



**Universidad de Chile**

**Facultad de Filosofía y Humanidades**

**Departamento de Literatura**

*Farabeuf:*

**La alegoría del desmembramiento**

**Francisca Villanueva Vera**

**Profesores Patrocinantes:**

**David Wallace C.**

**Sergio Caruman J.**

Informe final de Seminario de Grado (Pos)modernidades latinoamericanas, para optar al  
Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura.

**Santiago de Chile, diciembre 2004**

## Índice

<b>I.</b>	<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>II.</b>	<b>El sublime alegórico</b>	<b>5</b>
<b>III.</b>	<b>La persecución del desplazamiento</b>	<b>10</b>
<b>IV.</b>	<b>Alegoría o la crisis del lenguaje</b>	<b>15</b>
	1. Fragmento y Totalidad	16
	2. Partícula y Clausura	20
<b>V.</b>	<b>La Imposibilidad de la Totalidad</b>	<b>25</b>
<b>VI.</b>	<b>El Aniquilamiento</b>	<b>31</b>
<b>VI.</b>	<b>Bibliografía</b>	<b>34</b>
	<b>Apéndice I</b>	<b>36</b>
	<b>Apéndice II</b>	<b>49</b>

## (Alegoría<sup>1</sup>)

### I. Introducción:

“El árbol para el rayo”<sup>2</sup>

La linealidad de la causa transgredida por la poesía, por la literatura en su carácter de obra adquiere esa dimensión de aporía develada en cuanto siempre se encuentra sujeta al designio de un deseo, de un deseo plasmado, hecho carne por la imagen, por la imagen reflexiva del espejo. Se trata de la virtualidad de esa persecución estética que se asocia a todo sentido otorgado, a toda esa convencionalidad que circunda a la totalidad en tanto acabamiento, cierre, clausura de la interpretación. El giro que adquiere la percepción subjetiva en cuanto construcción de realidades, adquiere en la literatura el carácter de paradigma de lo tautológico, de esa puesta en abismo que implica la autorreflexión, la autorreferencialidad de todo discurso.

La novela Farabeuf o la crónica de un instante del escritor mexicano Salvador Elizondo, se instala en el marco de esta crisis, de este tránsito de rupturas y reelaboraciones que se dan en torno a los modos de representación, y en donde de algún modo se da a cabalidad un discurso que expone dicho entramado crítico abismado del lenguaje que se vierte sobre sí mismo y que en esto denota la imposibilidad esencial por recuperar desde ese volcamiento su relación con una referencialidad ajena a él. Este aspecto es ampliamente desarrollado por Maria Teresa Pérez en su análisis sobre la novela, en cuanto intenta develar la crítica que se da al discurso moderno referencial, “realista”: “De ahí que parezca coherente que *Farabeuf* plantee la crítica de una forma de escritura hegemónica (la realista) no sólo en la exhibición de sus procedimientos, sobretodo cuando la legitimidad del discurso (moderno) en el cual ésta forma de escritura se ‘soporta’, está sustentada en un aparente carácter epistemológico del lenguaje; sino, principalmente en la denuncia del ocultamiento intencional de tales procedimientos. (...) La escritura del Realismo, tal como lo muestra

---

<sup>1</sup>**alegoría.** (Del lat. *allegoria*, y este del gr. ἀλληγορία). **1.** f. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente. *La venda y las alas de Cupido son una alegoría.* **2.** f. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. **3.** f. *Esc. y Pint.* Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. **4.** f. *Ret.* Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente. (Diccionario de la RAE en internet)

<sup>2</sup> Lezama Lima, José: *Preludio a las Eras Imaginarias*. En: Introducción a los Vasos Órficos. Barral Editores, Barcelona, 1971. P. 139.

Elizondo en *Farabeuf*, responde a una concepción del lenguaje en tanto medio de conocimiento, pretende al texto como lugar de 'investigación experimental, apoyándose en supuesto de que el lenguaje responda a una lógica *mimética*, lo cual permite entenderlo como herramienta epistemológica"<sup>3</sup>.

Si bien estos aspectos no serán dejados de lado en el presente análisis, sí se encontrarán supeditados a la dimensión que la alegoría les otorga desde sus distintas dimensiones, en cuanto la principal propuesta de este trabajo se haya en la precisión no tanto de la evidente crisis que sufre el lenguaje, y por tanto la expresión de dicha crisis en *Farabeuf*, sino en observar como la alegoría en tanto mecanismo escritural, de lenguaje da cuenta de él desde sus categorías internas.

En cuanto la alegoría sería percibida como una forma de lenguaje, código, escritura e incluso interpretación sujeta a la convencionalidad de sus entramados internos, deseo exponer cómo, desde esa perspectiva, funciona del modo de un aparato, un artefacto categorial que calza perfectamente como reflejo de las estructuras de funcionamiento que se dan en *Farabeuf*.

Para hacer este paralelo, este espejeo, partiré desde la alegoría en sus distintas caracterizaciones, para luego aterrizar y comparar dichas caracterizaciones en la novela.

La visión de la alegoría como figura que da cuenta a cabalidad de la crisis del lenguaje en cuanto crisis de la relación entre significado y significante, concepto y referencialidad, surge como hipótesis en torno a los principios conceptuales de fragmento y partícula, en cuanto herramientas de una nueva forma de construcción discursiva en el marco de los paradigmas de modernidad y posmodernidad<sup>4</sup>, de ellos se desprenderán las categorías de lectura de este trabajo en la medida en que pienso que desde el punto de vista de la alegoría, como eje central, se vislumbra la cohabitación de los marcos que los caracterizan.

---

<sup>3</sup> Pérez Quezada, María Teresa: *Farabeuf o la pornografización de los Ostrakas*. Informe Final de Seminario de Grado "Del Modernismo al Posmodernismo", para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura. Santiago de Chile, 2003. P. 16-17.

<sup>4</sup> Para tener un panorama más amplia de modernidad y posmodernidad, véanse los Apéndices de este trabajo.

