre el mundo de los objetos, y como tal resulta ser disciplinante. Establecido en las condiciones del discurso burgués –emancipatorio– el sujeto de la enunciación se puede leer como posicionado en dispersión³⁴, hablando desde una discontinuidad de planos que manifiestan el discurso cientificista de la objetividad, la diatriba moralista y la denuncia periodística de los problemas sociales acarreados por la “Ley de Tolerancia”³⁵; que pretenden unificar la posición del sujeto “original” en la continuidad de la lectura:

“La tolerancia es salvaguardia de la virtud. Este es el hermoso pretexto en que se fundan los gobiernos moralistas, al reglamentarla, señalándole su sitio entre las imprescindibles instituciones sociales, tal si fuese el vicio algo incontrarrestable, fuera del dominio de la razón.” (D’ Halmar, 1969: 241)

De acuerdo a esto, el posicionamiento del sujeto está dado por una superficie de inscripción que sostiene a las reglas del discurso del espacio público, de la circulación del discurso periodístico burgués y la novela que sigue el modelo de la crítica social, facilitada en la enunciación decimonónica por la profesionalización del escritor y el intelectual, dedicados a labores ligadas al periodismo³⁶. En este sentido, el sujeto de la enunciación polemiza con

³⁴ Vid. Foucault, Michel, *La Arqueología del Saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. pp. 85-90.

³⁵ “Este dictamen autoriza el ejercicio de la prostitución, aduciendo razones higiénicas (prevención de las enfermedades venéreas), policiales (mantenimiento del orden público) y morales (el resguardo de la honra familiar)” (Cánovas, 2003: 138)

³⁶ El contexto de modernización muestra la actividad marginal de la literatura y su complementación con la actividad periodística: dado que en la sociedad liberal de fines del siglo XIX la literatura no es considerada una profesión (en el marco de la división del trabajo), la supervivencia del escritor está en función de los trabajos remunerados que pueda realizar. Uno de ellos es el ejercicio del periodismo, medio prosaico (en el sentido de la “prosa del mundo” hegeliana) de subsistencia frente al cual la poesía modernista reacciona, pero que en el caso de la novela sirve como un discurso que alimenta la textualidad del naciente

aquellos que defienden la legalidad de la prostitución, como una forma de posicionar a través de la novela, no sólo la concupiscencia (“el vicio”) sino también el sistema de esclavitud que implica legalizar las casas de tolerancia:

“Las autoridades (...) aprueban y componen nuevas leyes admirables, que amparen y fomenten la prostitución y por ende el vicio; pero al fin de excusarse y aun santificar sus proceder, sin consentir que la seguridad de la tolerancia origina la perdición y el degradamiento en la mujer, traen adjuntas compensaciones.” (D’ Halmar, 1969: 242)

Este contexto latinoamericano de modernización³⁷ establece las reglas que hacen posible la acusación, la enunciación crítica que cuestiona el momento de su contexto de producción, así como el de la propia institución que sustenta la posibilidad de aparición del discurso de la novela (la burla sobre los poetas-clientes del prostíbulo³⁸ es un ejemplo de esto), en relación a las nuevas necesidades sociales de las clases emergentes. La crítica de ambos planos (la sociedad y la institución literaria) se define en la novela en términos de un “*dominio de la razón*”, que sea capaz de responder ante la crisis de un discurso idealizador que se queda en su “torre de marfil” (el “romanticismo” de Olga Schwember, que no es sino el discurso modernista), mediante la objetivación naturalista de los problemas que re-velen el bajo estrato del “vicio” social.

Lo que aparece como reprochable es, entonces, la posibilidad de evasión implícita en el discurso “romántico” tanto del “romance nacional” como de la poética modernista. Es esta evasión la que impide un compromiso con la realidad social de los más oprimidos desde los propios mecanismos de enunciación, que hacen difícil el posicionamiento de un sujeto en relación con el campo de problemas involucrados en la explotación de aquellos “*para*

naturalismo latinoamericano. La opción del periodismo como profesión, se toma frente a la incapacidad de la sociedad elitista, de generar un mercado cultural autónomo y democrático. (Vid. Gutiérrez Girardot, 1983: cap. 1, y apéndice II, parte II para su relación con el desarrollo del mercado cultural.)

³⁷ Vid, apéndice II, parte I.

³⁸ Vid. IV.2. Los intelectuales que conversan animadamente con Olga Schwember viven en “las altas regiones de la fantasía”

quienes no asoma jamás un descanso ni un pedazo de cielo azul” (D’Halmar, 1969: 18). En definitiva, el enmascaramiento de la realidad es lo que tiene por consecuencia que se pasen por alto los horrores, y se legitime la situación social existente. Esta consideración pone en juego la modernidad del discurso que el sujeto pretende consolidar, al aunar la crítica de un momento social con la conciencia de su propia institucionalidad. En este sentido, el discurso en el que se posiciona tanto el sujeto autorial-novelistas, como el periodista-crítico, es un discurso plenamente ilustrado, en el sentido de su autorreflexividad³⁹: problematiza su propia actualidad discursiva para establecer un “progreso” con respecto a otros modos de representación, que serían cómplices de la esclavitud imperante en las relaciones sociales. La originalidad autorial propone, entonces, la enunciación ilustrada –desmitificadora- de la realidad tal cual aparece, permitiendo con esto la denuncia y el posicionamiento de la subjetividad en el discurso público, o más bien “político”, cuyo mecanismo de enunciación es el soportado por el periódico burgués. El salto del “ideal” a la realidad del “vicio” permite la enunciación periodística dentro de la novela, puesto que se pueden reconducir los mecanismos propios de ella a los problemas específicos de la sociedad chilena finisecular - como lo es la irracionalidad de la “Ley de Tolerancia”- mediante un discurso netamente informativo, que incluye elementos de persuasión:

“¿Acaso por esos mismos días, y con el concurso del gran mundo no tuvo lugar aquel bullado remate de una dudosa habitación, suspendiéndose sólo por un embargo judicial al propietario, dignísimo representante del pueblo desde la Cámara, lo cual no obstaba para que viviese de las rentas que le producían sus casas de tolerancia? También en esta ocasión la voz de la prensa enmudeció: ‘Si se acusa a los de arriba, el maravilloso orden social puede resentirse’ y entonces: ¿qué será del mundo...?” (D’ Halmar, 1969: 232)

³⁹ Vid. Apéndice I, parte I.

V. Iluminismo y Fascismo de la Lengua

Siguiendo lo planteado por Nietzsche, tal configuración del sujeto y su enunciación (ilustrada-emancipadora), puede ser puesta en duda desde la propia “voluntad de verdad” que se establece en términos de mecanismos y técnicas de enunciación, todas tendientes a la objetivación de la realidad por medio de la abstracción del tipo social. Esto queda claro en la interrelación entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado que desmonta las pretensiones emancipadoras del sujeto-autor configurado a partir del prólogo, y confirmado desde su “originalidad” propietaria en la diatriba contra el romanticismo de la “fantasía”. En este sentido, la esclavitud de la muchacha que sería resultado de un orden social corrupto e instituciones ciegas (la literatura), no puede ser redimida por la enunciación:

“Desde ese momento hasta el fin fue esclava de la corte de amadores que iba reclutando su pobre hermosura, y el efímero recuerdo que de su paso por el centro quedó en aquellos calaveras, es el mismo que ha dejado al cruzar la existencia.” (D’ Halmar, 1969: 214)

Este pasaje se desarrolla durante el paseo que Juana realiza junto a Bibelot por el centro de Santiago, justo antes de que se autodenomine “Naná”, y de que el narrador postule la definitiva pérdida de la libertad, al enterrar a la inocente “purisimita” en este acto de “bautismo”. La caída de la heroína está tipificada por esta compulsión por nombrar una historia postulada desde el prólogo: “Purisimita”, “Juana” y “Naná” son estadios en la caída del sujeto del enunciado hacia la definitiva “cárcel” (palabra con la que es caracterizada la vida de Juana); y el acto bautismal del sujeto autorial es el modo de liberación que promete la veracidad de lo real, para que pueda llevarse a cabo la denuncia. De acuerdo al fragmento citado, el sujeto de la enunciación propone el carácter de la esclavitud de Juana; ella es el objeto desechable de la multitud de clientes, así como del sistema de proxenetismo al cual está sometida. En este sentido, la esclavitud aparece como irreversible en el enunciado, puesto que el recuerdo no constituye una posibilidad de trascendencia, y sólo queda el consuelo de la muerte, como redención para la esclava. Esto es lo que ocurre en el plano del enunciado, es decir, el sujeto propone un contenido que es relativo a la denuncia social, y que supone la única posibilidad de romper el silencio de la esclavitud. Dado que nadie en esa calle recordará a Juana Lucero, sólo en virtud de contar su historia es posible hacer de su martirio algo

trascendente, tal como es propuesto en el prólogo (vid. II) Si el fin de la esclavitud era el silencio de la muerte, la enunciación reemplaza tal fin y se propone como emancipación, a manos del sujeto autorial: en vez de silenciar, de callar “lo otro” él relata en virtud de la renovación de los mecanismos de enunciación, desechando el “ideal” cómplice del silencio, y afirmando la necesidad de lo “real.”, de la denuncia, de la crítica social. Frente al “romántico aprendizaje del amor” en la novela abismada, el sujeto de la enunciación escarba en la repugnancia del “amor” degradado y ex –pone una historia que ocurre más cerca, en la habitación vecina:

“...una buena mujer que, dominada por su hija mayor, consentía que corrompiese a las menores, que instalara a su hombre en el cuarto redondo en que vivían. ¡Magnífica existencia la de ese gallo en corral sin dueño! Esa misma ejemplar hermana era la que viéndose en el caso de ella [Juana], pero ya próxima a dar a luz, emborrachóse con aguardiente chivato, durante cinco días, hasta que nació la criatura carbonizada por completo.” (D’ Halmar, 1969: 143)

La necesidad de nuevas modalidades de enunciación -así como de nuevos objetos y posiciones de sujeto- que liberen del silencio a la prostituta esclavizada, es resuelta por el sujeto-autor en los términos de su propia enunciación: si la novela romántica no ve los ámbitos más turbios de la sociedad (como el de la breve “historia” citada) y prefiere evadirse, el modo propuesto desde el prólogo sí lo hace bajo la condición de observar, “estudiar” el tipo social para incorporarlo a la polémica pública, para decirlo constantemente en virtud de una crítica social. En este sentido, el silencio en que se ha mantenido a la mujer esclava sólo es revocable en la obligatoriedad del decir, de buscarle un significado a ese silencio que abruma, para finalmente decirlo todo. Visto desde la perspectiva de Roland Barthes (2003), esto constituye un problema mayor: el campo de acción del sujeto de la enunciación está siempre determinado por la obligatoriedad de seguir el proceso, por el imperativo de decir. Y esta dicción no es sino lo que Barthes denomina el “fascismo de la lengua”, la tiranía del significado que quiere imponerse a toda costa como algo dado de antemano, y manifestarse en los términos del convencimiento y la clasificación⁴⁰. Siguiendo esta propuesta, es posible entender la relación con el sujeto del enunciado en términos del ejercicio del poder, que aparece infiltrado en lo más recóndito de las instituciones, vuelto plural, “...presente en los

⁴⁰ “Hablar, y con más razón discurrir, no es como se repite demasiado a menudo comunicar sino sujetar; toda la lengua es una acción rectora generalizada.” (Barthes, 2003: 118)

más finos mecanismos de intercambio social” (Barthes, 2003: 117). Tomando en cuenta la descripción de una determinada “voluntad de saber” moderna hecha anteriormente en relación a la posición de “observador” tomada por el sujeto de la enunciación, tal voluntad aparece en la forma de una observación altamente tecnificada, pero desinteresada en su afán de objetividad para la consecución de la “verdad” a través de un discurso lógico-racional (el mundo libre de apariencias pretendido por el naturalismo). Pero mirada desde este punto de vista –así como desde lo propuesto por Nietzsche-, tal objetividad muestra un poco más de interés, puesto que “...*el poder (la libido dominando) está allí, agazapado en todo discurso que se sostenga así fuere a partir de un lugar fuera del poder.*” (Barthes, 2003: 115) Esta no es sino una operación del fascismo de la lengua, en la que toda manifestación del no-poder es también poder, puesto que hay una determinación en todo decir: “*Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua*” (Barthes, 2003: 118). El poder fascista manifestado en la lengua está dado entonces por la obligatoriedad del decir, por la inevitable autoridad de la aserción y la “gregariedad” de la repetición: los signos de la lengua existen en cuanto pueden ser reconocidos, guardan en sí el estereotipo, que es condición del decir, pues “...*nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se arrastra en la lengua.*” (Barthes, 2003: 121). La imposición de la lengua determina entonces las posibilidades de cualquier enunciación, la sume en un campo de posibilidades que puede ser descrito en términos de una condición. La pregunta es si es posible concebir a la “modernidad” de un discurso como su condición, en la posibilidad de repetición que tal “modernidad” le da.⁴¹ De acuerdo a esto, no queda tan claro el papel de la liberación (o redención según lo planteado en I.1) que puede llevar a cabo el sujeto de la enunciación al redimir a la sociedad de sus representaciones “míticas” o idealizadas de ciertos tipos sociales, para mostrar la realidad tal cual aparece.

Ahora bien, la liberación anteriormente planteada se produce bajo los términos de la enunciación expuestos por Kristeva, con respecto a la novela moderna: el sujeto del enunciado es “objeto” del sujeto de la enunciación, es expresado como complemento de la

⁴¹ “A partir del momento en que enuncio algo, esas dos rúbricas se reúnen en mí, soy simultáneamente amo y esclavo: no me conformo con repetir lo que se ha dicho, con alojarme confortablemente en la servidumbre de los signos: yo digo, afirmo, confirmo lo que repito.” (Barthes, 2003: 121)

acción de decir que el sujeto autorial realiza. En “Juana Lucero”, el papel objetual del sujeto del enunciado está dado a su vez por su carácter de tipo social, que ayuda a abstraer una realidad determinada, en virtud de lograr un “estudio” de los “Vicios de Chile”⁴² que logre proyectarse en la liberación del oprimido. El supuesto manejado por esta pretensión de objetividad, es el de la total hegemonía de la conciencia, verdadera fundadora del discurso emancipador. Pero esta conciencia, según lo visto en III, aparece como un efecto superficial bajo el cual pugnan por el dominio una serie de pulsiones. Una manera de dismantelar la pretensión hegemónica de la conciencia racional, es revisando esas pulsiones; las fisuras que ponen en jaque la racionalidad de su discurso.

El testimonio original de una verdad clara y evidente (cartesiana), es su propio reverso: la superficie de inscripción novelesca traiciona al autor-redentor y lo muestra en la precariedad de su propio fracaso: como agente exterior al proceso de escritura, el sujeto que se asume crítico del romanticismo en el enunciado, enuncia desde una posición romántica: el suyo también es un discurso cuyo punto de enunciación parte de la subjetividad original, burguesa y por tanto, propietaria⁴³. En términos de Adorno y Horkheimer, el intento de dismantelar los mitos cae en su propio juego, al ser los mitos productos del mismo iluminismo: intentos sucesivos en la historia occidental por exponer, fijar, explicar que hacen del mito una manifestación del iluminismo, y de éste una vuelta hacia la mitología, que en este caso es la de una conciencia singular dueña de sí misma que termina por escindir y adueñarse de la exterioridad. Al adoptar entonces un discurso condicionado por estas características y apoyarse en una superficie de inscripción como la novela, la subjetividad se muestra en su calidad de efecto, de simplificación superficial, de un discurso que, siguiendo a Nietzsche y Foucault, establece las posibilidades de decir en los términos de la conservación de una

⁴² El título de la primera edición era Los Vicios de Chile. Juana Lucero, y se proyectaba en el marco de una serie de novelas de corte naturalista. .

⁴³ “...las escrituras de la subjetividad, como la escritura romántica, son las que son activas, puesto que en ellas el agente no es interior, sino anterior al proceso de la escritura: el que escribe no escribe por sí mismo, sino que, como término de una procuración indebida, escribe por una persona exterior y antecedente...” (Barthes, 1994^a :31)

determinada forma de vida.⁴⁴ La adopción de una perspectiva crítica que se quiere moderna, sumerge al sujeto de la enunciación en el discurso de la modernidad burguesa: se quiere expulsar a lo “viejo”, antiguo o caduco para las expectativas del presente, pero al mismo tiempo aquello se registra en la ruina; la materia no originaria que se presentiza sin cesar en lo “nuevo”, en la lejanía progresiva del objeto complementario que se ve afectado por la acción de su “amo” burgués. La legitimidad de la verdad objetiva pretende ser transitiva, actuar sobre lo real a través de su re-presentación, y la afección sobre el sujeto del enunciado; y enunciar de paso el dominio al cerrar el sentido de la lectura hacia un “significado”, es decir, establecer su legibilidad (Barthes, 1994^a). El dominio se establece entonces también sobre el sujeto destinatario que debe acatar tanto la determinación semántica de los símbolos (los espejos, los árboles, por ejemplo que guían hacia la tesis de la novela), como la coincidencia entre relato e historia (Genet, 1989) que terminan de fijar una subjetividad transitiva propuesta como fundamento, origen del discurso.

En este sentido, si se escinde la enunciación del enunciado aparece un problema: mientras el enunciado afirma la emancipación de la prostituta-esclava, la enunciación la niega, afirmando al objeto. Esta paradoja surge por la adopción del discurso iluminista de la modernidad, que tiende a ser revitalizado por el auge del positivismo, a fines del siglo XIX. Un punto de vista sobre este discurso es el que proporcionan Theodor Adorno y Max Horkheimer, en relación a las dimensiones que adquiere la separación entre sujeto y objeto en el pensamiento moderno. En este sentido, es posible plantear que la objetivación soportada por el sujeto del enunciado, la necesidad del “estudio” social objetivo, y la recusación del “ideal” romántico; juegan en contra de la pretensión emancipadora visible en el enunciado –y ya programada en el prólogo.

Siguiendo lo planteado por Adorno y Horkheimer⁴⁵, el objetivo principal del iluminismo es convertir a los hombres en amos de las cosas, disolviendo con esto los mitos, de modo que entre el intelecto y la naturaleza de las cosas se genera una dependencia patriarcal: “...*el intelecto que vence a la superstición debe ser el amo de la naturaleza desencantada.*”

⁴⁴ “El iluminismo burgués se había rendido a su momento positivista mucho antes de Turgot y de d’Alembert. El iluminismo burgués estuvo siempre expuesto a la tentación de cambiar la libertad por el ejercicio de la autoconservación.” Adorno y Horkheimer, 1969: 57.

⁴⁵ Adorno T., Horkheimer M, 1969.

(Adorno y Horkheimer, 1969: 16). Bajo este concepto, la sociedad burguesa está dominada por lo equivalente; la reducción de lo heterogéneo, reducción a la abstracción, que en la novela es el bautismo de una historia en los términos de un tipo social que representa al conjunto de los oprimidos.