## II. El sublime alegórico.

“Toda belleza es alegoría. Lo más elevado, precisamente por indecible, sólo puede decirse alegóricamente”<sup>5</sup>

“No podemos concebir el carácter objetivo de la realidad más que geoméricamente (en sentido cartesiano), es decir, idealmente: es decir, desde el punto de vista de nuestra experiencia, erróneamente”<sup>6</sup>

Las descripciones más tradicionales acerca de la alegoría, la definen generalmente desde la perspectiva de sus constituyentes trópicos, dejando de lado aquellos aspectos que van más allá de sus estructuras de funcionamiento básico. Sin embargo dichas caracterizaciones sugieren ya, aunque de forma limitada y poco reflexiva aquellos aspectos que permiten amplificarla más allá de sus definiciones funcionales técnicas o mecánicas. Tal es el caso de la caracterización que hace el Grupo Upsilon al definirla como “un metalogismo, o sea, una operación lingüística que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total del significado básico, que ha de ser referido a un nivel distinto de sentido o isotopía, que se comprende en relación a un código secreto”<sup>7</sup>. El metalogismo, permite esta abstracción de la dimensión básica referencial, en cuanto constituye una composición, un entramado de unidades menores: los metasemas: “Así como la antítesis esta compuesta a menudo de hipérbolos, la alegoría, al igual que la parábola y la fábula, esta hecha de metáforas. Pero puede apoyarse también en sinécdoques particularizantes. (...) Sea como sea, si en el nivel inferior la alegoría, la parábola y la fábula se componen de metasemas, se puede demostrar que en un nivel superior constituyen un metalogismo. Está claro que a menudo son utilizadas para disfrazar, bajo un aspecto anodino, insólito o encantador, realidades cuya expresión cruda puede molestar o que, formuladas literalmente, parecerían inaccesibles al entendimiento al que se dirigen.

---

<sup>5</sup> Cita de Paul de Man a Schlegel en: Visión y Ceguera. Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991. P. 210.

<sup>6</sup> Elizondo, Salvador: Cuaderno de Escritura. FCE, México, 1988. P. 136.

<sup>7</sup> A. Marchese, J. Forradellas: Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria. Ariel, Barcelona, 1989. P. 19.

Como tales se les podría reprochar el ser eufemismos.”<sup>8</sup>. La alegoría funcionaría como una composición de signos, fragmentos que aluden en su aglutinación hacia un grado de complejidad más elaborado. Este grado que abre la alegoría, es la que la sitúa en la posición de un código, de una escritura que en muchos casos resulta indescifrable en función de la complejidad de sus denotados. La metáfora participa de este modo como extracción fragmentaria, pedazos de una referencialidad cuya alusión se ve ambigua, difuminada en la construcción de un nuevo código, un nuevo estado identitario<sup>9</sup>.

Por otro lado, ese carácter de disfraz, de máscara, de eufemismo que muestra la alegoría, se alía con la visión codificada que se tiene de ésta. Esto, no porque se trate simplemente de aquello que en términos de mecanicidad opera como ocultamiento, o más aún, desvío, sino también el que el objeto mismo de la alegoría sea un objeto oculto, oscuro, ambiguo, en cuanto es idea. La relación entre significado y significante que se desarrolla, adquiere entonces una nueva dimensión de complejidad, en cuanto el significante que en composición se vuelve ambiguo, impreciso, remite también a un significado desplazado, movidizo, un significado que por su complejidad no logra ni permite una denotación cuya alusión sea precisa o clara.

Paul de Man desarrolla esta ambigüedad de la alegoría en relación al discurso pascaliano, mostrando que este carácter invertebrado<sup>10</sup> de la alegoría se engarza íntimamente con el de una imposibilidad esencial por dar cuenta en especificidad lo denotado. “La alegoría es secuencial y

---

<sup>8</sup> Grupo Upsilon: Retórica General. Paidós, Barcelona, 1987. P. 221. ¿podríamos hablar en Farabeuf de eufemismos? Sin duda hay un despliegue permanente de oblicuidades que se instalan en el descentramiento permanente que sufren los elementos de la novela, tanto los espacios, los tiempos como los personajes, pero más aún, el carácter que podíamos asociar al eufemismo, en tanto disfraz, máscara u ocultamiento, viene de esa experiencia que sólo se anuncia como posibilidad de advenimiento pero que jamás se concretiza: “Ese grito no es más que la máscara de tu verdadero dolor”(Elizondo Salvador: Farabeuf o la crónica de un instante. Montesinos, Barcelona, 1981. P. 27 ), lo indescifrable e inabarcable de una experiencia extrema: “La fotografía no representa sino una parte mínima del horror” (Elizondo, Salvador: Op. Cit. P. 150)

<sup>9</sup> El carácter de la metáfora dentro de la estructura alegórica, alcanza en Farabeuf, ese conglomerado ilusorio de una identidad que en cuanto es especulada (espejeada) en las distintas superficies de plasmación de la imagen adquiere esa dimensión de eterno diferimiento que observa la sustitución metafórica llevada a su exponencial infinito. Es desde ese lugar que la ambigüedad adquiere la forma de un movimiento, un desplazamiento del significado que aunque alude a la ilusión de un significado atraído por el conglomerado, mantiene como descentramiento la imposibilidad de una tangencialidad identitaria. Para el desarrollo de este problema en la posmodernidad latinoamericana, véase el Apéndice N° 2.

<sup>10</sup> Que se entienda este término en virtud de su descentramiento, de su dificultad en este caso por significar, remitir a un centro significativo: **invertebrado**, da. 1. adj. *Zool.* Se dice de los animales que no tienen columna vertebral. U. t. c. s. m. 2. adj. No vertebrado, carente de vertebración. 3. m. pl. *Zool.* En la antigua clasificación zoológica, tipo de estos animales. (RAE)

narrativa, aunque el t3pico de su narraci3n no sea necesariamente temporal, surgiendo de este modo la cuesti3n del *status* referencial del texto cuya funci3n sem3ntica, aunque claramente en evidencia, no esta determinada principalmente por los momentos mim3ticos, la alegor3a se identifica con la historiograf3a m3s que con un modo ordinario de ficci3n. El 'realismo' es una caligraf3a m3s que una m3imesis, un instrumento t3cnico que augura la correcta identificaci3n y descondici3n de los emblemas; no se trata de una atracci3n por los placeres paganos de la imitaci3n"<sup>11</sup> . La supuesta claridad realista de la alegor3a se cuestiona en la medida en que se reconoce lo que he ido expresando: constituye la oblicuidad de un mecanismo que aunque utiliza im3genes reconocibles, remite a una realidad que no permite sin el instrumental epistemol3gico necesario, la identificaci3n de sus contenidos, siendo a3n que sus contenidos de por s3 son dif3ciles o incluso imposibles de clasificar, definir. "La dificultad de la alegor3a radica m3s bien en que esta claridad enf3tica de la representaci3n no esta al servicio de algo que pueda ser representado"<sup>12</sup> .