Ahora bien, si se toma en cuenta la separación que se opera en el modelo actancial de la comunidad mítica referido anteriormente (vid. I.2), el distanciamiento opera en los términos del iluminismo planteado por Adorno y Horkheimer, y en el caso de las reglas de enunciación objetivadoras que impone el discurso naturalista, el sujeto del enunciado es el objeto de estudio. Como tal, está dado en función de la formación de conceptos propios del discurso naturalista, con los cuales se lleva a cabo la observación y experimentación. En este sentido, Juana Lucero puede ser planteada en términos de un carácter linfático puesto a prueba en el medio de los vicios y el vasallaje (la Casa de los Caracuel y el prostíbulo de Adelguisa), y determinada por su linaje: ella es producto de los tratos de su madre con el “amo”, y como tal reproduce el resultado en las condiciones del medio de la casa donde es empleada. En este sentido, la enunciación de la novela se propone lograr este estudio en virtud de barrer con una forma de mitología: el “ideal” romántico que no dice la verdad acerca de la realidad del “vicio”, aquella que carece de *“la miel de los juramentos”*. En consecuencia, el discurso adoptado en la enunciación distanciada, trae consigo la paradoja, puesto que *“La separación del sujeto respecto al objeto, premisa de la abstracción, se funda en la separación respecto a la cosa, que el amo logra mediante el servidor.”* (27). Así, la voz emancipadora del autor ilustrado se contradice en su propio decir, al posicionarse como sujeto en tal discurso⁴⁶: la meta del testimonio –ser prueba irrefutable de la verdad del martirio- es imposibilitada por la superficialidad de la conciencia dominante, que se despliega habitada por su contrario: testimoniar por compasión no es sino un ejercicio de fuerza que eclosiona al legitimarse el sujeto-autor, por sobre su objeto de estudio: *“Mediante el pensamiento los hombres se distancian de la naturaleza para tenerla frente a sí en la posición desde la cual dominarla.”* (Adorno y Horkheimer, 1969: 55). La pretensión de objetividad muestra entonces, su

⁴⁶ “Hay dos significados de la palabra sujeto, sujeto a otro por control y dependencia y sujeto como constreñido a su propia identidad, a la conciencia y a su propio autoconocimiento. Ambos significados sugieren una forma de poder que sojuzga y constituye al sujeto.” Foucault, Michel, “Sujeto y Poder”, en www.philosophia.cl.

vulnerabilidad ante los mecanismos “fascistas” (Barthes) del propio lenguaje que se pretende utilizar con un afán emancipador. “Liberar” dicho como verbo transitivo, queda sujeto a las determinaciones de la homogeneidad universal del sentido, tal como el “escribir” testimoniando un problema social: el complemento que otorga significado al acto de decir, es fagocitado por ese “yo” que está sujeto y que a la vez sujeta. La transitividad es entonces una posibilidad siempre abierta para decir, para ponerse en jaque: remite a la autoridad omnipresente de aquél “genio” romántico, la voz que parlotea incesantemente para expresar los efectos de la crisis preguntándose ¿desde dónde hablar ahora?

CONCLUSIONES

La palabra proferida en defensa de alguien que se considera en desventaja, se demuestra en este estudio como la palabra contra-dicha, en su mismo decir. La transitividad autorial del sujeto de la enunciación en la novela lleva a que se tome como propio el movimiento de la paradoja planteado por Barthes: la afirmación de una nueva modalidad enunciativa, se efectúa por la negación de un momento anterior, petrificado en su idealismo cómplice. Pero la novedad de esa modalidad enunciativa está destinada a petrificarse también, de tal forma que hay una naturalización del discurso ilustrado que arrastra consigo las contradicciones que lo animan de sentido. El sujeto de la enunciación termina por posicionarse en el lugar del amo que tanto se combate; el librepensador ilustrado esclaviza en la lengua a través de los propios mecanismos que pretende usar para llevar a cabo el proyecto utópico del “estudio social” emancipador. Esto aparece como un paso necesario de desplazamiento realizado en virtud de la propia autoreflexividad del sujeto ilustrado, que lo lleva a cuestionar las condiciones de posibilidad de su propio decir.

Dentro del carácter moderno de los discursos y los sujetos posicionados en la novela, la transitividad es lo que establece el modo general de plantear un discurso iluminista, emancipatorio, que libere a la humanidad de la lejanía del ideal, visto como una figura mitológica que impide el desarrollo de la razón en su acercamiento a la realidad de las cosas. De igual modo, la transitividad de tal discurso es la que cohesiona la reacción paradójica: el sujeto autorial transitivo debe afirmarse como original (propietario), y para ello necesita de lo nuevo, y niega de este modo de lo anterior para afirmar la proyección de su discurso. El problema es que tal discurso se configura como un presente, una actualidad, y como tal (Visto desde Benjamin) una conservación arruinada de los tiempos anteriores. No hay entonces una negación que implique un avance, sino que más bien hay un retroceso, un movimiento reactivo de fuerzas que necesita atrasarse para adelantarse; por lo que la recusación del romanticismo resulta ser también romántica en tanto subjetiva y “original”.

El problema de hacer descansar un discurso en su carácter transitivo, es que se privilegia ilusoriamente una dimensión referencial del lenguaje, y se considera al enunciado como un objeto del cual es posible apropiarse. De este modo, si se pretende decir institucionalmente

algo de alguien, esto implica silenciarlo veladamente y sobre imponer la autoridad omnipresente del sujeto propietario.

En este sentido, la subjetividad aparece como un motor que despliega la luminosidad diurna del decir, y éste como el llenado histérico de un vacío que se intuye, pero que no se reconoce. El silencio, entonces, queda como el huésped poco amable en medio del debate ideológico del espacio público burgués: es necesario decir algo, complementar el tránsito de la acción del sujeto trascendente hacia su público (lo otro reduplicado) y hacia la interioridad de su propio enunciado, espacio de seguridad que se promete como una cercanía visible hacia donde pueda transitar la acción proferida. Es por cierto, el paradigma de la compulsión moderna por decir, por explicar.

Siguiendo a Maurice Blanchot, la crítica de tal compulsión explicativa puede ser hecha desde el silencio que la acompaña, desde lo no dicho; y esta dirección es la que se ha seguido para mostrar la contradicción. Así, el ámbito de la negatividad hace posible poner en juego lo velado por el murmullo constante que oculta la legitimidad del vacío como superficie de inscripción de una escritura sin im-porte, vinculada a la crítica que hace Mallarmé a la funcionalidad referencial del lenguaje. *“El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. Puede creer que se afirma en este lenguaje, pero lo que afirma está completamente privado de sí.”* (Blanchot 1969: 20)

Proponer a la soledad del escritor en la obra constituye uno de los golpes que asesta Blanchot tanto a la función referencial como a la función comunicativa del lenguaje, poniendo de manifiesto el papel de la negatividad (el vacío silencioso que lo engloba todo) en el espacio neutro de la escritura. En este sentido, la direccionalidad argumentativa -de naturaleza teleológica en cuanto depende de una meta hacia la cual dirigirse- queda filtrada por la fisura de un lenguaje mudo, que sin embargo se adelanta a la autoridad de su productor y se propone de este modo como el antecedente, que se despliega para subordinar al sujeto de la enunciación en la relación de pertenencia: el enunciado condena el privilegio de su productor para anularlo en la impersonalidad del “nadie” que se abre en el espacio intermedio de la escritura. Del mismo modo, el receptor queda reducido a la negatividad, nihilizando su potencialidad de meta hacia el cual transita el discurso, en cuanto fin de la función comunicativa del lenguaje. De este modo, Blanchot quita el marco de una subjetividad trascendente a través de la apelación al vacío, a la imposibilidad de la dicción en el espacio

abierto entre emisor y receptor. Este juego sobre el vacío plantea la posibilidad de considerar de manera diferente el estatuto ya clásico del autor moderno, desbancando de paso toda posibilidad de una referencialidad en el proyecto transitivo de una enunciación moderna: el discurso liberado de la teleología argumental se muestra reticente a presentarse como una acción dirigida hacia un objeto que complementa, ya sea éste el tercero excluido de quien se habla (“él”) o bien el referente re-presentado en la superficie escritural. En este sentido, desmantelar el sistema enunciativo en relación al gran relato moderno (Lyotard) supone expresar los límites de su fracaso como proyecto de una subjetividad trascendental, el sujeto propietario, cuyo lenguaje resulta im-propio en la imposibilidad de decir(le)(lo) dentro de los límites de la comunicación lingüística así planteada. (pro)Poner a la escritura en escena supone entonces considerar el destierro de cualquier “mismidad” en el ámbito abierto de la exterioridad que domina a la afirmación “privada de sí”. El vacío silencioso es quien más dice, en cuanto desprende a los actores del discurso de su aura moderna, y los desnuda en su pleno funcionamiento, como formas vacías, impersonales. En este sentido, la reflexión de Blanchot permite hallar la paradoja de la enunciación e interpretarla en “Juana Lucero” como un parásito del decir utópico-proyectivo, que se aloja en ese murmullo crítico del espacio público burgués. La compulsión crítica vista en la novela puede ser planteada, entonces, como un llenado del vacío que queda inscrito en la paradoja asumida por el carácter moderno de la enunciación: la escritura de este “estudio social” es el diferir la nada que parasita de él, es el llenado ubicuo del parloteo que se desespera ante el vacío y lo intuye para esconderlo. La enunciación en “Juana Lucero” esconde la in-transitividad escritural y condiciona así su fracaso como proyecto. Al sujeto de la enunciación le es desconocida la angustia, como captación de la nada.

El movimiento de la crisis es, entonces, el de la contradicción que afirma negando el privilegio de la enunciación, ruina entredicha en la que sólo cabe el decir como presencia, la voz del logos antropomórfico como andén desde donde se despide un paradigma obsoleto para preguntar nuevamente ¿desde donde hablar ahora?

Constreñido por el anonimato de unas reglas que hacen posible la enunciación, el sujeto-autor, da luces sobre un problema que sería interesante plantear desde este punto de vista. Entre la fragilidad de un discurso aparentemente centrado y lógicamente cohesionado por la objetividad, se descubre la contradicción propia de la modernidad en un nivel interesante: hay una directa relación con el soporte institucional, con las constricciones que porta la institución

de la literatura en el marco de nuestra tardía modernización. En este sentido, el papel de la novela en el espacio público chileno de comienzos de siglo, adquiere un significado interesante para estudiar los problemas fundados en el desfase de nuestra modernización y modernismo, si se toma en cuenta la crítica planteada en los términos de Maurice Blanchot. Estudiar este problema desde las paradojas de la transitividad moderna podría ayudar a vislumbrar el movimiento progresivamente modernizador de nuestra literatura desde el auge del positivismo (Vid. Lo expuesto sobre las ideas de Idelber Avelar, apéndice II, I.4) y su relación con el aura religiosa que habría tomado el intelectual latinoamericano en la construcción de instituciones culturales identitarias, así como la eclosión definitiva de esa “modernización” literaria en el ámbito del “Boom”. Para llevar a cabo esta idea sería necesario ampliar la noción de discurso planteada en esta investigación y enfocarla más hacia el ámbito de la ideología y las relaciones de poder. En este sentido, sería interesante continuar un estudio que partiera sobre la base de la Tesis N° 7 plantada por Grinor Rojo:

“Todo discurso es la representación semiótica de una ideología, entendida ésta a la manera althusseriana, como la experiencia misma como lo <<vivido>>. (...)Tampoco resulta improbable y no tendría que producir en nosotros un rechazo fulminante el que, como predica Foucault, a la experiencia (o sea, a la ideología) nosotros no podamos vivirla si no es en la efectividad de sus discursos.”

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

D’Halmar Augusto. Juana Lucero. Santiago, Nascimento, 1969

Fuentes Secundarias

Adorno, Theodor y Horkheimer Max: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Sur, 1969.

Barthes, Roland: Roland Barthes por Roland Barthes. Barcelona, Kairós, 1978.

-----: “Escribir, ¿un Verbo Intransitivo?” En: El Susurro del Lenguaje más allá de la Palabra y la Escritura. Barcelona, Paidós, 1994a.

-----: “La Muerte del Autor. En El Susurro del Lenguaje más allá de la Palabra y la Escritura. Barcelona, Paidós, 1994b.

-----: El Placer del Texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Benveniste, Emile: “De la Subjetividad en el Lenguaje.” En: Problemas de Lingüística General I. México, Siglo XX, 1993.

Blanchot, Maurice: El espacio Literario. Buenos Aires, Piados, 1969.

Cánovas Rodrigo: Sexualidad y Cultura en la Novela Hispanoamericana. Santiago, Lom, 2003.

Dällenbach, Lucien: El Relato Especular. Madrid, Editorial Visor, 1991.

Eco, Humberto: De los Espejos y Otros Ensayos. Barcelona, Lumen, 2000.

Foucault Michel: El orden del Discurso. Barcelona, Tusquets, 1983.

----- “¿Qué es un Autor?” En: Entre Filosofía y Literatura. Barcelona, Paidós, 1999. pp. 329-360.

----- La Arqueología del Saber. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

----- “El Sujeto y el Poder.” En: www.philosophia.cl/biblioteca/foucault

Genette, Gérard: Figuras III. Barcelona, Lumen, 1989.

Gutiérrez Girardot, Rafael: Modernismo. Barcelona, Montecinos, 1983.

Kristeva, Julia: El Texto de la Novela. Barcelona, Lumen, 1981.

----- “Bajtín, la Palabra, el Diálogo y la Novela.” En: Intertextualité: Francia en el Origen de un Término y el Desarrollo de un Concepto. La Habana, Casa de las Américas, 1997. pp. 1-24.

Lawrence, D. H. y Miller Henry: Pornografía y obscenidad, Barcelona, Argonauta, 1981

Marchese, Angelo y Forradelas, Joaquín: Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria. Barcelona, Ariel, 1989.

Nietzsche, Friedrich: El Ocaso de los Ídolos. Madrid, Alianza, 1989.

----- Así Habló Zaratustra. Madrid, Alianza, 1995a.

----- Más allá del Bien y del Mal. Madrid, Alianza, 1995b.

----- La Genealogía de la Moral. Buenos Aires, Alianza, 1998.

Rojo, Grínor: Diez tesis sobre la crítica. Santiago, Lom, 2001.

Teun A. van Dijk: Ideología. Una aproximación multidisciplinaria. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.

Zola Emile: La Novela Experimental. Santiago, Nascimento, 1975.

Textos de Referencia

Habermas, Jürgen: “Otra Manera de Salir de la Filosofía del Sujeto. Razón comunicativa vs. Razón Centrada en el Sujeto.” En: El discurso filosófico de la Modernidad. Madrid, Turus, 1989.

APÉNDICE I.

Modernidad / (Post)modernidad: Semejanzas / Diferencias

I.

Si se siguen las consideraciones de Marshall Berman (1989: 69) sobre los momentos de la modernidad, del estudio de la dialéctica entre modernización (entendida como los procesos sociales ligados fundamentalmente al desarrollo científico tecnológico) y modernismo (o la variedad de ideas, visiones y valores que acompañan al proceso), resultarían tres etapas que Berman delimita bien: una a partir del siglo XVI, otra desde finales del XVIII hasta el siglo XX; siendo la característica de ellas un claro movimiento evolutivo, desde la falta de conciencia de lo que realmente afectaba a las personas, pasando por un crecimiento del público moderno a partir de las revoluciones burguesas del 1790 que trae consigo una valoración positiva de los cambios, pero que al mismo tiempo es capaz de establecer en los individuos, el recuerdo de los modos de vida de un mundo al que se podría llamar premoderno; hasta llegar a un momento de expansión mundial en que la modernidad como idea proyectiva pierde su vitalidad original. Aunque hace esta distinción, Berman no ahonda mayormente en la primera etapa, dejando paso para desarrollar las ideas relativas al segundo período, ya con la consolidación de la burguesía y la naciente crítica modernista (Rousseau), fruto de la experiencia de este “torbellino” moderno. Ante esto es necesario hacer una revisión a los aspectos que resultan relevantes a la hora de entender el desarrollo posterior de la modernidad burguesa, para ver cómo ciertas categorías van dando forma a una crítica de la situación social en el marco esta nueva visión de mundo que significa la modernidad, pero que no es para nada nueva en el momento de las revoluciones burguesas, fundando de esta manera elementos que prevalecerán como plenamente constitutivos de la modernidad.

Lo que resulta interesante para comenzar a establecer puntos de apoyo que guíen hacia una lectura de estos fenómenos, es la implacable presencia del pasado “premoderno” en las relaciones que se establecen en la sociedad a partir de la dialéctica entre modernización y modernismo. Ya sea que en la experiencia cotidiana se guarde el recuerdo de la vida antes del torbellino, o que en la intención de cambio y ruptura se pretenda definitivamente barrer con sus vestigios; lo cierto es que lo instalado ahí aparece como un fresco inmóvil, basado en la conservación de tradiciones y bases religiosas, que comunitariamente establece un vínculo capaz de reforzar la continuidad estable de los lazos sociales. Dicho vínculo no vale solamente para ese pasado que pretende ser redefinido críticamente en relación al presente, a

partir de los comienzos de la modernidad, sino que se proyecta efectivamente en la institucionalidad fundada a partir del ideario del iluminismo, como una fuente de cohesión, pero esta vez en función de nociones secularizadas y ampliamente racionalizadas del estado y las relaciones sociales. En este sentido la dialéctica entre modernización y modernismo en su segundo gran momento, da pie para el establecimiento de un vínculo distinto con el pasado premoderno, que se plantea como una base para la fundación de la idea de nación y cultura, que en las pretensiones de este ensayo dan pie para la condición museal de la cultura: la colección de ruinas (acontecimientos) sobre la superficie de inscripción. (Déotte, 1998: 22-25)

Ahora bien, este proceso que pone en juego las relaciones entre modernización y modernismo (entendido el conjunto de ideas y sentimientos centrados en la idea de “lo nuevo”) está animado por una creciente tendencia a la secularización y racionalización de todos los ámbitos de la cultura, que anteriormente mencioné. Tanto así, que se distingue el pensamiento moderno del sistema precedente, en que llega incluso a establecer la creación de una sociedad racional, donde la razón va más allá de ser una guía para la ciencia y la técnica y se establece como rectora de las formas de gobierno y la administración. Si se consideran las propuestas de Alain Touraine dicha racionalización lleva a una total desligazón con el pasado tradicional, teniendo como agente a la razón misma que se convierte en un *“mecanismo espontáneo y necesario de modernización”*, es ella –junto a la técnica y la ciencia- quien produce a la modernización de modo tal que las medidas sociales de ésta deben tender a “despejar el camino de la razón”⁴⁷. Lo que va a mostrar Touraine a partir de esta distinción es el fundamento social de las valoraciones: es la sociedad la fuente de valores, y el orden social sólo debe depender de una libre decisión humana, y debe tender a la unión entre el hombre ilustrado y la naturaleza, en la unión entre razón y voluntad (Kant y Rousseau). El problema resulta de que el fundamento racional pone en juego un progresivo descarte del sujeto: siguiendo a Giddens propone la capacidad de “autorreflexibilidad” de la sociedad moderna, es un sistema capaz de acción sobre sí mismo *“...lo cual la distingue de las sociedades naturales que ponían en comunicación directa al individuo y lo sagrado en virtud de la tradición o aun sin la tradición, mientras que la sociedad moderna descarta a la vez al individuo y lo*

⁴⁷ “La idea occidental de modernidad se confunde con una concepción puramente endógena de la modernización”. Touraine, 2000:18.

sagrado en provecho de un sistema social autoproducido, autocontrolado y autorregulado.”(Touraine, 2000: 36)

Este problema de la mismidad del sistema ideológico de la modernidad, da pie para una serie de reflexiones en torno a su naturaleza paradójica, por cuanto cada vez que se ponga en juego la función crítica, se entra en el terreno de la racionalización; y la cerrazón del sistema autocontrolado impide una salida desde los parámetros de la razón y la modernización “endógena”. El proceso de racionalización en un primer término implica siempre poner en acto la crítica al conocimiento dado de antemano y así, la negatividad va a caer –por ejemplo– sobre representaciones religiosas del mundo, caducas con respecto a los cambios en las condiciones de la historia. Touraine pone el acento en la fortaleza que adquiere la racionalización no tanto en su utopía positiva, como en la férrea labor de resistencia contra todo aquello que no represente el espíritu de lo nuevo; desde la ilustración a las vanguardias. Sin embargo, teniendo en cuenta las posibilidades históricas, se propone otro movimiento en relación a las posibilidades racionales: la sistematización del pensamiento y el surgimiento de grandes relatos que tendrían como fin la emancipación de la humanidad de las condiciones desfavorables heredadas del orden precedente; se le otorga a la historia un sentido proyectado en un futuro que se construye en base a las mejoras del presente guiado por la razón de la Ilustración optimista. Este proyecto emancipatorio redundaría en una nueva distribución del saber. el pensamiento comienza a paralizarse en distintos ámbitos autónomos: ciencia, moralidad y arte; derivadas de las visiones de mundo escindidas de la metafísica y la religión. Esta es la propuesta que toma Habermas de Max Weber (Habermas, 1989: 135), la misma que plantea la fundación de tres discursos y profesiones culturales específicas a partir su institucionalización, cada uno con autonomía propia: ciencia objetiva, moral universal y ley y arte autónomos y regulados por lógicas propias. En esta división entre las actividades humanas se comienza a configurar uno de los principales problemas de la modernidad: la alienación.

Y desde aquí surge la figura del autor en vías de especializarse en su ámbito, hacerse profesional. Para Casullo (1999: 18) constituye un nuevo poder al lado de los ya atávicos poderes políticos, económicos y religiosos; pues es el autor del iluminismo el que puede conjugarse con el hombre de acción para llevar a cabo los proyectos ilustrados, basados en ideas de carácter universal. Ambos sujetos propiamente modernos, proyectivos, activos; se movilizan bajo el alero de la común autodeterminación. De hecho, según señala Ricardo

Forster (Casullo, 1999: 248) el lenguaje del autor de esta modernidad emancipadora implica una pedagogía universal que lucha contra los particularismos en su idea abstracta de humanidad igualitaria, que llevó a homogeneizar la cultura, a un profundo etnocentrismo. El problema es que dicho proyecto que se yergue fue posible de ser usado también en nombre del avance modernizador, del establecimiento de un orden desastroso para las comunidades que constituían lo otro anodino, pero efectivo para visualizar hoy la debacle de un orden optimista, que entra en directa relación con el surgimiento las actuales nociones de posmodernismo.

Entonces, la idea de sujeto que acabo de esbozar se determina también por las ideas de razón crítica secularizada, capaz de pronunciarse certeramente sobre el mundo y establecer un proyecto común, en general contrahegemónico, por cuanto se establece en el campo cultural disputando la hegemonía establecida. Ahora bien, dado que he esbozado algunas pautas para diferenciar la modernidad emancipadora del siglo XVIII sería pertinente ir un poco más allá y ahondar en la noción de Iluminismo que se posiciona como una directriz en este segundo momento de la modernidad (según la propuesta de Berman). Para esto es pertinente recurrir al concepto de Iluminismo que logran T. Adorno y M. Horkheimer, ya que constituye una visión profunda del desarrollo de las relaciones de poder desde la modernidad, que se amplía deconstruyendo la genealogía del Iluminismo para finalmente desenmascarar la herencia de dominaciones soporta al aparente proyecto de liberación universal del hombre.

Adorno parte desde la delimitación del proyecto iluminista, el programa de liberar al mundo de toda magia, y mediante la ciencia disolver cualquier mito. Esto se concreta, siguiendo los postulados de F. Bacon, en una relación jerárquica del intelecto con la naturaleza: *"...el intelecto que vence a la superstición debe ser el amo de la naturaleza desencantada."* (Adorno y Horkheimer, 1987: 16) De esta relación resulta un nuevo concepto de saber tendiente a la utilización de esa naturaleza dominada, y la directa relación del saber con el poder, a partir de la voluntad del sujeto, agente de la dominación. La naturaleza de este saber resulta totalmente distinta de la noción clásica: en esta relación jerarquizada entre el sujeto y lo otro, lo que constituye la esencia de la cognición es la técnica: *"Dicho saber no tiende (...) a los conceptos y a las imágenes, a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo, al capital privado o estatal"* (Adorno y Horkheimer, 1987:17) En esta dirección, el conocimiento tiende hacia la formulación, las reglas, al cálculo; todo queda reducido los criterios de éste: reduce la multiplicidad en la unidad, donde el número es el

canon que se sobrepone a lo heterogéneo. Ahora bien, lo interesante de esta concepción del saber que se inaugura en la modernidad, es que todo se vuelve una reducción a la abstracción, y en el afán secularizador, todo mito sucumbe. Pero para Adorno y Horkheimer el iluminismo no se reduce a este límite temporal de la modernidad: los mitos serían productos del mismo iluminismo por su tendencia a exponer, fijar y explicar un acontecimiento. Incluso los mitos trágicos estarían ya bajo el imperio: las divinidades no son idénticas a los elementos, sino que los simbolizan. El distanciamiento propio de la relación sujeto-objeto aparece ya aquí, la acción totalizada del mito solar, patriarcal pone en marcha el proceso del iluminismo; ambos se ven las caras, y el Iluminismo se hunde cada vez más en la mitología: al fijarse el pensamiento en la inmediatez, se repite lo existente por medio del aparato teórico, hay reproducción. Se renuncia a la esperanza y el proceso se vuelve un ciclo: lo nuevo es lo viejo.

El problema con esta relación de dominio establecida en esta forma de saber técnico es que culmina en un extrañamiento del sujeto con respecto al objeto que domina. Este extrañamiento se extrapola a las relaciones entre los hombres y a la relación de cada individuo consigo mismo: se reifica, se vuelve cosa, mero dato estadístico. Y bajo este panorama, a la razón le queda el papel de mero instrumento para los fines, accesorio del aparato económico: *“es un utensilio universal para la fabricación de todo lo demás.”* Así presentadas las cosas, los autores se aventuran a una lectura de las relaciones de dominación que culminan en las relaciones de trabajo en el canto XII de la Odisea: usan el mito del héroe en una operación de descentramiento que pone en evidencia la constante pugna de la dominación humana que funda al Iluminismo, la subjetividad tiránica que se impone frente a lo otro por medio de la autodeterminación y la sustituibilidad como un instrumento del progreso pues *“Los superiores experimentan la realidad, con la que ya no tienen directamente relación, sólo como un sustrato, y se petrifican enteramente en el sí que comanda (Adorno y Horkheimer, 1987: 51)”* El difícil trance del canto de las sirenas es hecho mediante la sustitución: Odiseo no participa del trabajo y sus compañeros lo hacen bajo constricción, con los sentidos obstruidos. La distancia necesaria para dominar la cosa es mantenida a cabalidad por Odiseo en sus aventuras. Él es el sí mismo, la subjetividad conquistada: se reencuentra luego de las pruebas; domina a la naturaleza y su subjetividad se conserva mediante la astucia, en el constante dominio de sí. De esta manera, el mito de Odiseo constituye la autoafirmación por excelencia, es plenamente una autoridad: *“El Sí representa la universalidad racional contra*

la ineluctabilidad del destino”. O más bien una autor marcando su firma en la superficie del destino dominado, del otro explotado, cosificado.

La importancia de este desarrollo radica en la plena configuración de lo que constituye a un sujeto moderno, dispuesto a ser una autoridad que inscribe su verdad, gracias a la relación asimétrica con lo otro dominado, homogeneizado y listo para ser calculado. Las relaciones humanas entabladas entonces, desde los fundamentos del iluminismo necesariamente llevan a la alienación; y desde este punto de vista, el desarrollo del sistema de producción capitalista exagera las posibilidades tanto negativas como positivas del sustrato epistemológico tratado por Theodor Adorno. En este sentido, vale la pena mencionar la distinción que propone Bauman en torno a la problemática de la división social en el seno de la modernidad. Para él, las figuras del “advenedizo” y el “paria” constituye los héroes y víctimas de la modernidad, en donde se hace patente la posible permeabilidad social, en el juego de la esperanza y la culpa que inciden en la naturaleza proyectiva de la existencia, la verdad de ésta como una tarea y una responsabilidad que redundan en la búsqueda de satisfacción, que modernamente no se consigue. De acuerdo al predominio de la novedad, hay una imposibilidad de mantenerse en un punto fijo: *“Lo que es queda cancelado de antemano por lo que ha de venir, pero extrae su significación y su sentido –su único sentido- de esta cancelación”* (Bauman, 2001: 92). Por lo que en el sistema social, los habitantes son nómadas, advenedizos, frente al mundo antiguo que aparece como una sociedad inmóvil de clases cerradas sin lugar para advenedizos. Bajo este predominio de la incertidumbre de lo nuevo, el nómada inicia una búsqueda frenética de identidades y adopta roles sociales; legitimado por la proclama moderna en que ningún orden resulta intocable: constituía la esperanza del paria, que sólo podía dejar de serlo convirtiéndose en advenedizo. Es entonces definitoria la fijación identitaria en el orden más permeable de la sociedad moderna, dada la desprotección que significa la inestabilidad del movimiento social. Se trata de la identidad individual formulada como proyecto de vida.

Así, la aceleración de los cambios sociales inciden en la aceleración de la producción cultural hacia el final del siglo XIX, y establecen posicionamientos contradictorios con respecto a los avances de la modernización y sus relaciones con nuevas formas de percepción y subjetividades, dadas sobre todo por el acelerado desarrollo de las metrópolis que posibilitó el fortalecimiento de la sociedad burguesa, cuna de la movilidad artística hasta la catástrofe de la segunda guerra mundial.

Sin embargo, cabe hacer una pausa antes de avanzar más allá de las ideas de la incipiente ilustración dieciochesca, en el sentido de precisar ciertos aspectos del nacimiento de la modernidad emancipadora que incidirán en el afianzamiento del capitalismo y las relaciones de la nueva sociabilidad decimonónica, con la producción artística y cultural. En este sentido, la hegemonía del iluminismo instaurada a partir de las revoluciones burguesas del siglo XVIII, establece la primacía de la homogeneidad y de la abstracción por sobre lo singular y múltiple, y la distancia utilitaria del sujeto en relación con el objeto. Ahora bien, dentro de las nuevas relaciones establecidas en las sociedades modernas, la fundación de las nuevas naciones bajo una proclamación que aparece por primera vez en la Francia revolucionaria: la proclamación de los derechos del hombre, primera afirmación de principios que fueran más allá de la soberanía nacional en su pretensión de universalidad. Se instituye con esto una idea abstracta de hombre que sobrepase cualquier diferencia, en pos de la posibilidad de alcanzar la felicidad humana prometida por el ideario racional moderno; pero dejando en claro que la diferencia sobre todo si está en relación con lo tradicional, puede llegara a ser devastada.⁴⁸ En la pretensión de establecer entonces la uniformidad de la nueva organización política, se propone la idea de un “patrimonio común”, que para Déotte va a ser un culto a la herencia que encontrará en su acontecer arruinado una superficie de inscripción que nace precisamente con la modernidad emancipadora: el museo, lugar de lo monumental, de aquello donde se quiere ejercer el olvido activo. Es en este lugar donde se instala la adherencia común de la nueva sociedad civil mediante la selección de lo que va a ser expuesto como patrimonio, y lo que va a ser olvidado activamente en función del deseo común: la huella de los crímenes fundacionales pues *“Lo que habría que llamar el espíritu, lo inmemorial, de una nación: los crímenes cometidos para edificar esta nación, en tanto no han sido inscritos”* (Déotte, 1998: 30).

⁴⁸ “La regeneración de la humanidad, que es la finalidad de la emancipación de las comunidades singulares, “arcaicas”; consistirá necesariamente para estos hombres de las Luces, para estos hombres de lo universal, en la disolución de las comunidades singulares en átomos políticos: los ciudadanos.” (Déotte, 1998: 57)

Esta nueva institución aparece entonces ligada al saqueo, el crimen contra la ley antigua que se pretende olvidar activamente⁴⁹, y el uso del botín como ligazón patrimonial que legitima. Son los objetos en el museo cadáveres, ruinas sacadas de su contexto para ser puestas en una nueva situación donde se borran sus antiguos destinos: *“Si bien es la misma imagen, aquello para lo que estaba destinado, su aisthesis... ya ha dejado de afectarnos.”* (Déotte, 1998: 39) Constituyendo así un imaginario, un escenario distinto que pone en juego una multiplicidad de objetos en función del plan común de su exposición y suspensión. Ahora bien, según expone Déotte, hay una directa relación entre la declaración de derechos y la instalación del museo, al afirmar ambos la supremacía de la abstracción y la descontextualización. Toma la ley depuesta y la cosmetiza; el vínculo deshecho por la razón crítica con lo antiguo deja un vacío: *“Los museos vienen a ocupar el lugar de una imposible fundación de la sociedad política moderna”* (Déotte, 1998: 71) Así, el museo se plantea con una función política específica, una colección de ruinas que aspira a ser totalidad a partir de fragmentos, tal como la sociedad de particulares que debe armarse en un plan común. El problema de su constitución institucional es que estética y políticamente, el museo es paradójico al plantear la búsqueda para crear un pensamiento sistemático sobre el arte –a partir de la acumulación heteróclita de fragmentos- e instituir la sociedad política sobre las ruinas de la sociedad del antiguo régimen, sobre las ruinas de las leyes tradicionales. De este modo, el museo representa la alegoría de una cultura en ruinas

Desde esta función paradójica del museo nace también otra característica de vital importancia para el desarrollo de los fenómenos culturales posteriores a su institución. Esto es, la generación de la especulación estética a partir de la aparición del público, que tiene su punto clave en la estética crítica de los primeros románticos alemanes; para quienes la reflexión sobre las obras de arte producía una amplificación, un paseo por el camino que va desde la obra particular hasta la idea de arte (pasando por la idea de la obra misma) que sería la acepción romántica del museo.

Estas implicaciones de las ideas ilustradas de emancipación ponen de manifiesto las necesarias relaciones de la modernidad con el pasado rechazado, por cuanto pareciera haber

⁴⁹ “El museo se retira contra la ley. Es siempre museo de la ley difunta. Cada museo exhibe y realiza una antigua ley: de ahí el privilegio museal de los objetos culturales.” (Déotte, 1988: 61)

una matriz común que se acentúa o atenúa según se aceleran los cambios dentro de la sociedad racionalizada, y se consolidan las diferencias en el campo de las relaciones de dominio. Es posible seguir la pista a esta configuración yendo hacia atrás, como Adorno y Horkheimer, pero también resultaría interesante mover la dinámica del dominio hacia adelante en el tiempo, para examinar las posibilidades que ofrece el análisis anterior del iluminismo, en relación al desarrollo del paroxismo vanguardista, la colección de ruinas de la modernidad y el referente próximo de la llamada posmodernidad. De este modo, concibo a las vanguardias artísticas del siglo veinte como una suerte de umbral que permite ver hacia delante y atrás de la catástrofe; un museo que en su pretensión de memoria y totalidad muestra en fragmentos las ruinas y se proyecta olvidando sobre las cenizas de la cultura occidental nacida de las pretensiones libertarias del Iluminismo.

II.

La coincidencia que expone Jean Louis Deótte entre la forja de nacionalidades luego de las de las revoluciones emancipadoras del siglo XVIII y la fundación de los museos que rescatan el patrimonio universal y nacional; puede ser un punto de partida para una revisión del papel del arte moderno (y monumental) y el fracaso de las vanguardias luego de la Segunda Guerra. Este fracaso marca el ingreso de las obras más rupturistas de principios de siglo, a la institucionalidad del arte burgués contra la cual precisamente pretendían romper definitivamente en sus comienzos. Pero también coincide con la politización de las mismas vanguardias y el advenimiento de los totalitarismos que terminan por sepultar los ideales de progreso racional de la modernidad iluminista. En este sentido, Deótte pone como paradigma de la ruptura del museo de ruinas moderno, pero también la catástrofe del holocausto y la ceniza que podría inaugurar otra época, otra superficie de inscripción.