El paralelo que establece el autor estadounidense remite al conjunto de nominaciones desarrolladas por Pascal en uno de sus escritos, en cuanto establece la diatriba entre prueba y alegor3a como m3todos de persuasi3n: "la alegor3a es proveedora de verdades exigentes y, por consiguiente, su responsabilidad es articular un orden epistemol3gico de la verdad y el enga3o con un orden narrativo o composicional de la persuasi3n. (...) una representaci3n es, por ejemplo, persuasiva y convincente en la medida en que es fidedigna, exactamente del mismo modo que un argumento es persuasivo en la medida en que es verdadero"<sup>13</sup>. Separando entre las *definiciones de nombre*, las *definiciones reales* y las *palabras primitivas*, Pascal intentaría establecer una jerarqu3a que incluya estas nomenclaturas para dar mayor prioridad al discurso matem3tico: "Pascal insiste adem3s en que la superioridad y fiabilidad del m3todo geom3trico (es decir matem3tico) se establece porque 'en geometr3a reconocemos s3lo aquellas definiciones que los l3gicos denominan definiciones de nombre [definitions de nom], es decir, dar un nombre s3lo a aquellas cosas que han sido claramente designadas mediante t3rminos perfectamente conocidos"<sup>14</sup>. "Las definiciones reales, por otro lado, son mucho m3s coactivas y peligrosas: 3stas no son realmente definiciones sino

---

<sup>11</sup> De Man, Paul: *La Alegor3a de la persuasi3n en Pascal*. En: *Ideolog3a de la Est3tica*. Catedra. Madrid, 1998. p. 77.

<sup>12</sup> De Man, Paul: Op. Cit. P. 78

<sup>13</sup> De Man, Paul. Idem. P. 78.

<sup>14</sup> De Man. Paul. Ibidem. P. 83.

axiomas o, incluso más frecuentemente, se trata de proposiciones que necesitan ser probadas”<sup>15</sup>. El último grupo constituiría el que permite reconocer tanto la imposibilidad de identificación entre lenguaje y realidad como, la centralidad que tiene en el discurso sobre la alegoría dicha imposibilidad. En este punto se encontrarían aquellas “ ‘palabras primitivas’, las cuales no están sujetas en absoluto a ninguna definición, puesto que sus supuestas definiciones son procesos infinitos de tautologías acumuladas”<sup>16</sup>, a lo que agrega: “ ‘No es’ dice Pascal, ‘que todos los hombre tengan la misma idea de la esencia de las cosas que yo demostré que era imposible e inútil definir... (como por ejemplo el tiempo). No es la naturaleza de estas cosas la que yo digo que es conocida por todos, sino simplemente la relación entre el nombre y la cosa, de manera que al oír la expresión tiempo, todos volvemos (o dirigimos) nuestro pensamiento hacia el mismo objeto [tous portent la pensée vers le même objet]”<sup>17</sup>. La inaccesibilidad de este esquema donde se instala la tautología como eje cognitivo de referencialidad, es justamente lo que caracteriza a la alegoría como imposibilidad, como figura de lo inexpresable.

En última instancia el problema de la alegoría como figura de lo irrepresentable, queda envuelto en la noción de una in-vestidura que si bien ocupa los mecanismo de la secuencia, de la persecución del significado, cae continuamente en la abismación tautológica de aquellos aspectos que podrían otorgar una precisión definitoria: “La ‘definición’ que Pascal hace de la figura retiene esta complicación: cuando decimos que la ‘Figure porte absence et présence’, reconocemos la estructura infinitesimal de la dialéctica cognitiva, pero cuando decimos también que la ‘Figure porte plaisir et déplaisir’, será imposible encuadrar inscribir los cuatro términos *présence/absence* y *plaisir/déplaisir* en una estructura ‘geométrica’ homogénea. El pseudo-conocimiento (irónico) de esta imposibilidad, que pretende ordenar secuencialmente, en una narración lo que es realmente la destrucción de toda secuencia, es lo que llamamos alegoría”<sup>18</sup>. De este quiebre entre significado y significante, se desprende esa característica fragmentaria de la alegoría además de aquella incapacidad de aterrizaje en un centro significativo: en definitiva la instauración de su carácter atópico, su carácter de deriva<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> De Man., Paul. Ibidem. P. 83.

<sup>16</sup> De Man, Paul. Ibidem. P. 83.

<sup>17</sup> De Man, Paul. Ibidem. P. 84.

<sup>18</sup> De Man, Paul. Ibidem. P. 102.

<sup>19</sup> “La deriva adviene cada vez que *no respeto el todo*, y que a fuerza de parecer arrastrado aquí y allá al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones de lenguaje como un corcho sobre una ola,



El sublime alegórico se dilucida, de este modo, como aquella develación figurativa de un entramado en el cual la imagen sirve al atisbo de un inabarcable, plasmando la experiencia de un devaneo, de un devenir en el que la idea queda encriptada en sus propios códigos, en su epistemología irresuelta, donde la concepción de la verdad queda envuelta en una máscara de contornos y reminiscencias infinitas.

---

permanezco inmóvil haciendo eje sobre el goce *intratable* que liga al texto (al mundo). Hay deriva cada vez que el lenguaje social, el sociolecto, me *abandona* (como se dice: *me abandonan las fuerzas*)” (Barthes, R. El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977. México, D.F, Siglo Veintiuno, 1993. P. 32). La alegoría funciona aquí como esa falta de respeto al todo, es su carácter de fragmento, es su imposibilidad de sustraerse eficazmente a su rol referencial sujeto a la convención a la que apela como código.

### III. La persecución del desplazamiento.

“La respuesta es la única condicionante fatal, de imposible escapatoria, de ese espacio donde la causalidad se hace esperada”<sup>20</sup>

En la introducción de El origen del drama barroco alemán, Walter Benjamin intenta establecer una crítica, mostrar la crisis<sup>21</sup> que gira en torno a las distintas disciplinas que tienen como objeto al conocimiento. Basándose en el epígrafe<sup>22</sup>, Benjamin muestrea la vinculación que existe entre el hombre de conocimiento y el artista. Dicha comparación es desarrollada en torno al problema del medio utilizado para alcanzar la caracterización de la totalidad, o en este caso la verdad y el conocimiento. Esta caracterización se basa en la posibilidad de hacer aparecer, presentizar la esencialidad de dicha totalidad, hacer del accionar del pensamiento una plasmación que exhiba, que contenga en sí la presencia de aquello que se intenta mostrar como idea. Este medio es el que se muestra como un subordinado (sujeto al orden) no sólo a la intencionalidad de conocimiento, sino que en primera instancia a la intencionalidad de exhibición y en esto a la dimensión prioritaria del lenguaje como aparecer de ese conocimiento. No existiría una causalidad ingenua entre el pensamiento, la idea y la exposición en torno al conocimiento, sino más bien el establecimiento de una problemática que apunta a desentrañar los equívocos en los que cae la filosofía al intentar sustraerse de su carácter expositivo: “Cuanto más claramente las matemáticas prueban que la eliminación total del problema de la exposición (eliminación reivindicada por todo sistema didáctico rigurosamente apropiado) constituye el signo distintivo del conocimiento genuino, tanto más decisivamente se manifiesta su renuncia al dominio de la verdad, intencionado por los lenguajes”<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Lezama Lima, José. *Preludio a las Eras Imaginarias*. En: Introducción a los vasos órficos. Op. Cit. p. 135.