Sería interesante comenzar esta revisión desde la perspectiva de Raymond Williams, en relación al papel del modernismo en la cultura y las relaciones entre los proyectos y sus formaciones. Desde esta perspectiva, Williams pone en el centro de atención la velocidad de los cambios en la producción cultural a finales del siglo XIX, y el papel central que adquiere la metrópoli como centro de lo nuevo, lugar donde la mayoría de los artistas emigrantes comienzan a itinerar; estableciendo así un arte móvil, cada vez más cosmopolita. Tanto así que en el orden establecido en la posguerra, la propuesta queda finalmente canonizada; hay una pérdida de la postura antiburguesa en el discurso del artista y una consecuente

incorporación al nuevo capitalismo internacional.⁵⁰ Lo interesante de la propuesta de Williams, el rastreo que realiza de temas centrales desde los comienzos de la modernidad literaria, y muestra cómo estos se mantienen más allá del modernismo y la ruptura formal. El papel central lo tiene aquí la presencia de la metrópoli moderna, por ser el núcleo de las actividades y condiciones que establecen nuevas formas de relaciones sociales; siendo estas el motor de las formaciones donde se nutren proyectos artísticos y culturales. La ciudad marcará la ruptura vanguardista, al establecer un nuevo estatuto del lenguaje, a partir de la postura ideológica claramente contra-hegemónica de los primeros vanguardistas. Williams rescata de la poesía inglesa los temas relacionados con el espacio urbano, desde los comienzos del romanticismo (Worthsword) donde encuentra la extrañeza de la multitud, el individuo solitario y aislado dentro de la muchedumbre; ambas formas de la alineación subjetiva y social donde el tema de la uniformidad aislante de la masa citadina, hace surgir un ímpetu de huida hacia la ruralidad; junto con su contraparte más optimista que pone énfasis en la vitalidad y diversidad de la ciudad. Ahora bien, este rastreo de temas, lo llevan a proponer una tesis sobre el surgimiento del modernismo, de acuerdo a los cambios observados en las relaciones sociales en la metrópoli:

“Puesto que no son los temas generales de respuesta a la ciudad y su modernidad los que constituyen algo que verdaderamente pueda llamarse modernismo. Se trata más bien de la nueva ubicación específica de los artistas e intelectuales de este movimiento dentro del cambiante medio cultural de la metrópoli” (Williams, 1997: 26)

Son estas relaciones las que permiten cierta apertura de la libertad de expresión, en que la sociedad permite la convivencia de las instituciones y pequeños grupos disidentes. Hay en las relaciones generacionales una continuidad ideológica subyacente, pero se establece una diferencia radical entre dos generaciones: los innovadores, luchadores, versus el establishment modernista que consolidó sus logros. De modo que, dada la continuidad temática, es posible establecer una causalidad entre el carácter de la metrópoli y los efectos en la forma del arte naciente; pues el carácter de inmigrante que adquiere el artista da pie para el desarrollo del tema de la alineación y la distancia, la ajenidad y los medios expresivos derivados de esta pérdida de la comunidad: el lenguaje comienza a percibirse de manera completamente

⁵⁰ “...las innovaciones de lo que se llama modernismo se convirtieron en las formas nuevas pero fijas, de nuestro momento actual.” (Williams, 1997: 56)

diferente, y se pone énfasis en el medio, como aquello que es definitorio del arte. En este sentido, la consumación de un lenguaje totalmente desnaturalizado en las vanguardias viene a ser el corolario que lleva a la total impugnación a la institución arte, que en el caso de la literatura va a ser llevada a cabo mediante una desnaturalización del lenguaje que utiliza contra-hegemónicamente recursos ya presentes en la historia literaria. (Williams, 1997: 89-90)

Dentro de la voluntad crítica de la modernidad que fue planteada anteriormente, las vanguardias (tanto las artísticas como las políticas) aparecen marcadas por el ímpetu de la ruptura pero también por las modernas contradicciones, que en el paroxismo y el gesto antiburgués, se vuelven irreductibles. Para Nicolás Casullo (1999: 65-70), ambos tipos de manifestación vanguardista van de la mano de acuerdo al desarrollo y aceleración de la historia y las transformaciones en el campo productivo y el de las ideas. Con la izquierda marxista la idea de emancipación cobra una nueva dimensión sobre todo a partir de la Primera Guerra Mundial, y se van relacionando los campos de la política y el arte cada vez más (por ejemplo en la revolución rusa), guiados por un deseo de cambios radicales, un desdén típicamente moderno por la inmanencia del estado social decrepito. Los gritos de protestas se elevan porque *“su espíritu les obliga a pensarse de efímero recorrido, rechazantes de cualquier tipo de consagración estética al estilo tradicional”*. El caso de las vanguardias artísticas es interesante al poner de manifiesto la aceleración de los procesos de transformación de la experiencia y la inoperancia de los medios expresivos anquilosados en la institución arte.⁵¹ Esto es así en la medida en que la institución como tal es burguesa, así como los desarrollos e inequidades del capital y el aniquilamiento del orden europeo a partir de la Primera Guerra. Sin embargo cabe preguntarse por los elementos que se ponen en juego a la hora de lanzar la furia contra lo establecido, esto es el juego de las subjetividades y el valor de la crítica. En este sentido es posible ver una cierta continuidad entre la figura del artista y la del sujeto ilustrado que fue analizado desde los aportes de T. Adorno. En el caso de las vanguardias históricas, la pretensión de unir arte y praxis conlleva necesariamente un

⁵¹ Steven Connor plantea una idea interesante al respecto: la tensión entre forma de sentir y las formas para representarlo, en relación al posmodernismo. “Se ha atribuido al movimiento moderno el redescubrimiento de intensidades reales de la experiencia falseadas por estructuras de conocimiento.” (1996).

rechazo a la institución en su conjunto (producción, recepción, circuitos de distribución). De acuerdo a esto, se debería también desechar la idea burguesa de autor, la autoridad que se establece en la relación jerárquica asimétrica de dominio. El problema es que tal rechazo no ocurre en la práctica, y la prueba más certera de ello es la proliferación de manifiestos de los artistas de vanguardia a principios del siglo XX, que bajo la rúbrica de un carácter colectivo esconde la clara firma autorial, finalmente propietaria; nada comparable con el arte anónimo del “romántico” medioevo. Desde el punto de vista político, la vanguardia extrema (y sigo en esto a Williams, 1997: 70) las pretensiones que animan de sentido al modernismo (la posibilidad de ser original, de innovar y buscar sus propios instrumentos) al ponerse en franca oposición al anquilosamiento burgués que ello significa, y van de este modo hacia la promoción de sus obras en relación al reclamo contra todo el orden social. El énfasis es puesto en la creatividad de las nuevas obras (tal como en todo el arte moderno), y en la común postura antiburguesa de las vanguardias tanto de izquierda como de derecha. Esta reacción estaría dada por la común huida de la lógica mercantil, que en su preferencia por el valor expositivo de las obras, reduce el arte a mercancía; sin posibilidad de representar valores espirituales o estéticos que cohesionen a una comunidad. Es el burgués con su moralismo y vulgaridad, la figura detestable para la vanguardia política y artística; y ante él surge una figura como contrapartida: el artista afirmándose como el auténtico aristócrata (la “aristocracia de los sentidos” tan cara a Huidobro), por sobre el interés mercantil, pero también por sobre la “masa”. El artista de vanguardia es, entonces, el digno continuador del autor moderno, del Odiseo alienado planteado por T. Adorno.

El caso es que el sujeto que podemos apreciar en las nuevas obras de arte (inorgánicas, no simbólicas) aparece en relación con nuevas técnicas. Por ejemplo, el principio del montaje es usado en función de la fragmentación de la subjetividad y su percepción fragmentada del mundo. Ahora bien, estos recursos están ahí relacionados con una problemática que plantea Zygmunt Barman (2001: 20) con respecto a la modernidad: en su cita al “Malestar de la Cultura” de Freud, muestra cómo la modernidad y su extremado compromiso con los valores civilizados *“se construye sobre una renuncia al instinto”*, en la supremacía del principio de realidad por sobre el principio del placer, de lo que resulta un descontento por el exceso de orden y la falta de libertad que se sacrifica en virtud de la seguridad. De acuerdo a lo anterior, este tipo de malestar sería un rasgo diferenciador de la modernidad en su madurez, su “sueño de pureza”, ideal de orden donde nada fuera de lugar puede perturbar. En este contexto, las

vanguardias reaccionan utilizando los recursos formales para practicar una liberación histórica de lo instintivo (piénsese en el Cabaret Voltaire, por ejemplo), como forma de unir el arte y la praxis. En este ímpetu liberador, la modernidad de la vanguardia se muestra en su arruinamiento, los materiales con que se nutre para la innovación son los de la tradición, pero puestos en fragmentos que aun así conservan el anhelo de totalidad, pero donde tal totalidad se reconstruye en el acto afirmativo de la lectura. Esta reunión de objetos heteróclitos puestos fuera de su orden original constituye la principal característica del museo, como superficie de inscripción movilizadora por el olvido activo que en la sección precedente comenté. De acuerdo a esto, la postura vanguardista adolece de la misma paradoja que la crítica al logocentrismo desde sus mismos fundamentos, planteada por F. Nietzsche: es un museo que depende íntimamente de la ley inmemorial derogada, para establecer su propia continuidad. La crítica y el proyecto son también los constituyentes de aquella figura burguesa contra la cual se reacciona, la crítica a su predominio se queda en la aporía desde la propia concepción lineal de la historia y su determinismo, en cuanto por donde transcurra la vanguardia, avanzará la historia progresivamente: la modernidad es burguesa o no es modernidad⁵².

Desde la final incorporación a la institucionalidad artística, la vanguardia como concepto genérico puede ser planteada en términos de su fracaso, del fin del proyecto luego de la Segunda Guerra Mundial. En esta línea, Erick Hobsbawm plantea la muerte de la vanguardia en el contexto del nuevo orden mundial de posguerra, en donde la intensificación de la marcha tecnológica incide en las categorías artísticas masificando los medios de comunicación. De este modo, la aceleración de los cambios en la modernización hace que el arte sea omnipresente, así como también hace que sea percibido de manera distinta de acuerdo a la marcha de la revolución tecnológica, la disponibilidad nueva de entretenimiento y el arte popular.⁵³ De acuerdo a esto, la decadencia del proyecto vanguardista comienza con los desastres de la Segunda Guerra, que significaron un desplazamiento geográfico de los centros

⁵² “Las vanguardias –y de ahí gran parte de sus contradicciones- en su crítica severa a la época histórica en realidad tenían la idea de que debían consagrar la modernidad a toda costa, entendiendo que la historia era un proyecto con sentido a realizar.” Casullo, 1999: 84.

⁵³ “La tecnología transformó el mundo de las artes y de los entretenimientos populares más pronto y de un modo más radical que el de las llamadas “artes mayores”, especialmente las más tradicionales.” Hobsbawm, 1999: 497.

tradicionales de la cultura de elites. Pero el gran golpe de gracia fue propinado por el triunfo universal de la sociedad de consumo, que en consonancia con la intensificación del trabajo de los medios masivos de comunicación significó la aparición de una amplia cultura de masas y un creciente mercado del arte donde se transaban obras vanguardistas a precios exorbitantes, terminando con esto de sepultar las ideas que fundaron su producción: la preeminencia universal del valor de cambio por sobre el valor de uso, que olvida los referentes identificadorios, y sustrae a la obra de su destino original (Benjamin). El utopismo moderno en arquitectura, por ejemplo, inspirado por la belleza funcional de la Bauhaus tiende a ser abandonado en pos de las necesidades de los consumidores. La búsqueda moderna que cita Steven Connor, de una purificación de las formas artísticas, la propia naturaleza esencial de las formas artísticas, la búsqueda de redescubrir lo específico, la univalencia; son puestas en crisis por la nueva configuración del capitalismo. De este modo, también comienza a perturbarse el afán pictórico por abandonar la representación tridimensional en la búsqueda autodefinitoria por diferenciarse de la fotografía y el cine. Cualquier univalencia específica que signifique el proyecto estético de una forma determinada, decae ante los requerimientos de la multiplicidad del mercado.

Desde el punto de vista del arruinamiento, el museo después de la segunda guerra cambia su posicionamiento: luego del holocausto Europa queda imposibilitada de escribir grandes relatos histórico-ontológicos. Según Primo Levi (citado por Déotte), la humanidad muere como sujeto de una historia que nada podrá totalizar. Es a partir de esto que la superficie de inscripción moderna - el museo- resulta insuficiente después de la catástrofe, los museos memoriales de la segunda guerra marcan un límite con una nueva época. Y el mundo europeo se museifica como función de una impotencia, que instala la apertura de una época en que la mundialización y “movilización total” están en curso, desde su falta de alteridad.⁵⁴ La catástrofe abre una nueva época de la superficie de inscripción marcada por la ceniza: “*La post- modernidad es el nombre (provisorio) de esta época, que ha nacido de un crimen*” (Deotte, 1998: 253.)

⁵⁴ “La emancipación moderna tenía como reverso la ruina del antiguo mundo (la ignorancia, el oscurantismo, el despotismo). Esta se cambia en movilización total que redefine constantemente sus límites (lo inmovilizable) y genera su sombra caricatural (su desestimiento). Déotte, 1998: 139.

III.

De acuerdo a lo planteado en relación a la catástrofe con que la Segunda Guerra Mundial inaugura un nuevo orden mundial, se atisba la posibilidad del decaimiento de los valores fundacionales de la modernidad; y en el ámbito del arte y la cultura, la consumación de un fracaso que quita el sentido originario a sus proyectos para ponerlos al servicio del crecimiento fabuloso del capital internacional. Siguiendo lo planteado por Jean-Louis Déotte, el holocausto sería una puerta de entrada para una nueva época que necesita superficies de inscripción en donde la ceniza haga su acto de aparición / desaparición, y especifica para esta época el carácter de movilización total de la técnica a nivel mundial. Ahora bien, en el sentido en que Déotte pone la aparición crítica de lo post- moderno. Sería necesario ahondar en las características que configuran dicho momento, y este resulta ser un punto conflictivo en relación a las determinantes que influyen en la proposición de una época otra. En efecto, ¿qué supone el establecimiento de un quiebre, o la posibilidad de acentuaciones del ritmo sostenido hasta ahora?, ¿es posible acaso hablar de la rotura definitiva del significado utópico de la modernidad? Estas preguntas resultan ser problemáticas, sobre todo por la dificultad que plantean, al ser en el fondo estudios del presente, del cambio acelerado de la era informática; así como planteamientos teóricos desde donde se asume una posición determinada en relación a las bondades o fracasos del proyecto moderno. El problema está dado por saber si aquello que se menciona como realidad social efectiva y profundamente contemporánea, está determinado por la teorización que le da el nombre, y si este concepto como “movimiento” social amplio corresponde a una representación adecuada de los objetivos y prácticas contemporáneas (Connor).

Desde la perspectiva de Steven Connor, los discursos críticos sobre la posmodernidad se caracterizan por una singular autodefinición, una autorreflexión que resulta ser más significativa que la descripción o reflexión sobre la cultura contemporánea que parecía ofrecer la teoría crítica posmoderna; y en este sentido *“La posmodernidad no encuentra su objetivo ni en el terreno cultural ni en el crítico-institucional, sino en un espacio de tensión entre ambos”* (Connor, 1996: 12). Las relaciones entonces entre actividad crítica y cultural son variables, por lo que se intensifica la sensación de inseguridad que plantea el análisis de la realidad contemporánea, en relación a la presuposición de la pérdida de cualquier discurso que pudiera actuar como criterio de valor universal. En efecto, si hubiera que partir por alguna característica atribuida a la posmodernidad como base de comparación en torno a la intensa

actividad teórica que genera, el descentramiento de la uniformidad sería un buen punto de apoyo, para plantear la imposibilidad de decir con certeza qué es aquello que se nombra con el rótulo de posmodernidad y lo que pretende ser tildado de “posmodernismo”. El problema es si la teoría que se asume posmodernista, en cuanto crítica de las manifestaciones del pensamiento moderno, refleja las condiciones del ámbito social y cultural que se configura a partir de la guerra fría. De acuerdo a esto, es necesario plantear la discusión en términos de una heterogeneidad de posiciones con respecto al posmodernismo, que es entendido como una toma de postura frente a la realidad; y la llamada posmodernidad, entendida como una serie de condiciones culturales que necesitan diferenciarse de sus momentos previos, que serían la premodernidad y la modernidad. Así, ambos conceptos que entran en la discusión (post-modernismo y post-modernidad), de acuerdo a sus prefijos, dependen en su caracterización de una continuidad subyacente, a pesar de la oposición binaria que en teoría plantean en relación a los momentos anteriores como el modernismo. La posibilidad que establece Connor de delimitar el campo de la discusión sobre la posmodernidad, aparece como mediadora del conflicto de interpretación (por ejemplo, entre Jameson y Lyotard): *“Los debates críticos sobre la postmodernidad constituyen la postmodernidad propiamente dicha.”*

Un punto de partida para la caracterización diferenciada de la modernidad y la posmodernidad, sería la de Zygmunt Bauman, por tanto establece la idea del descontento en la posmodernidad, tal como Freud lo había hecho con la civilización moderna, y partiendo de este antecedente establece la diferencia primordial entre lo moderno y lo posmoderno, la seguridad entregada frente a la libertad totalizadora y productora de diferencia instaurada en el mercado. En consonancia con este planteamiento podemos hacer una continuidad de las propuestas teóricas sobre la subjetividad en la época moderna. Pues bien, para Bauman el descontento posmoderno pasa por la desregulación total en el mundo contemporáneo que lleva a una incertidumbre en el ámbito de las relaciones sociales, más reguladas por los vaivenes del capital que por los nexos sociales racionalizados. En este sentido, la persecución de una identidad que dé cohesión al individuo con respecto a la sociedad civil queda obsoleta y deja al sujeto en una deriva constante en un mar de diferencias que nunca establecen un centro. La libertad surgida en la consecución del placer sacrifica la antigua seguridad articulada en torno al principio represivo de la realidad. En consecuencia, la libertad conseguida deja al hombre de la sociedad informatizada sin recursos para construir una identidad sólida y duradera, y lo pone en relación con dicha libertad en tanto es una relación

que depende de la fortaleza, de la distribución de las capacidades y recursos materiales necesarios para la acción eficaz. Esta noción implica la construcción de la alteridad, que se estanca en la común afirmación política de la diferencia como base de la interacción social, proponiendo el particularismo como lugar de la subordinación antes atribuida al estado universalista moderno. La creciente inseguridad adquirida de este modo, implica nuevas relaciones sociales, sobre todo en lo relativo al trabajo. Bauman señala la aniquilación del antiguo estado de bienestar logrado a partir del auge de la posguerra, que lleva a establecer la falta del trabajo como forma de planificación a largo plazo: ya no existen puestos de trabajo para toda la vida en que basar la el proyecto de vida. El estado pierde su rol regulador y es reemplazado por el mercado, y los objetivos colectivos por la autoafirmación del consumidor: consumir es la actividad individual por excelencia regulada por el poder de seducción del mercado, reproductor del deseo que lleva a la imposibilidad de satisfacción. La regla es entonces la del consumo, y quienes no pueden acceder a él, no son más la fuerza laboral de reserva, sino la potencial fuerza de extraños que produce el propio sistema, cuya presencia perturba el ideal de pureza que establecido en la regulación mercantil; confinando a un estado de criminalidad a aquellos que no pueden acceder cómodamente al consumo. El estado ya no pone en juego sus redes para la incorporación de la fuerza laboral (estado de bienestar), sino que utiliza los recursos para establecer el sistema de penalización contra los desvíos del recto intercambio consumista.

El rol que ejerce el mercado es el de reproducir las diferencias en cuanto a productos, y en este hecho caen incluso las obras de arte, que pasan a obtener reconocimiento en función de la publicidad y notoriedad. Actúan los medios masivos para los efectos de reproducción y copia de las obras, junto con el progresivo alejamiento de la preocupación por la configuración de la realidad social, y el concomitante control del capital sobre los medios de comunicación que proyectan la voluntad del capital en la representación de la realidad. La obra de arte se presenta como simulacro, no como representación; es una realidad autosuficiente donde los significantes soportan un significado solo dable en el proceso de interpretación y crítica. En consonancia con la tendencia a negar cualquier finalidad en la historia, el arte posmoderno socava y sofoca la posibilidad de llegar a cualquier acuerdo universal futuro: en el juego interpretativo la producción de nuevos sentidos, se abisma en la multiplicidad de interpretaciones, en cuya heterogeneidad eventual reside el juego de significaciones, imposibles de estancarse en una verdad última. El arte alcanza en la post-contemporaneidad,

un estado ontologista (Connor), autorreferido en sus fines, encerrado cada vez más en la dimensión “poética” del lenguaje. La incertidumbre es mantenida en todos los ámbitos de la realidad cultural, y la noción de “verdad” queda reducida a “verdades”, que mantienen la pluralidad por sobre la abstracción generalizadora; pero bajo el costo de institucionalizar débilmente las diferencias, de lo que resulta su cualidad esquiva, flexible y fugaz: no es posible conservar cualquier identidad durante mucho tiempo. En el aspecto social, Bauman reconoce la dificultad de establecer bajo este panorama un punto en que converjan la libertad individual y los anhelos comunitarios de identidades que no sean superficiales, sin limitar con esto la libertad individual.

Bajo este panorama, seguir la caracterización de lo posmoderno puede resultar un poco más cómodo a la hora de presentar otras perspectivas teóricas sobre el fenómeno en cuestión. Si bien es cierto las coordenadas proporcionadas ayudan a dar una dirección al problema, se hacen insuficientes para alcanzar una perspectiva más amplia de los fenómenos involucrados. Desde este punto de vista, el evidente descentramiento propuesto por Bauman, haya una sistematización conceptual distinta en otros autores. Así, la relación jerárquica que veíamos en la caracterización del iluminismo da paso a una concepción anárquica de la representación social, donde no hay pautas que dirijan una univocidad, en la coexistencia sin orden de las diferencias, la carencia de un principio común. El problema teórico que subyace es el incesante anhelo por caracterizar dicha representación, que en la perspectiva planteada resulta paradójico. Es así como Foucault plantea el nombre de heterotopía para todo este universo descentrado de la posmodernidad, y de este modo limita y controla lo ilimitado y descontrolado: propone un principio común que resulta paradójico en relación a la irreductibilidad de los fenómenos que pretende representar.

Tal vez las dos posiciones antagónicas más fructíferas con respecto a las paradojas de los nuevos sistemas sociales nacidos de la posguerra, sean las de Francois Lyotard y Frederic Jameson. El primero en plantear una posición filosófica sobre la noción de posmodernidad⁵⁵

⁵⁵ Según sostiene Perry Anderson, la noción tendría un historial a lo largo del siglo veinte, cristalizándose a partir de los años 70 en la crítica anglosajona como una respuesta a nuevas configuraciones en el campo de la arquitectura, la literatura y el arte; críticas de la noción utópica de progreso y sociedad comunitaria, y tendientes al eclecticismo, como la arquitectura

fue Lyotard, en una investigación sobre el estado del conocimiento: “La Condición Posmoderna”; que plantea a la información y al conocimiento en relación a una sociedad postindustrial, donde estos se convierten en la principal fuerza económica de producción. En la configuración de su teoría, Lyotard pone en juego la noción de ciencia como un juego de lenguaje entre otros, cuya legitimación está basada en dos grandes relatos: la emancipación mediante el avance del conocimiento, y el espíritu como despliegue progresivo de la verdad; donde ambos están basados en la idea de un itinerario hacia una meta final. Ahora bien, en la contemporaneidad de una sociedad posindustrial y de posguerra, se pierde la credibilidad en estas metanarrativas y su función creadora de una estructura legitimadora del trabajo científico. La incredulidad lleva a la pérdida de legitimidad con respecto a las metanarraciones, el poder organizador de la ciencia se debilita y queda reducida a una nube de especialidades cada una con su modo de proceder o juego lingüístico incompatible: sólo queda la autonomía dispersa de las micronarraciones. La ciencia entonces aparece regulada más que por la justicia o el bien; por la idea de performatividad efectiva, en donde se plantea la utilidad como fin en si mismo. Se abandona la argumentación para establecer el dominio de la paralogía, “...un razonamiento contradictorio creado errónea o deliberadamente para cambiar y transformar las estructuras de la propia razón.” (Connor, 1996: 30) En esta posición frente a los fenómenos contemporáneos, queda en evidencia que la diversidad en vez de ser la resistencia contra el sistema económico globalizado, es su propia condición estructural. Lo sublime aparece ahora reeditado en las grandes redes de información que nutren al capitalismo global, sistema de suyo irrepresentable.

Jameson sale al camino de estas consideraciones, para demostrar la acelerada ruta de cambio del capitalismo global a partir de la Segunda Guerra, mostrando al sistema económico imperante más que como superación del anterior, como una intensificación de sus formas y energía. Jameson plantea la nueva producción de objetos culturales a partir de estilos e imágenes, que pasan de ser meros anuncios de productos económicos. De este modo la posmodernidad es un nuevo estado del sistema de producción dominante, en donde la cultura se expande hasta “*hacerse casi coextensiva de la economía misma*” (Anderson). Las nuevas configuraciones sociales se basarían entonces en una carencia de estructuras de clases estable,

de Charles Jencks , que apela a lo elevado y lo popular, abogando por la tolerancia plural que deroga las ideas político sociales modernas. (Anderson, Perry: 2000)

y el decaimiento de la autoridad del pasado bajo la presión de la innovación económica. La característica del estilo que proliferaría sería el uso del pastiche, visto como un parasitismo lúdico o solemne de lo viejo, una “parodia inexpresiva”, sin impulso satírico, de los estilos del pasado. Y por otro lado, la tendencia de los estudios sobre cultura sería una pérdida de límites entre disciplinas humanistas y sociales, comenzando una hibridación teórica en un nuevo discurso, que quiere adecuarse a los movimientos de la multiculturalidad en relación a una “globalización” de las relaciones económicas, sociales y culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH. W. y HORKHEIMER, M.:** *Concepto del iluminismo. Odiseo o mito e iluminismo.* En: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987; pp. 15-59; pp. 60-101.
- ANDERSON, Perry.** Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- BAUMAN, Zigmunt.** La postmodernidad y sus descontentos. Madrid, Editorial Akal 2001.
- BERMAN, Marshall:** *Brindis por la Modernidad.* En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, pp. 67-91.
- CASULLO, Nicolás et al.:** *La Modernidad como Autorreflexión.* En: Itinerarios de la Modernidad. Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 9-22; *El Tiempo de las Vanguardias Artísticas y políticas,* op. Cit, pp. 65-93; *El Lenguaje de la Ilustración,* op. Cit., pp. 241-253.
- CONNOR, Steven.** Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid, Ediciones Akal, 1996.
- DÉOTTE, Jean Louis.** Catástrofe y olvido. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- EAGLETON, Terry.** Las ilusiones del postmodernismo. Bs. Aires, Editorial Paidós, 1998.
- HABERMAS, Jürgen:** *Modernidad, un proyecto incompleto.* En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. pp. 131-144
- HOBBSAWM, Erick:** Capítulo 17: *La muerte de la Vanguardia.* En: Historia del Siglo XX. Buenos Aires, Editorial Crítica, 1999, pp. 495-515.
- LUHMANN, Niklas:** Observaciones de la Modernidad. Capítulo 1: *La modernidad de la Sociedad moderna.* Barcelona, Paidós, 1997, pp. 13-47.
- TOURAINÉ, Alain:** Crítica de la Modernidad. Buenos Aires, FCE, 2000. Capítulo 1: “Las Luces de la Razón”. Pp. 17-38.
- WILLIAMS, Raymond:** La Política del Modernismo. Bs. Aires, Editorial Manantial, 1997.

APÉNDICE II

(POST)MODERNIDADES LATINOAMERICANAS

1. MODERNIZACIONES LATINOAMERICANAS.

1. 1. Primeros Pasos

Un problema que subyace al planteamiento de una "modernidad" en "Latinoamérica", es que inmediatamente se remite a una especie de diversificación del concepto de modernidad. En efecto, pareciera que al poner juntos ambos términos, se está planteando un fenómeno general del que nuestro continente participa, tal como podría participar cualquier otro territorio. Ahora bien, tal fenómeno general sería netamente europeo, pues es ahí donde alcanza su madurez como autorreflexión: es en Europa donde se bautiza a la nueva sensibilidad como "moderna", y donde comienza a perfilarse la voluntad crítica que será su sello. Si se simplifican las cosas, se podría decir que la modernidad es europea. De este modo, queda planteada la pregunta por lo específico de lo moderno en Latinoamérica, y su relación con este concepto que se quiere "universal" por antonomasia; relación que puede ser planteada en términos de una periferia a la que llega una nueva configuración del mundo, y un centro en donde tal configuración nace, se expande y se confunde. El punto de conflicto en este planteamiento, es que Latinoamérica como continente emancipado de la corona española, nace y comienza a forjarse imbuido por las ideas de la ilustración, que es tal vez el punto más entusiasta en torno a la idea de progreso universal de la razón. Por esto, pensar en Latinoamérica resultaría imposible sin pensar de inmediato el imaginario moderno que la construye como territorio independiente, e incluso parecería indispensable que para tratar de proponer una identidad, lo más propio sería añadir a la modernidad europea como uno de sus componentes. Queda por ver entonces, en qué se diferencia la modernidad Latinoamericana de la Europea, y cómo esto se relaciona con la construcción de una identidad para el continente, hecha bajo las ramas mismas del árbol iluminista.

Tomando en cuenta lo anterior, es necesario plantear cuáles son las ideas matrices que mueven a la modernidad, y como ellas se manifiestan en nuestro continente. En este sentido, el desarrollo de las relaciones entre modernización y modernismo, se establece como un punto importante, puesto que el conjunto de ideas y visiones de mundo (siguiendo a Berman) va a estar en una relación crítica con el marco de las transformaciones sociales que significa la

modernización en todos los ámbitos de la vida. Quizás el quiebre más traumático para la visión del mundo sea el que se expande a comienzos del siglo XIX, gracias a la revolución industrial: se plantea en este contexto un modo absolutamente nuevo de convivencia, en donde las relaciones sociales van a estar cada vez más secularizadas, y más cercanas al cálculo y el provecho personal, que a la convivencia solidaria y comunitaria. Es esta etapa de la modernización liderada por la burguesía capitalista, la que va a generar un conjunto de ideas críticas que sentarán las bases para muchas reflexiones posteriores. El auge de la nueva configuración social comienza a ser blanco de la crítica teórica, que ve en ella una nueva barbarie, y se plantea como continuadora del ideal de progreso al criticarla. A partir de esto, surge una problemática que Nicolás Casullo identifica claramente entorno a la crítica a la sociedad burguesa que comienza a erigirse, y que tiene una especial configuración en el espectro latinoamericano, hasta el desarrollo de la reflexión teórica en nuestros días.

Para Casullo (1998: 67-69), las formas teórico críticas de la modernización se estructuran en base a un fondo "escénico literario" que no se fundamenta de forma acabada: la figura del burgués perdido y añorado. Habría una narración mítica en el seno de la propia teoría, que es heredada hoy en día, en su forma primordial por la crítica cultural. Desde este punto de vista, a la noción de modernización subyacería una factura mítica, que es el relato del lenguaje de la representación, oculto, inicial: que resguarda nuestro saber.

El pensamiento sobre la modernización habría implicado muchas veces ejercer la esperanza de la crítica de un sujeto extraviado en el acontecer del capitalismo. Esto sería así desde el punto de vista de la modernización como pérdida de un tipo humano, en este caso histórico social. Este tipo humano que aparece en el pensamiento sería el burgués perdido, que Marx hace aparecer en el "retrotraerse" del hombre modernizado. La figura que se extingue es la que facilita a Marx llegar a la significación del pathos de la modernización: "el primer relato que habilita su escritura."

Sin embargo, es en el encuentro entre la modernización y el yo moderno, donde resulta un nuevo ciclo de cultura, donde las voces que buscan poner en escena el drama que parte de esta figura ausente, que exige en la escritura el tema de la memoria: es el mundo del pasado el que permite reconocer la nueva barbarie. Así, Casullo propone una lectura del Manifiesto Comunista, en que lo expuesto es más bien salvar a esa burguesía "revolucionaria" que proponer los nuevos actores y escenarios del futuro proletario. El problema de lo ausente, es

también influyente en el pensamiento crítico de Walter Benjamin: la problemática de *"...la vacuidad de un presente "progresivo" pensado sin ese pasado (figuras, seres) como pérdida."* (Casullo, 1998: 74). En este sentido, la figura crítico teórica se plantea como la recuperación de una estrepitosa caída, que tiene un pasado al que se que funciona como punto de apoyo para la crítica del presente. Ese pasado no es más que el del burgués oprimido que busca liberarse de la tiranía monárquica, y liberar así a la humanidad: pero que se ve enturbiado hoy por la continuación decepcionante que resulta ser el burgués utilitarista.

De este modo, la figura en que pretende apoyarse la teoría de lo presente, es lo que permite establecer la función crítica del sujeto moderno, en el contexto de la revolución industrial. El lugar de la ausencia en la discursividad moderna va a estar en la escritura a contracorriente, la neoteorización del sentimiento como crítica al mundo; que descifra lo otro subjetivo, contra la razón, y que *"...abre un territorio de comprensión cultural de pesadumbre."* En este sentido, Casullo pone en relieve la validez de esta escritura crítica articulada desde la ausencia, puesto que *"El burgués extinguido, la figura de una subjetividad que falta, es una falta que permite pensar críticamente 'la historia del presente'"*. (78) Es esta escritura que piensa una época "tragicómica" la que permite a Kierkegaard descubrir la ruina perpetua del presente, en la espiritualidad deslegitimada en las relaciones humanas.

Ahora bien, si tomamos esta configuración para establecer el rol de la cultura crítica europea, cabe preguntarse por el desarrollo de esta crítica en la modernidad latinoamericana. El problema que surge en esta dirección: es la posibilidad de establecer ese pasado que se añora como más virtuoso, puesto que la figura del burgués emancipador, está ausente en nuestro ideario latinoamericano; y la voluntad de crítica del presente, por cuanto queda truncada por esa referencia a la memoria. La figura trágica que remite al duelo está ausente en nuestra percepción de la modernidad. Así pues, en Latinoamérica, la relación con el concepto de modernización, tendría otro protagonista del hecho mítico: el burgués homicida, modernizador, que aparentaría ya formar parte de un "humus sin tragedia". La modernización y la tragedia se implantarían con la ausencia de aquel duelo previo. En Latinoamérica se perdería esa narrativa mítica, pero haría su reingreso en distintos niveles discursivos como la literatura, la política y fa crítica. Es así como la literatura y la poesía constituyen un sustrato que hace evidente la problemática de la pérdida y la tragedia de la condición humana burguesa.

De este modo tenemos una diferencia especificada en el modo de ver la modernización, que es dependiente de nuestra condición periférica: no fundamos nuestra crítica en una pérdida anterior que funda un duelo, puesto que la presencia de una época crítica que funde un tipo humano, como lo fue la ilustración (que sentó las bases de la secularización de las relaciones sociales) es para la realidad latinoamericana, un fenómeno más bien indirecto, con efectos más bien tardíos en cuanto al desarrollo del capital y las reformas religiosas, que finalmente redundan en la secularización. Esta diferencia marcada con la modernidad europea, da pie para preguntarse por otro problema que nace con el desarrollo de la modernización, y que se instala con las ideas matrices de esa ilustración indirecta. Tal es uno de los problemas de la instauración de las ideas democráticas en todo el continente y la consecuente definición de las naciones creadas, que debieron construir sus identidades a partir de la diversidad cultural, hecho que significa establecer el paradigma totalizador de la modernización, que en su búsqueda de lo universal, barre con las diferencias para construir lo uniforme.

Quizás una de las interesantes demostraciones de la hegemonía moderna en Latinoamérica es el uso de las ideas iluministas para llevar a cabo la tarea de independizar el continente del poderío monárquico. Una de las tareas que se llevaron a cabo fue tratar de subsumir la diversidad cultural de los territorios, en culturas nacionales que fueran representativas, integraran elementos étnicos y ayudaran a crear el imaginario social para llevar a cabo el proyecto de construir naciones modernas e independientes. Por las implicaciones de este proceso, me parece que es aquí donde es posible vislumbrar los primeros pasos firmes de la modernización, sobre todo en cuanto al manejo ideológico que la construcción de identidades va a traer consigo. Para poner en discusión el tema de la identidad latinoamericana y la modernidad, es preciso remitirse a las consideraciones hechas por Jorge Larraín, por cuanto engloban varias posturas puestas en juego.

1.2. Construcción Identitaria y Modernización

El primer punto que toma en cuenta Larraín (2000: 167-254), es que la construcción de la nacionalidad a partir de las diferencias culturales latinoamericanas: es básicamente selectiva y excluyente, conducido desde arriba por las capas sociales que alcanzan el poder en las incipientes naciones. En la mayoría de ellas se comienza por decretar como lengua oficial al español, y luego esta designación se extiende a otros ámbitos de la cultura como la religión y el arte. Ahora bien, este proceso depende de dos planos distintos de la realidad sociocultural:

la esfera pública y la esfera privada, la primera está constituida por el discurso articulado altamente selectivo, construido desde arriba, por varias instituciones culturales. La segunda está en la base social como forma de subjetividad individual y de grupos, que expresa sentimientos variados, muchas veces no representados en las versiones públicas; que se construyen sobre la base de intereses y visiones del mundo de algunas clases o grupos dominantes de la sociedad a través de las instituciones. El autor plantea una cierta interdependencia entre ambos planos, pero que finalmente se inclina hacia la esfera pública, por cuanto es donde reside el ejercicio del poder dominante. Este proceso discursivo es altamente selectivo y excluyente: elige algunos rasgos considerados fundamentales y deja fuera muchos otros. De este modo, queda escondida la diversidad detrás de una supuesta uniformidad: se efectúa la tala rasa de la diferencia guiada por el eje del proyecto nacional.

Una vez planteada la identidad como un constructo basado en una intencionalidad política, en el inicio de las nacionalidades del continente, Larraín las pone en relación con el concepto de modernidad, y pregunta por la relación existente entre un fenómeno que aparece como globalizante, y las dudas y resistencias que él mismo plantea en nuestro continente. La gran pregunta aquí es si ¿somos o llegaremos a ser modernos?, ante la cual el autor baraja una serie de tesis entre las cuales está la sostenida por autores como Octavio Paz o Carlos Fuentes. Según este punto de vista, nuestra ambigua relación con la modernidad estaría dada por la falta de autenticidad en los procesos modernizados - a diferencia del mundo anglosajón. Así, para Octavio Paz, el problema se originaría en la carencia de una ilustración tanto en España como en Latinoamérica, que impidió realizar de forma profunda el proceso de racionalización. Así, para Paz la ausencia de una edad crítica es la que marca nuestra modernización inauténtica: somos hijos de una monarquía católica y la contrarreforma; que contrasta con el mundo anglosajón, hijo de la reforma, la democracia y el capitalismo. En este sentido, habría para algunos estudiosos, una escisión entre el sentir barroco que rechaza al imaginario de la modernidad, y la razón instrumental propia de esa modernidad ilustrada. En esta distinción habría una "doble simplificación" (Larraín, 2000: 238); por un lado se reconoce únicamente el predominio de la razón instrumental (como si la modernidad ilustrada fuese sólo técnica), y por otro se favorece la idea de que es posible pensar en una modernidad que excluya la racionalidad instrumental (como si no fuesen útiles sus adelantos). Reducir el problema de la identidad a una contraposición entre dos "modernidades", sería entonces

contraproducente en su reduccionismo: no nos dice mucho sobre la relación efectiva entre la construcción identitaria y los procesos de modernización en el siglo XIX.

Lo rescatable de la exposición de Larraín, es que pone de relieve las relaciones entre el cuerpo político que en definitiva constituirá el estado, y las construcciones culturales que resultan ser funcionales al proyecto de una clase hegemónica, que en el caso latinoamericano, es en un comienzo básicamente terrateniente y aristocratizante. En este sentido, la modernización que está esbozada en ese primer paso para construir la nacionalidad, pone en juego la necesidad de crear instituciones desde el poder político para legitimar la idea de nación y estado moderno. Es decir, estos primeros pasos de la modernización en la independencia, tratan de actualizar a América -luego de la dominación ejercida por los países menos "modernizados" de Europa- con respecto a las ideas de avanzada. Esta intención de fundar instituciones tiene una serie de repercusiones de acuerdo al avance de los años, puesto que requiere que la "actualización" se profundice, y fortalezca las instituciones que detentan la identidad construida. Es así como hacia fines del siglo XIX se va a producir un creciente interés por fundar instituciones culturales que darán nuevas proyecciones al desarrollo de las relaciones entre modernización y modernismo.