<sup>21</sup> Resulta relevante establecer la noción de crítica en cuanto exhibición, denotación de la crisis de un paradigma, esto siguiendo la noción que tiene Kunh de estos conceptos.

<sup>22</sup> “Puesto que ni en el saber ni en la reflexión se puede alcanzar un todo, ya que el saber está privado de interioridad, y la reflexión de exterioridad, nos vemos obligados a considerar la ciencia como si fuera un arte, si es que esperamos de ella alguna forma de totalidad. Y esta última no debemos ir a buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se manifiesta siempre enteramente en cada obra individual, así también la ciencia debería mostrarse siempre por entero en cada objeto individual estudiado”. (Benjamin, Walter: El origen del drama barroco alemán. Taurus, Madrid, 1990. p. 9.)

<sup>23</sup> Benjamin, Walter: El Origen del drama Barroco Alemán. Op. Cit. P. 9.

Benjamin cuestiona todo esto, hace crítica la relación posible que existe entre la intención de conocimiento y la prefiguración que esta intención plantea: “En la medida en que la filosofía está determinada por dicho concepto de sistema, corre el peligro de acomodarse a un sincretismo que intenta capturar la verdad en una tela de araña tendida entre los conocimientos, como si viniera volando desde afuera. (...) Si la filosofía quiere mantenerse fiel a la ley de su forma, en cuanto exposición de la verdad, y no en cuanto guía para la adquisición del conocimiento, tiene que dar importancia al ejercicio de esta forma suya y no a su anticipación en el sistema”<sup>24</sup>. La fidelidad que se exige, es aquella que honra la importancia de la forma en cuanto ordenamiento expositivo, discurso, y en esto a la intencionalidad que le subyace. En la medida en que se reconoce dicha importancia, se hace posible también develar críticamente las problemáticas a las que debe enfrentarse toda búsqueda de conocimiento en cuanto mediatizada por un sistema (la lengua o aún el lenguaje articulado, escritural) que prefigura normativamente dicha búsqueda.

La importancia de esta aclaración en el planteamiento de Benjamin, remite a la necesidad de establecer que la intención de exhibición es la intención de funcionar tanto como espectador como ejecutor (espejo) del advenimiento de la verdad, en tanto todo acto escritural es un acto de abismación del sí mismo, es representación de la puesta en abismo del sujeto que se re-vela en el lenguaje que el mismo selecciona y profiere<sup>25</sup>. Se trata pues de mostrar tanto el carácter ensimismado del sujeto, como del lenguaje. Aquello que Pascal instala como presencia ante dos abismos infinitos, es lo que finalmente desemboca en la conciencia de la inevitable supeditación al lenguaje. La conciencia de que la necesidad de plasmar la verdad a través de ese lenguaje, implica el vislumbrar que éste, nuestro instrumento primordial de acceso, se caracteriza por su oblicuidad, su constante desplazamiento: “(...)la exposición es la quintaesencia de su método. El método es rodeo. En la exposición en cuanto rodeo consiste, por tanto, lo que el tratado tiene de método. La renuncia al curso ininterrumpido de la intención es su primer signo distintivo. Tenaz comienza el pensamiento siempre de nuevo, minuciosamente regresa a la cosa misma. Este incesante tomar aliento constituye el más auténtico modo de existencia de la contemplación”<sup>26</sup>. Contemplar el advenimiento de lo otro cargado por la intención de ver, provocar la presencia de aquello que se

---

<sup>24</sup> Benjamin, Walter: Op. cit. P. 10.

<sup>25</sup> Sin duda todo acto escritural tiene un rasgo de voyerismo al mismo tiempo que de exhibicionismo inevitable.

<sup>26</sup> Benjamin, Walter: Idem. P. 10.

intenta plasmar, de alguna manera es lo que se vincula finalmente con el plano de las ideas y la inscripción que de ellas requiere el discurso filosófico. La función de la idea en este contexto es lo que resulta vital para el estudio de la alegoría.

Benjamin caracteriza: "(...) las ideas acatan la ley que dice: todas las esencias existen en un estado de completa autonomía e intangibilidad, no sólo respecto a los fenómenos, sino sobre todo las unas respecto de las otras"<sup>27</sup> y en esto recalca la inmanencia que rescata a cabalidad lo que Blanchot entiende por desastre y se engarza en la imposibilidad de la externalización o comunicación expansiva con aquello que le es ajeno, que constituye lo otro. De esta forma, en la medida en que la idea es traída a la conciencia de sí misma no hace más que recargar su carácter de "propiedad", de sí indescifrable: "Al filósofo le incumbe restaurar en su primacía, manifestándolo, el carácter simbólico de la palabra, mediante el que la idea alcanza conciencia de sí misma, lo cual es todo lo contrario de cualquier tipo de comunicación dirigida hacia fuera. Y, como la filosofía no puede tener la arrogancia de hablar con el tono de la revelación, esta tarea sólo puede llevarse a cabo mediante el recurso de una reminiscencia que remonta a la percepción originaria"<sup>28</sup>. Sin embargo, la posibilidad de una correspondencia terminológica en la nominación o aún en el accionar filosófico como restauración de las referencialidades ideales a las que evoca, siempre hace pervivir la caída en esa ininteligibilidad propia de la idea. Es la idea un circuito tautológico incapaz de salirse de sí mismo en la medida en que se mantiene fiel a su esencia. Desde este lugar, Benjamin argumenta la hipótesis del *Trauerspiel* como idea, considerando que éste se caracteriza justamente por su mecanicidad alegórica.

"En las grandes filosofías el mundo queda manifestado en el orden de las ideas"<sup>29</sup>, es bajo esta perspectiva que la idea se asocia a la alegoría desde la noción de origen<sup>30</sup> en cuanto devenir

---

<sup>27</sup> Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 19.

<sup>28</sup> Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 19.

<sup>29</sup> Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 14.

<sup>30</sup> "El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por 'origen' no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro." (Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 29)

que en la medida en que siempre es desplazado, siempre requiere de la amplificación del complejo conceptual, cae siempre en la explicación, a la necesidad de remitir a algo que es externo a ella.