Un ejemplo de estas instituciones es la universidad, construida bajo el modelo de la universidad moderna "kantiana", que aspira a plantear la crítica de los fundamentos últimos del conocimiento, en un ilustrado afán de totalidad⁵⁶. Esta universidad fundada bajo los principios del progreso moderno, tenía como objetivo liderar el avance de la modernización en Latinoamérica, y generar la reflexión acerca de los principios últimos del conocimiento en relación con los problemas más acuciantes de nuestra realidad. Uno de estos problemas fue (y es) el de la identidad latinoamericana y su relación con los desfases producidos entre una tardía modernización igualitaria, y el desarrollo de una cultura rica en intelectuales que parecían ir a la vanguardia de los cambios operados en las sociedades del continente. En este sentido, alentada por las ideas de intelectuales modernistas como José Enrique Rodó, se produce en 1918 una crítica generalizada a la institucionalidad universitaria, que parecía ya anquilosada en el pensamiento oligarca.

⁵⁶ (Avelar, 2000: 11-118) Sobre el papel de la universidad en la modernidad y la postmodernidad profundizaré comparativamente, mas adelante.

Otro ejemplo es el de las instituciones artísticas, que van a presentarse de un modo bastante peculiar de acuerdo al desarrollo de la modernización, buscando llegar a establecer un mercado cultural a semejanza del europeo. En este sentido se plantea más sensiblemente el problema de la identidad latinoamericana y su modernidad, en relación al papel que tiene la adopción de modelos foráneos en la producción cultural; y en el problema del desajuste entre las manifestaciones de modernidad cultural y la modernización pobremente impulsada, que mantiene al campo cultural como prisionero de las elites, ajeno a cualquier posibilidad de crear mercados simbólicos autónomos. Resulta interesante entonces, mirar el problema de la identidad, el modernismo y la modernización desde la perspectiva del desarrollo del mercado artístico desde principios del siglo XX, pues así podría plantearse una puerta de entrada para llegar a plantear más claramente las contradicciones de la cultura latinoamericana y sus producciones incluso más recientes.

I. 3. Modernización / Modernismo: los Problemas del mercado cultural

Una táctica para introducirse en las contradicciones de la cultura moderna en Latinoamérica, es revisar un problema que parece resolverse someramente en su generalidad: en América Latina ha habido un admirable desarrollo del modernismo, pero con el correlato de una modernización bastante pobre. Ahora bien, para Néstor García Canclini, esta es la opinión de muchos letrados, entre los que cuenta el ya mencionado Octavio Paz, que achaca los problemas de atraso modernizador a los países de los que fuimos colonias. Desde este punto de vista, sólo hemos podido acceder a la modernidad al "actualizarnos" en las luchas de independencia., y desde entonces tener "olas de modernización", movimientos que contaron con diferentes impulsores desde finales del siglo XIX hasta hoy. Pero dichos movimientos no habrían podido cumplir con los logros de la modernidad europea puesto que: *"No conformaron mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron profesionalización de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural."* (García Canclini, 2001: 66)

En efecto, si se comparan los índices de alfabetización y producción de bienes culturales entre Europa y nuestro continente, resulta que en Latinoamérica parecen haberse quedado en una pequeña mayoría. Tanto la democratización como la modernización aparecen repartidos en una pequeña elite: la cultura letrada queda enclaustrada en la clase dirigente, y la hegemonía

oligárquica limita la expansión moderna; por lo que resulta imposible generar mercados simbólicos donde puedan darse campos culturales autónomos. Esta restricción del mercado lleva a una restricción a la eficacia de la renovación de ideas, y su potencial actuación en la sociedad. Este sentido de la mala adecuación entre modernización y modernismo, tiene estrechas relaciones con la clase dominante, puesto que queda esta como la única depositarla del saber, haciendo valer la jerarquía que se quiere preservar: " *Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente las dominantes.* " (García Canclini, 2001: 67).

Esta posición política (aristocrática) con respecto a las artes (estanco de la circulación de bienes simbólicos), y al mercado simbólico en general, dificulta el impulso de una modernidad cultural, al dejar muy atrás el desarrollo de la modernización socioeconómica. Frente a esto se ha concluido que esta ventaja del modernismo por sobre la modernización, es producto de un "transplante" de innovaciones foráneas instaladas en la realidad Latinoamericana, sin tener mayor contacto con nuestra realidad, Pero para García Canclini esta relación parasitaria con la metrópoli, no sería tan simple como una dependencia mecánica; sino que más bien requeriría de un análisis más fino, y no aquella perspectiva determinista en que las condiciones socioeconómicas, "producen" a las obras. En este sentido es necesario romper con la idea de que en el modernismo cultural expresa la modernización, y proponer una indagación más profunda que muestre cómo los movimientos modernistas se producen en coyunturas bien complejas que permiten ver el carácter híbrido de la cultura donde se generan: la yuxtaposición de tradiciones, que se escapan al intento de las jerarquías modernas por uniformarlas para lograr una apariencia de identidad. Aun cuando esto sucede, el mestizaje interclasista genera formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Por esto, es necesario plantear una visión que muestre cómo las contradicciones entre el modernismo y la modernización condicionan las obras y la función sociocultural de los artistas. Así es posible vislumbrar que la inadecuación entre los objetos tomados de otra cultura y la realidad local, es más que un recurso ornamental: según Canclini esta contradicción puede ser llevada un paso más allá: más que un transplante de formas hay una reelaboración deseosa de contribuir al cambio social. Es más, este desacato contra la construcción identitaria original planteada en la sección precedente, podría pensarse como un intento de intervenir en nuevas configuraciones de "un orden dominante, semioligárquico, una economía capitalista

semiindustrializada y movimientos sociales semitransformados" (García Canclini, 2001: 80). De este modo, la entrada al conflicto de una modernización atrasada y un modernismo adelantado, puede traer consigo una apertura del carácter híbrido de la cultura y los nuevos lineamientos que tal característica modelaría.

Ahora bien, el desarrollo de esta inadecuación entre modernismo y modernización va a tener otra etapa, ya entrado el siglo XX, en que las políticas de estado tendientes a la industrialización y apertura de los mercados simbólicos a las masas, tratarán de garantizar un sistema de producción cultural más autónomo. Es así como a partir de los años 30, en México y Argentina, por ejemplo, se potencian la industria editorial, junto con la alfabetización y la ampliación de circuitos culturales. Y al comenzar la segunda mitad del siglo comienza un desarrollo económico sostenido, así como una expansión de los centros urbanos, y una mayor ampliación del mercado de bienes culturales, que es impulsado por el incremento en la escolaridad de la población, así como por el desarrollo del trabajo social en los partidos de izquierda. El punto importante de destacar aquí es que tal voluntarismo cultural estaba principalmente desarrollado como una política de estado, que aparece como impulsor de la modernización, y funda a su vez nuevas instituciones culturales acordes a la nueva expansión de la industria y la vida urbana. Esta va a ser la característica de buena parte de la modernización en Latinoamérica: la participación activa del estado, y la voluntad por ejercer políticas públicas en relación al consumo cultural. La expansión de la educación y la industria editorial va a tener consecuencias en lo que respecta al problema de la identidad latinoamericana, una vez comprendido el carácter híbrido de su modernismo, tal como lo es su cultura mestiza. En este sentido, el afianzamiento de una literatura propia que genera sus propios códigos y se sobrepone a la influencia de la literatura europea, buscando construir la última esperanza de modernización utópica en el continente basándose en el carácter híbrido de las formaciones culturales que le dan origen. Me refiero a la literatura del llamado "Boom" latinoamericano, que plantea toda una madurez con respecto al desfase entre modernismo y modernización- El gran éxito comercial, y el efecto en la literatura mundial, hacen de este fenómeno una suerte de condensación de las voluntades culturales puestas en juego desde los años treinta, en pos de una definitiva modernización del continente. Sin embargo, sería esta última narrativa utópica antes de la debacle dictatorial, y el advenimiento de la postmodernidad, en donde ya no hay cabida para las estructuras mítico-simbólicas del realismo mágico. Es el último paso antes del abismo de la imposibilidad de decir la derrota.

1. 4. El "Boom": Último Gran Relato antes del Fracaso

El fenómeno editorial del "Boom" es leído por Idelver Avelar desde una perspectiva postdictatorial, que busca interrogar el estatuto de la escritura en estos tiempos, y para eso pesquisa en el Boom una reevaluación. Desde su perspectiva, el Boom se posiciona como la "formación discursiva" (Williams) que reúne en sí un afán modernizador de la literatura, a través de ciertas recurrencias retóricas, pero que a su vez se propone como una forma de restituirle el aura perdida por los procesos de mercantilización es una literatura que pretende ser una consecución definitiva, progresiva con respecto a toda la literatura anterior. De esta manera, Avelar entiende el lenguaje del Boom, como una retórica adánica con voluntad edípica: busca refundar desde si misma el espacio literario, y pretende la superación del padre europeo, para demostrar su originalidad. Esta aparición se daría bajo las condiciones de la modernización del campo intelectual y literario sujeto ahora a una definitiva secularización y mercantilización creciente que pone en crisis el aura religiosa que había alcanzado el letrado latinoamericano, en su participación para construir las instituciones culturales identitarias. En este contexto, el Boom se va a plantear como una escritura que intenta reestablecer esa aura perdida, pero ya en un contexto postaurático; mediante la proposición de una nueva mitología desde la modernización. La escritura es planteada aquí como una serie de complejidad progresiva a lo largo de la historia de la literatura hispanoamericana: los escritores del Boom son los últimos eslabones de una cadena de errores previos: es una retórica del progreso, modernizante en cuanto plantea la novedad de su propia configuración. En este sentido es también anunciador de lo por venir, la escritura del Boom se plantearía como una voz inaugural, adánica, que desde el espacio urbano se plantea como universal. Pero a su vez se ve insuflado por un impulso edípico, una voluntad de matar al padre europeo con sus propias armas. Conforman entonces al Boom una voluntad de término con lo anterior y un postulado de lo que debe venir necesariamente después.

Con respecto a su relación con la modernización, el Boom, se ve instalado en un punto en que ya se ha instalado un mercado simbólico, que permite cierta independencia al escritor: está en un momento nunca antes visto de profesionalización, en que no es más un funcionario primordialmente estatal. Pero en virtud de esta profesionalización, Avelar advierte la pérdida del aura en la figura del intelectual: *"...el boom percibe la decadencia del aura religiosa de lo estético y responde con una estatización de la política o más concretamente, con una sustitución de la política por la estética."* (Avelar, 2000: 48)

En esta consideración, el Boom queda en la imposibilidad de convertir la escritura en instrumento para el control social, es ahí donde se viste de luto por lo aurático ya perdido. No puede caminar en esa senda porque el público ya es otro, hay un quiebre entre la modernización y el modernismo que el Boom no puede superar (su proceso de duelo es incompleto), y en su pretensión de estar en un desfase, más allá que el desarrollo de los países del continente, extravía su voz adánica puesto que: *"La literatura estaba adelantada porque estaba atrasada. Era precoz porque era anacrónica respecto a la tecnologización masiva del continente"* (Avelar, 2000: 50) Es así como los narradores del Boom luchan por restaurar el aura contradictoriamente con una época secular y modernizada. Aunque no sea posible recuperarla, es necesaria estructuralmente, y sólo en la literatura puede ser depositada esta aura fantasmagórica. Así pues, en ciertas novelas del Boom el componente temporal mítico (circular) convive con el lineal progresivo. Es la literatura *"el espacio en que podían coexistir y reconciliarse las fábulas de identidad y las teleologías de la modernización."* (Avelar, 2000: 52)

Es la identidad perdida la que llama al duelo por el aura, en el interior de una teleología modernizadora: la reconciliación entre modernización e identidad. Es de esta manera como se cierra un ciclo en 1973, para dar paso a otra generación marcada por la derrota y la imposibilidad, ante la instauración de todo un nuevo sistema de valores a través de la fuerza. Después de las dictaduras, se vive la fase final del capitalismo, la mercantilización de todo, incluso de aquello que parecía como no deificado. Luego de los golpes de estado, se inicia un camino hacia el predominio de la alegoría (según Avelar) marcará la memoria con el signo de la ruina, de los restos: de la definitiva explicitación de la transitoriedad.

Este hecho de la dictadura marcará el desarrollo de un nuevo proceso de modernización, que instala la última fase del capitalismo, y deroga las antiguas funciones del estado como conductor de las políticas culturales: deja el mercado simbólico en manos de privados, y abre las puertas -incluso como herramienta ideológica- a los medios masivos como nueva voz para los proyectos mercantilistas. Siguiendo esta línea, podríamos decir que junto al fin del relato adánico del Boom (Avelar lo fija el 11 de septiembre de 1973), se abren las puertas desde la crisis de las sociedades latinoamericanas, hacia una nueva forma de convivencia social, que deroga la posibilidad de un anclaje en grandes relatos emancipatorios, y establece la posibilidad de las pequeñas historias cotidianas movidas por el consumo individual. El gran conflicto es que llevar a cabo esta tarea de re- invención del tejido social y político, significó

desplegar las fuerzas del poder militar en pos de conseguir a toda costa los objetivos, aplastando así a quienes osaran a oponerse. La transformación del tejido social y la reformulación de los roles del estado dejarán tras de sí un reguero de restos a los que les denegada la posibilidad de ser recordados como parte de un pasado conflictivo e irresuelto. Es la alegoría entonces, el tropo que expresa la ruindad de un presente donde no queda más que el reconocimiento estético de la derrota del relato adánico-utópico del Boom.

II. PERIFERIAS, MEDIOS MASIVOS Y CONSUMOS POST-DICTATORIALES

II.1. (Post)Dictaduras: las heridas de una nueva etapa de modernización

Si seguimos los planteamientos de J- J. Brünner citados por I. Avelar (2000; 52-53), podemos vislumbrar hasta cierto punto la magnitud del cambio que significó la instauración de regímenes autoritarios en Latinoamérica: la pretendida refundación de un nuevo sistema sería mucho más amplia que la mera renovación del ámbito político; significó en realidad un nuevo sistema de valores, en el que estaban íntimamente imbricados el autoritarismo político y el interés de clase capitalista. En este sentido, para Brünner, la ideología dictatorial se presenta como una totalidad, pues habría una "*...organicidad de la dictadura a la implementación de los valores de mercado en Chile.*" (Avelar, 2000: 79). Es así como en el caso chileno se efectúa un control férreo de la ciudadanía, pero se apela a la "libertad para las cosas, en especial para el capital y las mercancías." (Avelar, 2000: 66). El edificio ideológico que se implementa con la represión encuentra su contrapartida en el neoliberalismo monetarista., en la "libertad" de reestructurar cada rincón de la vida social de acuerdo con la lógica del mercado. Con esta nueva función del Estado, que se va simplificando cada vez más, el impulso del sistema cultural ya no corre por su cuenta. Esta vez es dejado en manos de privados, en tanto que el mensaje ideológico es fundamentalmente llevado por los medios de comunicación: se logra una intervención cultural amplia a través de la radio y la televisión.

Ahora bien, para muchos autores, el proceso del tránsito de las dictaduras hacia las postdictaduras significaría el paso hacia la postmodernidad en Latinoamérica, a través de los problemas que suscita la incorporación de nuestras economías al mercado global. Un ejemplo de las alteraciones al proyecto moderno que habría concluido con las dictaduras, el de la

universidad moderna en su paso hacia la universidad de mercado. La gran diferencia planteada en relación a estos dos modelos de universidad, es el del tipo de profesionales que buscan desarrollar. Siguiendo a Avelar, mientras la universidad moderna privilegiaba producir intelectuales e ideólogos; la universidad de mercado ("postmoderna") prefiere reducirse a la formación de técnicos. Esta diferencia estaría anclada en las imposibilidades de la época postmoderna, en lo relativo al planteamiento sistemático de totalidades en el conocimiento; es decir la ineficacia de toda pregunta que vaya hacia los fundamentos, puesto que las nuevas formas de socialización tenderían hacia la dispersión de diferencias, más que a la homogeneidad. En este sentido, *"...el fin de la filosofía como pensamiento del fundamento último coincidiría con el fin de la universidad en su sentido moderno."* (Avelar, 2000: 111). Esta nueva configuración del conocimiento implica la imposibilidad de la pregunta Kantiana por los fundamentos del saber, y el paso hacia el fin del "entusiasmo" moderno por el progreso hacia el conocimiento de los fundamentos. La nueva configuración de la economía que comienzan a integrar las dictaduras, propone una mercantilización que para llevarse a cabo necesita de la producción diversificada, es decir incita a la producción de diferencias. En este sentido, la mercantilización haría imposible el sostén de la universalización moderna, es decir de la crítica kantiana al sistema de la razón. Así, es posible configurar a la post modernidad latinoamericana como postdictatorial, por cuanto el fracaso de los estados modernos en Latinoamérica, fue su imposibilidad de introducir la nueva fase del capitalismo, que en las metrópolis (Europa y EE. UU.) estaba construyéndose. Esta introducción sólo fue posible gracias al actuar de las dictaduras, que como vimos estuvo en directa relación con las pretensiones económico-sociales de las clases superiores⁵⁷. De este modo, el enfoque que soporta a la conexión entre la postdictadura y la postmodernidad, es la planteada por Frederick Jameson: la época en términos de la invasión de la máquina del capital a todos los ámbitos de la cultura, incluso a aquellos que aparecen como no-reificados.

⁵⁷ "...los estados mudemos latinoamericanos. nacional-populistas o nacional-liberales, no podían -u no pudieron- abrir el camino a la tercera fase del capital. eran ellos mismo sus futuras víctimas. Sólo la tecnocracia militar estaba cualificada, a ojos de las clases gobernantes locales para purgar el cuerpo social de todos los elementos resistentes a esta reconfiguración." (Avelar, 2000: 114)

El fin de la universidad moderna latinoamericana, es entonces un fenómeno que implica el fin del ideólogo y el intelectual como productos suyos. Siguiendo a Avelar, sería imposible hoy la figura del intelectual moderno como aquel personaje que puede pensar la totalidad del tejido social, los principios fundamentales; ya que depende totalmente de la validez de la pregunta kantiana. El intelectual es reemplazado entonces, por el experto, el especialista académico o comentarista cultural; actores que pueden ir al paso del desarrollo mercantil que invade todos los niveles de la vida social.

El cambio drástico operado en el seno de las sociedades latinoamericanas, tendría ciertas características que harían dudar a algunos de su condición de "postmoderna". Esto es así para Jorge Larraín (2000: 239-250), quien -siguiendo a Anthony Giddens- propone que el cambio en la sociedad globalizada obedecería más bien a una radicalización de la modernidad, que a una disolución del proyecto en una postmodernidad atópica. Así, planteará una interpretación de la nueva etapa de modernización, desde la noción de sistema planteada por Jürgen Habermas. Larraín ve en la apreciación de Habermas de la razón instrumental, un equilibrio no demostrado por otras teorías⁵⁸, por lo que resultaría útil incorporar esta visión a las discusiones sobre el nuevo estado de la cultura en Latinoamérica, luego de las acciones dictatoriales.

En síntesis, Larraín expone que para Habermas, las prácticas humanas no sólo se articulan en el espacio simbólico del mundo de vida, sino que también se organizan en sistemas funcionales, es decir, en "*contextos de acción autorregulados que coordinan acciones a través de medios*" (Larraín, 2000: 293). Estos sistemas funcionales son decisivos para la coordinación y cooperación de actividades complejas (las actividades económicas y la administración política son ejemplos de ellas). En este sentido, los procesos de modernización y racionalización afectarían tanto al mundo de la vida, como a los sistemas funcionales: "*Según Habermas, el proceso de modernización puede someter, en principio los sistemas funcionales a las restricciones normativas del mundo de vida, o subordinar el mundo de vida a los requisitos sistémicos*" (Larraín, 2000: 239). Esta subordinación sería la que ocurrió en el

⁵⁸ "Como lo en la planteada por algunos sociólogos chilenos, con respecto al choque identitario entre una modernización "barroca" y otra "ilustrada", ligada la primera al despliegue de los sentimientos -una visión estética-; y la otra a una visión instrumental del conocimiento. (Larraín, 2000: 176-1X2- 238)

proceso europeo de modernización, pero no como una necesidad inherente al proyecto de la Ilustración, sino como una desviación posible.

Ahora bien, Larraín cita el estudio hecho por C. Cousiño y E. Valenzuela para aplicar estas consideraciones al proceso latinoamericano de modernización, en donde se concluye que en el proceso de las nuevas economías que emergen a partir de las dictaduras, ha habido una tendencia hacia la "monetarización"; es decir, que el subsistema económico adquiere autonomía con respecto a los otros, como la política. En este sentido, la economía se convierte en un sistema funcional autorreferido, que tiene como consecuencias en la consideración social de otros subsistemas. En el caso chileno, la redemocratización (o el llamado proceso de transición) habría sido mediatizada por un proceso de monetarización, que concluye con la muerte de la politización. Para Larraín, este proceso no sería el índice de una nueva configuración social que se distinga absolutamente de la modernidad, sino que más bien *"...la reciente sistematización funcional de la economía en América Latina es sólo una prolongación del mismo proyecto ilustrado."* (2000: 241); puesto que su implementación obedece a una estrategia política. Este punto de vista ayuda a preguntarse si es legítimo plantear para Latinoamérica una postmodernidad, dado que en nuestro continente se arrastra desde la segunda etapa de expansión del capitalismo, la ya revisada cuestión del atraso de los procesos de modernización con respecto a los países en donde primero se producen los cambios. En este sentido, si la postmodernidad fuese un fenómeno relacionado con una nueva etapa del capitalismo donde se privilegia la comercialización de bienes simbólicos y el intercambio de información; habría que revisar sí en efecto esos fenómenos pueden presentar características propias en nuestros países, dado que la llegada al continente de las tecnologías que hacen posible la nueva etapa, arrastra consigo las desigualdades en el acceso a la modernización en una gran mayoría de la población, y por otra parte plantea la posibilidad de que los medios usados para el intercambio de información, sean utilizados con fines ideológicos por parte de la población más privilegiada que los controla.

Aún cuando puedan haber posiciones divergentes, lo cierto es que estamos frente a una nueva etapa de la modernización, en que se deja como único árbitro al mercado, encargado de regular todas las esferas de intercambio, incluso las del mercado simbólico; y cuyo desenvolvimiento implica una apertura a la llamada "globalización", en donde la proliferación de la diferencia cultural instala en un nuevo terreno la discusión sobre la identidad latinoamericana, y sus relaciones con las metrópolis desde donde aparentemente se dirigen las

transformaciones. En este contexto, se pone de manifiesto que el desarrollo del mercado trae consigo variables en el ámbito de la cultura que aparecen como problemáticas a la hora de revisarlas desde los paradigmas de la epistemología moderna. Es así como se observa un incremento sustantivo en el uso de los medios masivos, que implican tomar nuevas posturas en cuanto al estudio de su recepción, y la relación de este fenómeno comunicacional con sus contextos: una teoría de los usos sociales del consumo cultural que dé cuenta de las variaciones en la posición del arte (masivo o no), en el contexto de la multiculturalidad globalizada.

II. 2. Globalización y medios masivos: las otras lecturas

Los nuevos lineamientos que surgen con la imposición de nuevas formas de sociabilidad a partir de las dictaduras, implican la apertura de los mercados, en un fenómeno que se diferenciaría del llamado "imperialismo", en una redefinición de las relaciones entre centros y periferias que -para Jesús Martín-Barbero-, significa no un movimiento de invasión desde el centro a la periferia, sino más bien una serie de transformaciones que se producen desde y en lo nacional, e incluso en lo local, que es llamado ya corrientemente "globalización". Así, *"Lo que ahora está en juego no es una mayor difusión de productos, sino la rearticulación de las relaciones entre países mediante una descentralización que concentra el poder económico y una des-localización híbrida las culturas"* (Martín-Barbero, 2000: 17) En América Latina, tanto la idea de una apertura nacional, como la de integración regional colocan la "sociedad de mercado" como requisito de entrada a la "sociedad de la información". Pero la apertura económica supone una desintegración social y política de lo nacional; puesto que la instalación del mercado como motor de la sociedad, implica la sustitución de los proyectos emancipatorios por las lógicas de competitividad, cuyas reglas pone el mercado y no el Estado. El problema de esto, son las consecuencias en la "integración regional", ya que en virtud de la pérdida de proyectos en común, y la instalación de una lógica de competitividad universal se fractura la solidaridad regional, prevaleciendo así la competitividad entre grupos, por sobre la cooperación y complementariedad regional.

Otro de los problemas que acarrea la mercantilización en Latinoamérica, es el del papel jugado por las políticas públicas con respecto a la producción cultural. Si se mira hacia Europa, se ve que hay un progresivo fortalecimiento público de su capacidad de producción audiovisual. Esto no es así en América Latina, puesto que la integración de la producción

audiovisual (ya gobernado, prácticamente por el interés privado) aparece desactivando el reconocimiento de lo "latinoamericano", en un movimiento creciente de neutralización y borrado de las señas de identidades nacionales y regionales- Esto resulta más claro si se compara el desarrollo de la producción cultural en la era de la modernización populista a partir de los años treinta –de fuerte raigambre estatal-, con los efectos de la mercantilización contemporánea. En el primer caso se produce una proliferación de símbolos cinematográficos y musicales que producían identificación el público latinoamericano (como es el caso de los personajes del cine mexicano, o las figuras de! bolero). Martín-Barbero propone que hoy en día, la inserción de la producción cultural en el mercado mundial está implicando, más bien su propia desintegración social; ya que el papel del interés privado (competitivo) introduce públicos cada vez más neutros, cada vez más indiferenciados que permiten moldear la imagen de los pueblos, por parte de las grandes compañías. Aún si bien esta apertura de los mercados permite cierta penetración de productos como las telenovelas en países de los "centros", ello implica el posicionamiento definitivo de las lógicas de mercado que llevan hacia la fragmentación cultural.⁵⁹

Es a partir de esta nueva fragmentación, surgen en las sociedades latinoamericanas culturas urbanas, heterogéneas, formadas por una densa multiculturalidad. Esta nueva configuración implica una serie de transformaciones profundas en los modos de convivencia, que redefinen los modos de pertinencia a un territorio y de experimentar lo que fue llamado "identidad", en relación a la homogeneización implícita en dicho concepto. La nacionalidad era en las fases de la modernización, una forma de dar coherencia al todo implicado en los países independientes, por lo que en todo sentido la idea de "nacionalidad" resultaba incompatible con la idea de "diferencia"⁶⁰ Ahora bien, con la multiculturalidad que nace en las nuevas relaciones urbanas, se hace imposible identificar la idea de "nación" con la de "identidad", ya que *"...la identidad no puede seguir siendo pensada como expresión de una sola cultura*

⁵⁹ "Pero significa también el triunfo de la experiencia del mercado en rentabilizar la diferencia cultural para renovar gastadas narrativas conectándolas a otras sensibilidades cuya vitalidad es resemantizada en la tramposa oferta de la cultura de la diferencia que es la otra cara de la fragmentación cultural que produce la globalización."(Martín-Barbero, 2000: 19)

⁶⁰ "Para una discusión sobre este tema en el nacimiento de las, naciones, ver el punió I. 2. de este trabajo.

homogénea perfectamente distinguible y coherente." (Martín-Barbero, 2000: 20). Desde este punto de vista, se puede mirar el desarrollo de la modernidad en Latinoamérica, como un dominio del monolingüismo asumido desde la colonia, por aquella primera modernidad que escondió sucesivamente la multiculturalidad latinoamericana⁶¹. Este dominio culminaría con la nueva etapa de modernización, en donde surge la necesidad de dar cuenta de las nuevas modalidades de ciudadanía que surgen desde la diferencia. Por esto, la comprensión de la multiculturalidad *"...exige el estallido de las fronteras disciplinarias y la configuración de objetos (de conocimiento) móviles, nómadas, de contornos difusos, imposibles de encerrar en los moldes de un saber positivo y rígidamente parcelado."* (Martín-Barbero, 2000: 21 }

El estudio que requiere nuestro problema de la identidad, es entonces reconocer el descentramiento en nuestros modos de apropiación de la modernidad: *"el de una diferencia que no puede ser digerida ni expulsada, alteridad que resiste desde dentro al proyecto mismo de universalidad que entraña la modernidad."* (Martín-Barbero, 2000: 21). Esta diferencia es la que fue barrida por la idea de progreso universal adoptada desde la emancipación y construcción de nuestras nacionalidades, idea que termina siendo la "razón instrumental" despótica que borra toda diferencia que no se incorpore al desarrollo.

Ahora bien, queda por ver cuáles son las particularidades de estas nuevas formas de convivencia social que acarrea el dominio de los movimientos del capital. Según esto, es conveniente detenerse en los elementos que trae la nueva etapa de modernización en Latinoamérica, relacionados con el flujo y manejo de la información por medio de recursos virtuales, que moldean las formas de vida al no requerir de los "contextos de presencia" en la actividad social. En este sentido, estamos ante una deslocalización de los lazos sociales causada por las redes de información, que fundan un nuevo territorio "virtual" donde se realiza el flujo comunicativo de "cuerpos interconectados". Esta técnica que se expande según

⁶¹ "Una mirada que va en este sentido es la de Adriana Valdés, para quien incluso la separación entre "centro" y "periferia" queda desdibujada ante los procesos de la globalización, por lo que la mirada a las culturas ajenas necesita ser distinta, más dinámica, donde se haga difícil "fijar" lo observado, que sólo permita entrever lo fugaz, donde "Ni la posición del observador, ni la del observado, jamás se fijan, y existe un movimiento constante entre una y otra, un frotamiento, un contagio, el hecho del poder se experimenta así como algo menos monolítico; y la identidad, las diferencias, como procesos." (Valdés, 1996: 88)

los flujos del capital implica un paradigma totalmente nuevo en el pensamiento: el proceso de la información tiene como materia prima abstracciones y símbolos, en una nueva etapa que refunda las relaciones entre lo discursivo y lo visible, de la inteligibilidad y la sensibilidad. De este modo, la imagen adquiere un nuevo estatuto cognitivo: se "informativiza", es una inscripción en el orden de lo numeralizable.

Dentro de los efectos de la pérdida de legitimidad de los "grandes relatos" que emanciparían a la humanidad a través de la razón y el progreso, está la pérdida de toda referencia que ancle las relaciones humanas; la dispersión y el relativismo hacen que la razón homogeneizadora no sirva para plantear legitimidades unívocas, ni siquiera en los paradigmas científicos. En este sentido, los efectos de la modernización se dejan ver en los medios de comunicación masiva, que plantean nuevas interrogantes a partir de la explicitación de este nuevo paradigma "atópico" que sería la postmodernidad. Tal vez, el medio masivo que más influencia tenga con respecto a esto, sea la televisión; pues exhibe las transformaciones de la sociedad de forma clara, por su ligazón íntima con los movimientos de la mercantilización.

En este sentido, la televisión aparece como nuevo paradigma de modernización, y uno de los nuevos rasgos que incorpora en la época de la "monetarización", es el uso del control remoto que introduce al Zapping como nueva forma de sintaxis en la recepción "activa" de los contenidos. Para Beatriz Sarlo el desarrollo de estos usos resulta ser un modo interesante de acercarse al papel de los medios masivos en la situación cultural de hoy, pues esencialmente: *"El control remoto no ancla a nadie en ninguna parte. Es irreverente e irresponsable sintaxis del sueño producido por un inconsciente posmoderno que baraja imágenes planetarias."* (Sarlo, 1997: 63). El uso de este fenómeno como objeto de estudio, resulta provechoso para explorar la concepción estética que se introduce con la masificación comercial. La marca de su utilidad estaría en la forma antagónica que se presenta con respecto a las formas artísticas de la modernidad. En este sentido, su introducción en la vida cotidiana implica el conflicto con ciertas nociones como el "silencio", tan usado como recurso durante las vanguardias, en relación a los límites de la representación. Pues bien, el uso televisivo, en su loca carrera por mantener la atención del consumidor a toda costa, desbarata la noción de silencio, al proponer una superpoblación de imágenes y planos distintos, que saturan la pantalla. Otro punto de divergencia con los modos visuales modernos, es el del uso de la imagen y la narración en el cine: la forma en que se efectúa el zapping -por lo mismo que niega el silencio-, deroga las viejas leyes de la narración visual tales como el punto de vista, el paso entre planos, la

duración correlativa de los planos, la superposición, el encadenado o el fundido de imágenes. Así, también resulta que el montaje es derogado: éste siempre supone una jerarquía de planos, que la televisión en su relleno de imágenes dispersas no puede aceptar. La televisión genera, entonces, una estética que no es nada más que suya.

Además de esto, Sarlo establece cierta genealogía en los procedimientos de la televisión, y los vincula con aquellos medios populares que se introducen y masifican en la modernidad: "*...la repetición señalizada de la televisión comercial es como la de otras artes y discursos cuyo prestigio ha sido legitimado por tiempo...*" (El folletín, sería un ejemplo de ello). A partir de esta consideración, la autora trata de explicar el uso de la repetición por los efectos que ésta produciría: la repetición sería el goce placentero y tranquilizador de lo conocido, sería una suerte de "reordenamiento del mundo". Este discurso serializado de la televisión comercial respondería más que a una tipología de géneros, a un estilo marco: el show. Es el estilo marco que funda la televisividad, homogeneizando las imágenes. Junto a esto, otro mecanismo con que opera la televisión sería la cita, el uso indiscriminado de la parodia y la copia; que marca la autorreflexividad de la televisión, la cercanía producida por el lugar común (citado, parodiado) del que el espectador es experto. La cita es usada en el contexto televisivo como una economía mental, o más bien una "pereza intelectual" que determina un incesante autorreciclaje. La autorreflexividad, entonces, aparece como un punto importante en lo relativo a la estética televisiva: en otras palabras, se propone como un subsistema funcional autorreferido que tiende a subordinar a otros hacia sus propios propósitos.

Un enfoque complementario al estudio de la televisión es el que aporta Martín-Barbero (1999: 9-11), en una de las etapas de su pensamiento sobre el consumo cultural, donde propone el enfoque del estudio en la cotidianidad familiar que se introduce en la televisión, gracias a los dispositivos de la simulación del contacto y la retórica de lo directo: ambos dispositivos son funcionales al mantenimiento de la función fática desde el receptor, puesto que la televisión (como vimos) necesita del mantenimiento del contacto, para que se sostenga la atención al mensaje mercantilizado⁶². Esta función es la que media la inserción del mundo de la ficción y

⁶² Entre las nociones que sustentan este pensamiento sobre la nueva situación de las comunicaciones, está el de ensanchar el estudio hacia las complicidades entre productor y receptor dentro de las relaciones de dominio, que establece una complicidad desde y en el imaginario colectivo, que constituye la materia prima con que trabajan los medios. En este

del espectáculo en el espacio de la cotidianeidad, a través de la figura del presentador y su tono coloquial que transforma a la familia televidente, en interlocutor; efectuando así una retórica de lo directo, basada en la proximidad y en la "magia" de ver en directo. Ahora bien, lo interesante de estos mecanismos que dilucida Martín-Barbero, es que permiten observar la estética de la repetición que subyace, y que está basada en el uso de la cotidianeidad, y su tiempo repetitivo, hecho de fragmentos. En este sentido, la televisión, como medio masivo introduce la serialidad como mediación entre el "tiempo del capital y el tiempo del trabajo", gracias a lo cual se puede establecer a los géneros como unidad de contenido de la comunicación de masas, puesto que desde ellos se lleva a cabo la demanda en el mercado. Así, Martín-Barbero propone una distinción importante: *"Los géneros, que articulan narrativamente las serialidades, constituyen una mediación fundamental entre las lógicas del sistema productivo y las del consumo, entre las de formato y las de los modos de leer, de los usos."* (1999: 11)

Este punto de vista, arroja excelentes distinciones que permiten acercarse a las nuevas problemáticas ligadas con la modernización tardía. Pero desde el mismo punto de vista es necesario avanzar hacia otros, de acuerdo al desarrollo de su propio pensamiento. En este sentido, sobre la base de las anteriores distinciones, Martín-Barbero plantea la necesidad de plantear el consumo cultural desde la óptica de los usos sociales (tal como García Canclini), y también como lugar de producción de sentidos; el consumo entendido no sólo como posesión, puesto que *"el uso da forma social a los productos al inscribir en ellos demandas y dispositivos de acción que movilizan a las diferentes competencias culturales."* (1999, 13). En este sentido, los usos de los medios se configuran de nuevas maneras en virtud de los cambios radicales en el sistema de comunicación que plantea la globalización del mercado. Así, se tiene que los descentramientos a los que lleva la extensión de este fenómeno, rebasan la comprensión, los paradigmas comunicativos, ya sea de la transmisión o de los efectos. Por lo tanto, se requiere de un acercamiento transdisciplinar que dé cuenta de los elementos heterogéneos que implica la consideración del uso social de los medios. Esto permitiría plantear un paso más allá de las consideraciones sobre la comunicación planteadas desde

sentido al ver las lecturas hechas por distintos grupos sociales: "se trata de investigar las tácticas -astucias, estratagemas e ingeniosidades del débil- por oposición a las estrategias del fuerte " (Martin Barbero, 1999: 3)

Norteamérica, para establecer un pensamiento desde Latinoamérica: *"La recepción / consumo como lugar epistemológico y metodológico desde el cual repensar el proceso entero de comunicación"* que desarrolle la comunicación como un proceso entre sujetos socialmente constituidos.