La vinculación directa entre desastre y alegoría, siguiendo a Blanchot, constituye parte de ese carácter infranqueable que determina a la conceptualización como forma de advenimiento, intento de presentización de la idea, de aquella que la alegoría permite graficar, aunque no necesariamente, aclarar.

La relación entre alegoría y jeroglífico, remite a aquella instancia en la cual la obra alegórica constituye siempre una forma de inscripción, una forma de escritura que funciona paulatinamente como apelativo espejado entre lo graficado y lo evocado como escritura<sup>31</sup> : “ ‘Si el objetivo de todo arte consiste en la comunicación de la idea aprehendida....; si, más aún, en arte es inaceptable tomar el concepto como punto de partida, no podremos por consiguiente aprobar que una obra de arte esté destinada de modo deliberado y explícito a la expresión de un concepto: tal es el caso de la alegoría... Si, por tanto, un cuadro alegórico tiene también valor artístico, este valor no es en absoluto solidario y dependiente de su función alegórica. Dicha obra de arte está al servicio de dos fines al mismo tiempo, a saber: la expresión de un concepto y la expresión de una idea, y sólo este último puede ser considerado un fin artístico. El otro es un fin extraño al arte: la diversión intrascendente que consiste en hacer que una imagen funcione al mismo tiempo como inscripción, como si fuera un jeroglífico...”<sup>32</sup> a esta circunstancia desastrosa: es la grafía de lo irrepresentable, aquello que De Man desarrolla desde la perspectiva de su sucesión narrativa, cuando expresa en su

---

<sup>31</sup> La noción de la alegoría en tanto jeroglífico, escritura de una idea, establece el entramado de una mecánica caracterizada por un espejo de tres partes. El reflejo apelativo alegórico se constituiría por la dimensión escritural (que ya carga con sus propios códigos, sus propios referentes), la del concepto evocado y la de aquella convención que en tanto código mediatiza entre ambas. Un lenguaje dentro del lenguaje: “La alegoría (...) no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura. En esto precisamente consistía el *experimentum crucis*. Pues precisamente la escritura se presentaba como el sistema convencional de signos por excelencia. Schopenhauer no es el único que cree haber despachado la alegoría señalando el hecho de que no se distingue esencialmente de la escritura” (Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 155). Esta caracterización de la alegoría como escritura no hace más que verificar su carácter de código autorreferencial, su espejo lingüístico, su ensimismamiento tautológico, esa persecución en torno a una huella que evoca el desplazamiento infinito dentro de un código que le es propio, que remite siempre a sí mismo. De ahí va también que la construcción alegórica constituya una reflexión sobre el lenguaje en sus dimensiones más profundas: “El precipicio abierto entre la imagen escrita dotada de significación y el embriagador sonido articulado, separación que cuarteo el sólido macizo del significado verbal, fuerza la mirada a adentrarse en las profundidades del lenguaje” (Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 196)

<sup>32</sup> Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 154

diatriba con el símbolo, que este último sería un elemento de simultaneidad, mientras que la alegoría sería uno de pérdida (fuga, escape), de repetición<sup>33</sup> de signos en el trascurso de una temporalidad que ha perdido la génesis referencial para instalar el denotado en el vacío de las sucesiones. No ya una co-habitación simbólica, correspondencia simbólica que se propone entre imagen y sustancia: la alegoría no ofrece el descanso de la correspondencia.

La estructura interna de la alegoría, en cuanto codificada, remitida a sus propios ordenamientos internos, desplazados, implica la noción de una figura que se espeja a sí misma en el plano de sus codificaciones, en su carácter de lecto- escritura<sup>34</sup>, en cuanto en su relación con la idea hace de su conciencia un acto de enclaustramiento: “En su poder (el del alegorista) la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido, y como emblema de ese saber él la venera. Esto es lo que hace de la alegoría una escritura. La alegoría es un esquema y, en cuanto tal, objeto del saber, sólo inalienable a éste en cuanto que es algo fijado: imagen fijada y signo que fija al mismo tiempo”<sup>35</sup>. Así es que el desastre aporético de la alegoría se vea asociado a la renuncia de la intención epistemológica, en su autoconciencia exacerbada: “La intención alegórica resulta tan opuesta a la intención encaminada a la verdad, que en ella se revela incomparablemente el hecho de que la pura curiosidad dirigida al mero saber y el altivo aislamiento del hombre son una sola y misma cosa”<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Resulta interesante constatar la relación que existe entre repetición y espejo. La visión especular que brinda este objeto implica siempre, de alguna manera esa “iteración diferida” que señala Francisco Robles en su análisis de Farabeuf.

<sup>34</sup> Escritura que se lee a sí misma, que se interpreta, que se decodifica a sí misma.

<sup>35</sup> Benjamin, Walter. *Ibidem*. P. 177.

<sup>36</sup> Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 227.

#### IV. La Alegoría o la crisis del lenguaje

“Se dice que en la vejez se realizan los sueños de la juventud. Esto se ve muy bien en el caso de Swift. En su juventud construyó un manicomio y se encerró en él los últimos años de su vida”<sup>37</sup>

La per-secución<sup>38</sup> de un rastro, de una huella gira en torno al concepto de ruina del mismo modo que la alegoría lo hace en torno a la idea de una referencialidad conceptual. Es la ruina un vestigio, tanto asociada (aunque desde distintos centros) a los conceptos de escombros como de fragmentariedad, un vestigio que señala tanto señuelo como e-vocación. El señuelo es ese gesto viciado, la promesa de un advenimiento que en cuanto tal implica el juego incesante de la dilación, mientras que la e-vocación implica una llamada, un perseguir desde la nominación. A sí mismo, tanto la persecución como la evocación, implican de alguna manera la grafía, la plasmación de una distancia, una distancia infranqueable que es la que determina su carácter intencional: esto es la intención<sup>39</sup> por lo otro.

Más que cualquier otra cosa, la alegoría responde a una convención epistemológica, una convención que liga figura, imagen, con un concepto. En este sentido, impone una cierta forma como representación de un concepto ligado a los ideales perfectibles que dicho concepto carga en virtud de su historicidad. Sin embargo, trae consigo un sentido aporético de alto nivel, en cuanto asume que aquello a lo que apela es algo que resulta irrepresentable. Se trata justamente de configurar

---

<sup>37</sup> Kierkegaard, Sören: Diapsálmata. Santiago de Chile, Universitaria., 1999. P. 54.

<sup>38</sup> El término “persecución” proviene del latín *persecutio*, que a su vez se descompone entre las formas *per* y *sequor*. La primera de las formas corresponde a una preposición de acusativo que se traduce como a través, por medio de o por, todas ellas responden a un carácter mediático que debido a su relación con el acusativo implica necesariamente la presencia de una transitividad, de un algo otro como destino de la acción. *Sequor* por otra parte recibe varios significados: seguir, tomar por guía, buscar, elegir, venir después, resultar, deducirse, heredero, etc. (Fuente en: Diccionario Vox Latín- Español, Barcelona, Bibliograf, 1981). Resulta conveniente este término en virtud de dos conceptos fundamentales para lo que deseo exponer en torno a la alegoría, esto es por un lado su condición teleológica, su sumisión a un fin que es buscado y que funciona según las leyes de la consecuencia, la linealidad y por otro su carácter deseoso. En este sentido y en asociación responde a un concepto esencialmente moderno en sus categorías de definición.

<sup>39</sup> **intención.** (Del lat. *intentio*, *-ōnis*). **1.** f. Determinación de la voluntad en orden a un fin. **2.** f. Designio de aplicar una oración, una misa u otro acto del culto en favor de una persona determinada o de la consecución de un bien espiritual o temporal. **3.** f. Instinto dañino que descubren algunos animales, a diferencia de lo que se observa generalmente en los de su especie. *Caballo, toro de intención.* **4.** f. Cautelosa advertencia con que alguien habla o procede.

concretamente algo que escapa a la posibilidad de explicación o discurrimento. Califica lo sublime dentro de un paquete estereotípico que, sin embargo, contiene en sí mismo un rasgo inalienable de imposibilidad. La codificación alegórica funciona en por lo menos dos niveles, tanto en el apelativo, ante cierto contexto de conocimiento que permite establecer qué es lo representado, como también en cuanto existe internamente en la relación entre concepto e imagen un espacio epistemológico irresuelto, y dependiente en lo sucesivo de los signos antecedentes que conforman la posibilidad de su dilucidación.

### 1. Fragmento y Totalidad:

La Totalidad como idea comienza a resquebrajarse poco a poco ante la experiencia del fracaso de los grandes relatos que constituyen a la modernidad como paradigma. No tanto así porque el fragmento como contraparte, destruya la idea de proyecto, o aún de transcendentalidad sino porque funciona como denotado de la crisis que vive la idea generalizada de una ontoteología subyacente a todo discurso, a toda realidad. Dentro de éste contexto, Walter Benjamin desarrolla la idea del fragmento como posibilidad de un lugar desde el cual se pueda vislumbrar, se entrevea como intersticio, la crisis de la idea misma de totalidad, de que exista un argumento que pueda dar cuenta en cuanto tal de ese carácter ontoteológico, un principio de causalidad o aun más, la efectividad de una realidad que pueda sustentar los atributos de la noción de generalidad en el que se basa la totalidad como concepto:

“La construcción de la vida se halla en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones. Y por un tipo de hechos que casi nunca, y en ningún lugar, ha llegado aún a fundamentar convicciones. Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura, ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual. Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social, lo que el aceite a las máquinas. Nadie coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echa una cuantas gotas en roblones



y juntas que es preciso conocer”<sup>40</sup>

No existe fundamentación para el discurso generalizador, el momento actual, es siempre de alguna manera el momento de la crisis, donde el fragmento denota la presencia de una catástrofe de las utopías y la ausencia de un sentido absoluto que buscar y argumentar. En esto va que lo que ataca Benjamin no sean los ofrecimientos concretos, históricos de la Modernidad (en el sentido de sus expresiones cotidianas eventuales), sino sus discursos, sus grandilocuencias autoriales. Así es que no sirva ese “gesto universal del libro” ni el espacio institucional en el cual se lo ha encasillado definitivamente, sino aquellos espacios de intervención cotidiana, fragmentaria. El lugar de la crítica, es por tanto, el lugar privilegiado y catastrófico desde el que se develan las anomalías del paradigma discursivo de los grandes relatos, es aquel lugar donde se desarman los entramados por la presentización de las coyunturas. Benjamin se sienta sobre el intersticio de la duda y muestra gráficamente el modo en que se dan las contradicciones.

Si bien esta posibilidad denota la crisis moderna, la crisis del sujeto moderno<sup>41</sup>, aún persiste en el fragmento, la noción de una totalidad externa, que aunque pueda resultar inabarcable, inexpresable, no deja de constituir un referente plausible y/o evocable en cuanto existe como idea, como realidad de lo otro. El fragmento en este punto no hace más que hacer visible, exhibir una imposibilidad metodológica de totalidad, rescatando la posibilidad de sugerir, a través de un trozo, un vestigio, aquella dimensión trascendental que se le escapa. Surge entonces, la noción del fragmento como ruina, huella, vestigio. Esta perspectiva Benjaminiana del fragmento, sin embargo, deja de lado, o más bien no alcanza a dimensionar el efecto que la disposición fragmentaria ejerce sobre lo evocado o aún más el efecto que en cuanto ensamblaje, se ejerce sobre la totalidad como concepto. Aquello que comienza a vislumbrarse como vaciamiento de significado<sup>42</sup> es lo que se engarza en este punto, en cuanto el fragmento implica de alguna manera una pérdida, una fuga de lo evocado.

---

<sup>40</sup> Benjamin, W. *Gasolinera*. En: Dirección Única, Madrid, Alfaguara, 1988. P. 15

<sup>41</sup> En cuanto sujeto autorial, sujeto monológico. Para una caracterización del sujeto monológico véase el Apéndice N° 1.

<sup>42</sup> Más adelante desarrollaré en torno a la partícula, el como el vaciamiento de significado adquiere un carácter establecido dentro del contexto de la posmodernidad, especialmente en el pensamiento de Maurice Blanchot.