Una propuesta que va en esta dirección, en el contexto de la multiculturalidad, es la de Néstor García Canclini, que también plantea la necesidad de un enfoque "transdisciplinario": *"El problema principal con que nos confronta la masificación de los consumos no es el de la homogeneización, sino el de las interacciones entre grupos sociales distantes en medio de una trama comunicacional muy segmentada"* (García Canclini, 1999: 30). El problema que va a surgir de esto para el estudio, es el de cómo articular un estudio de una estructura tan fragmentada. El enfoque planteado por García Canclini, es el de ver al consumo como un proceso cruzado por una variedad de factores, que pueden ser explicados desde diversos modelos; pero que al ver su problemática específica, va a ser necesario plantear la distinción ya clásica entre valor de uso y valor de cambio, gracias a las cuales el consumo cultural podría quedar estipulado como. *"...el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuren subordinados a la dimensión simbólica"* (García Canclini, 1999: 42). Desde este punto de vista, el receptor tiene cierto espacio de creatividad, pero nunca llega a ser un creador puro, aunque por otra parte, el productor tampoco es una entidad omnipotente. Con esto se deja espacio para una dinámica de la recepción ligada a la planteada por Iser o Gauss, pero donde se agrega un componente social que impide una noción de la lectura como espacio plenamente libre de determinaciones. Queda así configurado un planteamiento de lectura más acorde con el fenómeno de la globalización y el papel que juegan los intercambios en el mercado simbólicos insertos en ella, que no deja espacio para totalizaciones, puesto que la diferencia sobre la que recae su mirada hace de muy difícil manejo otro planteamiento que no sea el transdisciplinario. Vemos, entonces, como el desarrollo de la etapa de (post)modernización (post)dictatorial obliga a preguntarse por los nuevos estatutos de los productos culturales, y la necesidad de nuevas herramientas para su estudio. En este sentido, el papel que implica el movimiento de las relaciones entre productores y consumidores, hacia la masificación de la recepción en algunos sectores de esa producción; hace necesaria la pregunta por el lugar que ocupan los viejos nichos del modernismo crítico, como lo es el arte y la literatura, una vez que nos hemos percatado del

decaimiento de cualquier valoración que no pase por la consideración del público y del mercado.

Es así como en la época de la massmediatización se produce un problema con respecto a los lugares de la masificación y la calidad de los productos culturales., dado que el discurso (moderno) sobre la autoridad en el arte (ya sea de instituciones o de los mismos artistas) carece de interés para un indiferentismo llamado "posmoderno". En esta época hay un salto hacia la definición institucional del arte; es decir, se toma por principio desde los estudios influidos por la sociología de la cultura, que el arte es lo que las convenciones acuerdan que sea, y nada más que eso; frente a cualquier esencialismo. Así, el arte es puesto en un más acá profano, donde se disuelven las veleidades de excepcionalidad: *"Los impulsos y las regulaciones sociales también actúan en la esfera del arte"* (Sarlo, 1997: 157) Con la desacralización definitiva de las artes en el fin de la vanguardia (Duchamp), se instituye un relativismo estético, y *"el mercado, experto en equivalentes abstractos, recibe a este pluralismo estético como la ideología más afín a sus necesidades."* (Sarlo, 1997: 158)

Como ya hemos visto, la postmodernidad deroga el universalismo y la pretensión de objetividad y racionalidad: no hay vocación de absoluto. Pero sí hay una institución que se perfila como nuevo paradigma: el mercado, el mercado de bienes simbólicos. Frente a este relativismo de las mercancías, Sarlo plantea el problema de cómo respaldar al arte que no sea comercial, cómo plantearse el porvenir del arte que no sea de masas, y da una respuesta tentativa: encontrar el apoyo en las llamadas "políticas culturales", *"desarrolladas por Estados que no confinan todo el destino de la cultura a la dinámica mercantil."* (Sarlo, 1997: 164) Ahora bien, el desarrollo del mercado como formador del gusto al instituir otros criterios valorativos parece reemplazar con una autoridad parecida, a los prestigios tradicionales que consagró la modernidad, es decir hay una contradicción en el papel que pretende jugar ese espacio de convergencia donde no se sobrepone una valoración por sobre la otra; ya que en lugar de esto pasa a instalarse la relatividad como hegemonía. Así, queda estipulado el problema de que *"El absolutismo implantado por el relativismo estético es una de las paradojas, quizás la última, de la modernidad."* (Sarlo, 1997: 170)

II.3. Identidad y Memoria en la (Post) modernidad (Post)dictatorial

Dentro de lo que he mencionado como "postmodernidad", es importante destacar el nacimiento u adopción de una corriente crítica a los tópicos de la modernidad, a la que se denomina "postmodernismo". Desde esta nueva corriente intelectual se propone una desconstrucción de los paradigmas totalizadores de la modernidad utópica, para plantear una valoración hecha desde lugares periféricos del saber llamados "márgenes" o "bordes", totalmente lejanos a cualquier discurso de redención humana. Esta perspectiva es la que adopta en Chile la "Revista de Crítica Cultural!", que busca canalizar estos esfuerzos críticos través de la difusión de planteamientos que acojan los más variados descentramientos de la razón occidental, para el contexto latinoamericano. Pero al adoptar tales consideraciones (demás esta decir: de base Europea y norteamericana), se presentarían ciertas contradicciones, propias del discurso postmodernista en general: pero que resultan interesantes si se mira su contexto de producción, anclado en el conflicto con los discursos dictatoriales y postdictatoriales de transición. Es este punto el que va a interesar a Hernán Vidal para realizar una valoración crítica de esta institución, que se propone acoger a una llamada "neovanguardia", y que busca actuar desde la heterogeneidad cultural y la derogación de toda acción política utópica. La perspectiva que adopta Vidal para desarrollar su crítica, es interesante por cuanto muestra una de las líneas de pensamiento más sugerentes dentro de la revista: el problema de la identidad latinoamericana, y la posibilidad de plantear sus contradicciones bajo una mirada positiva, gracias a la extrema valorización de la diferencia que plantea el criterio postmodernista; que deja espacio para plantear la dimensión de la "copia" y el "simulacro" como opciones para la construcción válida de una identidad que resulta ser no- idéntica.

Así, la crítica que Vidal hace de la revista parte por considerar que sus planteamientos que intentan derogar cualquier totalización, terminan por ser paradójicos: puesto que la implementación de tales críticas dentro de una institución, implica el ordenamiento, al fin y al cabo, de los materiales presentados. Si bien la revista pretende una anti-totalización política o epistemológica, igualmente presenta una ordenación temática que permite una lectura lineal de los contenidos. De esta forma, el uso y abuso de las nociones extraídas de los llamados estudiosos "postestructuralistas", termina por establecer una inevitable totalización del discurso en un esquema claro, que deja ver al postmodernismo en Chile como una

uniformidad conceptual⁶³. Para Vidal, esto implicaría la reiteración de un perfil Ideológico ya vulgarizado, que hace ambigua la identidad neovanguardista del grupo que pretende irrumpir en la escena cultural chilena. Por esto se podría plantear que los márgenes que se pretendían defender quedan cómodamente en el centro, y por otra parte, ponen de manifiesto el problema ya casi endémico del uso importado de los adelantos foráneos: las nociones postmodernistas resultan ser novedades que en los países centrales ya son obsoletas. Con esto se asumiría claramente que la noción de "copia" es una de las ideas madre para fundamentar su identidad postmodernista en el contexto chileno. La crítica de Vidal -que viene desde el materialismo histórico- resulta interesante al rescatar estas dimensiones, que iluminan más ampliamente el problema de la identidad, que se plantea desde otras lecturas, en el contexto de los cambios sociales que traen las dictaduras. En este sentido, para Vidal lo más relevante de los planteamientos de la Revista de Crítica Cultural, es la inserción de los "estereotipos" postmodernistas en el contexto de la transición chilena a la democracia, por lo que el carácter testimonial que se le puede asociar a estas argumentaciones, es lo que realmente vale la pena descubrir.

De todos modos, la mirada postmodernista sobre la identidad latinoamericana, es lo que me interesa destacar de las apreciaciones que recoge Vidal, puesto que ayudan en gran medida a dar un nuevo paso en el debate sobre el papel de las etapas de la modernización, en el planteamiento identitario. En este sentido, para la argumentación de los intelectuales que participan en la revista, la historia Latinoamericana aparece marcada de principio a fin por la dependencia: no somos capaces de producir conocimiento, somos más bien recipientes que lo importan y traducen a su medio. Por esto, se proclama a nuestra condición como una "alienación ontológica", que nos deja en una "rara ambivalencia" con respecto a la metrópolis, puesto que Europa parece ser "el otro", pero el otro del que igualmente formamos parte. De este modo, una de las argumentaciones planteadas en la revista es que precisamente esta condición es la que puede ser un punto de partida para plantear lo más auténtico de nuestras producciones culturales. En América Latina, entonces, se presentaría una paradoja, ya que: *"...la acumulación de utensilios culturales no responde a necesidades surgidas*

⁶³ "Así es como estos argumentos postmodernistas llagan a constituir una gran narrativa política muy repetitiva, de características tan homogenizadoras y excluyentes de otras identidades culturales como aquellas que se denuncian " (Vidal, 1998: 15)

auténticamente en el trabajo de fundar y habitar el entorno inmediato..." (Vidal, 1998: 18). De este modo, nuestro continente aparecería como un espacio repleto de "copias", "reproducciones" y "simulacros", dado que si se plantea a la identidad cultural como una creación hecha de la permanente autotransformación en el trabajo "...por transformar la naturaleza y la sociedad para satisfacer necesidades autónomamente definidas, el latinoamericano carecería de identidad..." (Vidal, 1998: 18) Esta negación de la identidad histórica pone de manifiesto que nuestro ser latinoamericano adquiere la caracterización de monstruoso, que le es conferida desde su ambivalencia, dado que sin tener capacidad creativa, se arroja a la opción de un "juego" de "modificación" y "distorsión" de los originales que sí puede crear la metrópoli. Pero es esta distorsión degeneradora la que daría la pauta para plantear el estatuto de nuestras creaciones, puesto que es ella el lugar donde se libera la imaginación, gracias a la cual se violan los modelos hasta hacerlos irreconocibles para sus creadores "originales". Esta reconstrucción de una identidad latinoamericana desde la conceptualización postmodernista tendría, a los ojos de una mirada psicoanalítica, la virtud de ser una suerte de "viaje terapéutico" que permite asumir la monstruosidad histórica, y darse cuenta de lo óptima que resulta ser la copia, planteada como una creación más interesante que el modelo. La crítica postmodernista pretende entonces plantear la construcción de la identidad latinoamericana, desde lo que fue una no-identidad. La insistencia de los intelectuales en este nuevo "paradigma", va a llevarlos a fundamentar la reconstrucción de los orígenes, desde procesos psíquicos primordiales, que se expande a un psicoanálisis de la cultura latinoamericana y chilena. En el camino de este psicoanálisis se busca llegar hasta los problemas irresueltos, y así rescatar los aspectos positivos para una nueva identidad que surja desde la anormalidad y la heterogeneidad. Para Vidal, se puede sostener que las identidades vagas, nómades e inestables planteadas como "postmodernistas" hacen surgir a todo un grupo de personajes refractarios al autoritarismo y la dictadura social, que toman esta no-identidad para construir sus máscaras y travestismos con los cuales resistir la violencia impuesta por la dictadura.

El fundamento del carácter de "simulacro" que se le atribuye a la producción cultural latinoamericana estaría, para algunos estudiosos, en las realizaciones propias de la cultura popular que toman el capital simbólico europeo para reciclarlo en "estrategias de antropofagia y carnavalización". El carnaval de Río, es tomado como ejemplo desde donde se ilustra que incluso en los estratos más bajos, hay una conciencia de que nuestra identidad estaría ligada al

pastiche, al kitsch y al travestismo "*...como manipulación y simulacro para la supervivencia*" (Vidal. 1998: 25). El carácter de nuestra identidad tendría, entonces, la virtud de establecer las tácticas de la selección y la transformación para adaptar lo extranjero a su propia idiosincrasia.

En el caso chileno surge la adopción de estos argumentos sirven para construir una "neovanguardia postmodenista" contestataria del régimen post-golpista, que se diferencia de las ilusiones de la izquierda partidista para desarrollar su propia postura de deconstrucción de grandes narrativas, a través del cuestionamiento de los códigos simbólicos que cruzan transversalmente a la política chilena, para así renovar radicalmente nuestros hábitos mentales. De este modo, la neovanguardia se instala desde los bordes, para luego irrumpir explosivamente en la escena cultura! de nuestro país, a través de su héroes impasibles, indiferentes que se enmascaran desde la derrota para atravesar una "selva de signos" neobarroca, que exige desentrañar su densidad a través del acto interpretativo.⁶⁴

Para Vidal, es valioso el lugar que ocupa este planteamiento en el ámbito de la post-dictadura, puesto que instala la novedad de un movimiento social apartidista, que funde lo político y lo estético, hasta que lo estético termina por reemplazar a la acción política misma. Ahora bien, Vidal reconoce la disolución de esta novedad al reconocer la base de su construcción identitaria en la literatura europea y norteamericana sobre "los nuevos movimientos sociales"; y por la limitación de los objetivos que se plantean, sobretudo en relación a los problemas que acarreó la imposición del poder militar en Chile. Es este uno de los problemas más apremiantes que se dejan de lado en la Revista de Crítica Cultural, puesto que la insistencia en cambiar la situación de nuestra mentalidad democrática, deja de lado el tema de los derechos humanos. En efecto, Hernán Vidal muestra que en los números de la revista, no existen referencias al movimiento de derechos humanos; y este hecho sería de gravedad por

⁶⁴ Este acto, será para Adriana Valdés la traducción de un lenguaje multidireccional que se propone en las obras de la "neovanguardia". En este sentido, al "leer" de esta forma las obras de Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz se plantea reconocer que "El tema de la existencia o no de una verdad, de una direccionalidad de la historia, de una posibilidad de una cultura que tenga una función redentora de la historia, y de un sujeto entonces, de un autor "auténtico"; el tema digo de la posibilidad de eso, o bien de la imposibilidad de eso, está jugado en estas obras." (Valdés. 1996: 108)

cuanto, para el autor, "*...la defensa de los derechos humanos comprobaría la existencia continua de una narrativa maestra de redención humana que no se ha agotado*" (Vidal, 1998: 45) Precisamente, Vidal acierta en este punto de su crítica, puesto que el olvido de dicho movimiento implica enterrar de cierta forma el tema de la memoria, que tan importante resulta para entender los efectos de la modernización postdictatorial en Chile.

Pero quien sí se ocupa de este tema es Nelly Richard, quien siendo participante activa de la revista, propone un estudio en la dirección criticada por Vidal. De este modo, Richard recoge el problema de la memoria en su relación con las instituciones del olvido, que plantean la voluntad de soterrarla mediante la verdad oficial de la transición democrática. La crítica que efectúa Richard va en la dirección de cuestionarse el papel del consenso en la transición hacia la democracia en Chile, ya que esta fórmula de normalización tiende a ser un mecanismo de difuminación de las diferencias que mantienen posiciones antagónicas en la discusión política reciente. En este sentido, la voluntad de borrar los puntos de vista del disenso implica la instalación del olvido desde la jerarquía política, con una pretendida objetividad social que reprime a todo aquel punto de vista que se excluya de su Instauración. Las voces excluidas por la objetividad consensuada son aquellas que constituyen la memoria privada, del disenso anterior al consenso. En este sentido, la verdad oficial juzga al pasado como inconveniente, y cierra cualquier posibilidad de reescritura de ese pasado. Lo más importante de persistir en rescatar la memoria, es para Richard la posibilidad de no cerrar la interpretación del pasado, dejándolo con esto abierto a las reescrituras privadas que desmonten "*...el cierre explicativo de las totalidades demasiado seguras de sí.*" (Richard, 1998: 29). Con esto la autora persigue desechar al dato estático como forma de petrificación de una sola voz represora de las diferencias; ante la cual cree más adecuado el conjeturar persistente sobre el pasado conflictivo que "*...perturba la voluntad de sepultación oficial del recuerdo mirado simplemente como depósito de significaciones inactivas...*" (Richard, 1998: 30). Así, la atenuación de las marcas de la violencia por parte de la administración oficial del consenso y la transición democrática, necesita ser puesta en conflicto a través de instrumentos conceptuales e interpretativos que ayuden a investigar la densidad simbólica de los relatos. Esto implica un ejercicio activo de la memoria que deseche la connotación mediática del problema, puesto que ella sólo contribuye más al vaciamiento significativo de las heridas aún no sanadas, debilitando con esto a las palabras cargadas de violencia y desesperación a las que subyace el dolor de la pérdida.

En el ámbito social, la persistencia en la memoria sería para Richard un punto que evade la omnipotencia del mercado, a través de la persistencia de la experiencia del dolor; que es presentado como lo incuantificable, irreductible a la ley cambiaria del mercado nivelador. Ahora bien, el problema de esto es la dificultad de encontrar la forma de manifestación de tal experiencia, dado que la derogación de las grandes narrativas, y el imperio de la ruina y la derrota alegorizada, implican el acabamiento de las superficies de reinscripción sensible de la memoria. En este sentido, la problemática del olvido entronca directamente con los conflictos de la postmodernidad en América Latina, puesto que necesita de la instauración de nuevos modos de representación que socaven la oficialidad mercantil. De este modo, las superficies de inscripción necesarias para la relectura incesante de nuestro pasado, deben ir en contra de la desvalorización de la experiencia, sobrepasando así la distancia cognoscitiva que genera la insensibilidad del dato estadístico; punto básico de la verdad oficial. En este sentido, la nueva "lengua" que se requiere para narrar la persistencia de la memoria es aquella que explore las zonas de conflicto, los infiernos que quieren ser descritos, y que subyacen en una latencia crítica como el punto frágil y precario de la memoria del desastre.

BIBLIOGRAFÍA

AVELAR, Idelber: Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. Introducción; Capítulos 1 y 2; Epílogo.

BRÜNNER, José Joaquín: Globalización cultural y posmodernidad. Santiago, FCE, 2002. parte I: pp. 35-64 y parte IV: pp. 201-253

CASULLO, Nicolás: La modernización como figura trágico-teórica y Las herencias. En: Modernidad y cultura crítica. Bs. Aires, Editorial Paidós, 1998. pp,67-127.

GARCÍA Canclini, Néstor: El consumo cultural: una propuesta teórica. En: Guillermo Sunkel (coord.); El consumo cultural en América Latina. Santa fe de Bogotá. Editorial Convenio Andrés Bello, 1999. pp. 26-47.

----- La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad. En: Mabel Moraña (ed.): Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. pp. 31-41.

----- Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización? En: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Bs- Aires, Editorial Paidós, 2001. Pp. 81-105.

HERLINGHAUS, Hermann: Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir. En: Mabel Moraña (ed.): Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina; El desafío de los estudios culturales. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. pp. 97-105.

LARRAÍN, Jorge: Modernidad, razón e identidad en América Latina. Santiago, Editorial Andrés Bello, 2000. Capítulos 5 y 6.

MARTÍN-BARBERO, Jesús: Recepción de medios y consumo cultural: Travesías. En: Guillermo Sunkel (coord.): El consumo cultural en América Latina. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999. pp. 2-25.

----- Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación. En: Mabel Moraña (ed.): Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, Pp 17-29.

RICHARD, Nelly: Políticas de la memoria y técnicas del olvido. En: Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición), santiago. Editorial Cuarto Propio, 1998. pp. 27-50.

SARLO, Beatriz: Escenas de la vida Postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Bs. Aires, Editorial Ariel, 1997. Capítulos II y IV.

VALDÉS, Adriana: Los "centros", las "periferias" y la mirada del otro (pp. 81-89); Las licencias del entremedio (pp. 101-109); Aquello que todavía llamamos cultura (114-118). En: Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Santiago, Editorial Universitaria, 1996.

VIDAL. Hernán: Tres argumentaciones Postmodernistas en Chile. Santiago, Editorial Mosquito, 1998.