Un fenómeno representativo de este vaciamiento de significado, es desarrollado por Jean-Louis Deotte en torno a la instancia del museo: "El Museo se convierte así en el sitio propio de las obras. Por ello debe entenderse como proceso de fragmentación, de disolución material (formal), de extracción y de sustracción materiales, y no sólo 'materiales' de las obras. En el mismo momento que hace aparecer, hace surgir, da a ver, lo que antes era no visto: una *historia de la totalidad del arte*"<sup>43</sup>. El autor denota la presencia de una nueva noción en torno a las obras, en cuanto ellas ya no dan cuenta de su referencialidad específica, sino constituyen el discurso institucional que liga al arte con la historia, son el entramado de un nuevo concepto, de una nueva idea de totalidad, construida sobre la superficie, desde la superficie de un conglomerado, de un montaje que si bien asigna un sentido, éste responde a los códigos de la verosimilitud de la monumentalización del museo como discurso moderno. Es así que esta historia de la totalidad del arte, es una historia construida por fragmentos, por huellas desprovistas del sentido pleno al que apelan desde su especificidad, "no hay que equivocarse; lo que regresa en la representación museal no es un doble en el estricto sentido. No es el regreso de lo mismo. Ya que en este lugar, antes no había un objeto – una lámpara de araña- sino un ídolo, un dios, o una herramienta"<sup>44</sup>. "Por consiguiente, si los documentos de la memoria se ponen a errar por sí mismos separándose de este gran teatro de la memoria que podría haber sido el Museo, lo que se ve invalidado es la posibilidad de establecer uno o grandes relatos teológico-políticos (de las ideologías) sobre los restos de lo que ya no tiene identidad, ya que en este intercambio generalizado entre las épocas que permite el Museo, todos los héroes se vuelven ambiguos. Todavía una vez más: es la temporalidad de la escritura de Blanchot la que domina. El Museo invalida la escritura apropiante de la historia"<sup>45</sup>. Este baluarte de la modernidad trae consigo el estigma del fragmento, de ese objeto vaciado de identidad, de significado, desplazado a la ambigüedad en la contextualización que lo gesta como exhibición, superficie. El fragmento no remite al museo. La relación entre ambos esta mediada por una convención, por una ideología, por una necesidad de institucionalización que es demarcada por el Museo.

En cuanto constituye un montaje, un discurso, cuyos componentes representan, en tanto ruinas, una realidad, una génesis perdida, volcándose a la superficie, es que el fragmento adquiere ese cariz de significante vacío, de evocación resemantizada a favor de un discurso que va más allá

---

<sup>43</sup> Deotte, Jean-Louis: *Catástrofe y Olvido: Las ruinas, Europa, el Museo*. Cuarto Propio, Santiago 1998. P. 46

<sup>44</sup> Deotte, Jean-Louis: *Op. cit.* P. 36

<sup>45</sup> Deotte, Jean-Louis: *Idem.* P. 48.

de sí, que se instala en la ilusión de totalidad histórica en el museo. El carácter arruinado del fragmento es en este sentido ese que denota su imposibilidad por traer a sí aquella instancia en la cual fue gestado, convirtiéndose en ruina de sí mismo, la denotación de su imposibilidad de evocación, la denotación del desastre: esto es, desastre de haber dejado de ser lo que fue en un principio: sentido referido.

Esta noción del fragmento como ruina, huella del desastre y expresión de él, es el que lo se vincula con la noción benjaminiana sobre la alegoría. En la funcionalización que hace Peter Burger sobre este concepto de lo alegórico en relación a las vanguardias, se expresa la centralidad del fragmento desde estos tres elementos: “1-Lo alegórico arranca un elemento del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico. ‘la pintura en el terreno de la intuición alegórica es fragmento, runa [...]. La falsa apariencia de la totalidad desaparece’ (*Ursprung*, p. 195). 2-Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. (...) 4-. También alude Benjamin al plano de la recepción. La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia.”<sup>46</sup>. Así, por un lado la alegoría como fragmento representa la pérdida del significado original, instalándose en la elaboración de otro significado que es establecido convencionalmente, siendo de este modo, ruina, huella reutilizada en función de una totalidad que le es ajena a sus componentes, en cuanto se constituye como montaje<sup>47</sup>. Mientras, por otro lado la noción de alegoría como representación de la historia de la

---

<sup>46</sup> Burger, Peter: *Teoría de la Vanguardia*. Península, Barcelona, 1997. P. 131-132.

<sup>47</sup> **montaje**. **1.** m. Acción y efecto de montar (l armar las piezas de un aparato o máquina). **2.** m. Combinación de las diversas partes de un todo. **3.** m. Cureña o armazón a la que se ajustan las piezas de artillería. **4.** m. En el cine, ordenación del material ya filmado para constituir la versión definitiva de una película. **5.** m. En el teatro, ajuste y coordinación de todos los elementos de la representación, sometiéndolos al plan artístico del director del espectáculo. **6.** m. Aquello que solo aparentemente corresponde a la verdad. **7.** m. Ajuste y acoplamiento de las diversas partes de una joya. **8.** m. *Acús*. Grabación compuesta conseguida por la combinación de dos o más grabaciones. ~ **fotográfico**. **1.** m. Fotografía conseguida con trozos de otras fotografías y diversos elementos con fines decorativos, publicitarios, informativos, etc. Resulta especialmente interesante, en torno a lo dicho en la cita sobre Benjamin en cuanto a la “ilusión de totalidad”, aquella descripción del montaje como aquello que en apariencia, en superficie, aparece como verdadero... El carácter ficticio del montaje se asocia fuertemente con ese resquebrajamiento que sufre la totalidad como discurso moderno.

En este contexto es interesante rescatar el modo en que en las vanguardias se da el fenómeno de la puesta en abismo, en la que se observa como procedimiento de enlaces conceptuales, en cuanto toma sus herramientas para diseccionarlas y en esta disección hacer de sus partículas elementos monádicos de extracto artístico. El orden debe someterse a una nueva dimensión, un nuevo marco referencial, ya no constituyéndose desde lineamientos históricos, es decir temporales, si no simultáneos y en este sentido, espaciales.

decadencia, desde la lectura, la recepción, y en esto como experiencia de aquello otro que en cuanto referencia a sido perdido, constituye aquello que se ve desarrollado en Idelber Avelar en la noción de la alegoría como única representación posible para el desastre: “La alegoría es la faz estética de la derrota política –véase la relación entre barroco y la contrarreforma, la poesía alegórica de Baudelaire y el Segundo Imperio, la valencia actual de la alegoría en la posmodernidad- no gracias a algún agente extrínseco, controlador, sino porque las imágenes petrificadas de las ruinas, en su inmanencia, conllevan la única posibilidad de narrar la derrota. Las ruinas serían la única materia prima que la alegoría tiene a su disposición”.<sup>48</sup> De esta manera se constituye el apelativo alegórico, en cuanto mecanismo de respuesta ante una realidad particular, desde el fragmento y la ruina, en la persecución de aquello que se es incapaz de nombrar, de traer a cuenta desde el lenguaje, desde la imagen, la palabra: el desastre no sólo como fenómeno histórico de la derrota, sino como persecución y pérdida de un sentido de totalidad en el fragmento.

## 2. Partícula y Clausura.

La virtualización producida en torno a la realidad, como plasmación del sujeto fracturado, en cuanto la conciencia de sí llevada a su extremo pone de manifiesto los mecanismos que inevitablemente (catastróficamente) mediatizan entre el hombre y su entorno, llega a su cúspide en

---

La secularización dentro del arte, implica la aniquilación de los medios, en cuanto medios. En esto va que todo lo que hace el artista tiende a reproducir la secuencia que el mismo vivenció desde su expulsión del marco en el que antiguamente se veía instalado. Y de alguna manera en esta representación interna, hacer de todo acto artístico realidad pura, verdad pura en función de la inmanencia. El medio artístico, entonces, debe ser expulsado de sus ordenes de funcionamiento, para dejar de ser parásito no sólo de la realidad sino también, en la medida de que la forma es operante de un cierto contenido, de aquellos factores internos de ligazón que son propias de aquello de lo que era fuente de sometimiento.

La necesidad de exposición, de rompimiento contra los sistemas de ordenamiento, influyen de manera directa en realizaciones tales como el *montaje*, donde la alternativa contra la institución artística autoimpuesta por la historia hace necesario el proceso de profanación de todo lo que como ordenamiento institucional se había vuelto sagrado.

La experiencia del *montaje* como convivencia de elementos que no tienen nada que ver los unos con los otros, lleva no sólo a la clara conciencia de una simultaneidad desconcertante, si no al rompimiento de las lógicas de asociación. Nuevamente el carácter epistémico de la trasgresión cumple un rol fundamental.

Ahora bien, los establecimientos de quiebre que permitían la autonomía del arte implicaban a su vez una crisis con respecto al contenido. Mientras más el arte se hacia independiente de los referentes axiológicos, cualquiera fueran éstos, más se producía el distanciamiento entre la forma y contenido tangible. De este modo ya se elaboraba la necesidad de una emancipación, de una plasmación que diera cuenta de la necesidad por reconstruir los sentidos adjudicados al arte.

<sup>48</sup> Avelar, Idelber. : Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000. P. 99.

el contexto de la posmodernidad en la emancipación, siempre aporética<sup>49</sup>, del lenguaje. Es este intento, es esta jugada<sup>50</sup> la que siempre mediatizada por la exposición (fijación) la que hace entrever continuamente la imposibilidad de que la noción de una totalidad, la noción de una verdad o aún de un método pueda independizarse de su intención, de su ontoteología y que en esta medida siempre responda a una anterioridad prefigurativa, a una dimensión del sistema del sí mismo, que jamás puede acceder, por lo tanto a lo otro, sin perder sus carácter esencial de propiedad, de *sí*.

Maurice Blanchot desarrolla esta extralimitación de la conciencia en cuanto es capaz de develar hasta que punto la fidelidad a las condiciones esenciales del lenguaje y sus manifestaciones por medio de la conciencia conducen a la noción del imposible transitivo, ese proyecto de conocimiento, de avance o aún de intercambio que es propio de la modernidad. La incapacidad establecida por la dialéctica, radica en que desde la subjetividad se hace imposible el acceso a la *otredad*: el *símismo* queda en el vacío de la misma forma que lo otro. No se puede alcanzar lo propio sin la contraposición que permite lo otro. Así se llega inmediatamente al irremediable aporético del acceso a nivel de lenguaje a cualquier dimensión de conocimiento, en cuanto es justamente el lenguaje el que instala éste desplazamiento, esta otredad de sí. El lenguaje crea lo otro, la presentización del desastre: “En la relación de mí (lo mismo) con El Otro, El Otro es lo lejano, lo ajeno, mas si invierto la relación, El Otro se relaciona conmigo como si yo fuese Lo Otro y entonces me hace salir de mi identidad, apretándome hasta el aplastamiento, retirándome, bajo la presión de lo muy cercano, del privilegio de ser en primera persona y, sacado de mí mismo, dejando una pasividad privada de sí (la alteridad misma, la otredad sin unidad), lo no sujeto, o lo paciente”<sup>51</sup> No se trata ya de anular la diferencia, sino de mostrarla, presentizarla en la imposibilidad de hacer de dicha presencia otra cosa que ausencia, ausencia de sí en cuanto lo otro esta ausente y así develar la clausura, el cierre aporético del lenguaje sobre sí mismo. La intransitividad juega así su punto más álgido, donde todo aparecer es aparecer-se, hacer-se otro ante sí mismo en la distancia que ofrece el pensamiento de sí, y que en cuanto tal lleva siempre a la imposibilidad de lo propio.

---

<sup>49</sup> Maurice Blanchot, desarrolla como pocos el carácter aporético de la emancipación del lenguaje, en cuanto vislumbra la inevitabilidad de la referencialidad dialéctica para cualquier intento de salir del sistema lingüístico. Véase: Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*. Monte Ávila, Caracas, 1990.

<sup>50</sup> La noción de jugada constituye otra forma de decir lo mismo, esa forma de esclavitud, de dependencia a un sistema de reglas referenciales, en cuanto dialéctica de la respuesta, eso que Blanchot llama *responsabilidad*, concepto que apela a la inevitabilidad de ser siempre una respuesta a algo. Véase Blanchot, Maurice: Op. Cit.

<sup>51</sup> Maurice Blanchot. Idem. P. 23.

La partícula constituye aquel otro del fragmento, aquel que contiene esa noción de desastre, esa intransitividad tautológica que desarrolla Blanchot en torno al pensamiento, a la conciencia, al lenguaje puesto en abismo, puesto a pensar-se a decir-se. Esto en cuanto la partícula constituye un ordenamiento cerrado, una presentización exclusiva de lo propio, una aspiración a la no-referencialidad de lo externo, lo trascendente, la totalidad: es decir el significante vacío. Así la distinción entre partícula y fragmento, se plantea fundamentalmente desde la dimensión del apelativo, es decir aquello a lo que se invoca para autodefinirse, su marco referencial. En este sentido es que el concepto que desarrolla Maurice Blanchot en torno a la fragmentariedad, resulta más funcional al concepto de partícula, en cuanto éste define el fragmento desde la ausencia de un sentido evocado: “Aquellos nombres, lugares de la dislocación, los cuatro vientos de la ausencia de espíritu que soplan desde ninguna parte: el pensamiento, cuando éste, mediante la escritura, se deja desligar hasta lo fragmentario. Fuera. Neutro. Desastre. Regreso. Nombres que ciertamente no forman sistema y, con lo abrupto que son, al estilo de un nombre propio que no designa a nadie, se corren fuera de todo sentido posible sin que este correrse haga sentido, dejando solamente una entreluz corrediza que no ilumina nada, ni siquiera aquel extrasentido cuyo límite no se indica. Estos nombres, en el campo devastado, asolado por la ausencia que los precedió y que llevarían adentro si, vacíos de toda interioridad, no se irguiesen exteriores a sí mismos (piedras de abismo petrificadas por el infinito de su caída), parecen los restos, cada uno, de un lenguaje otro, a la vez desaparecido y nunca pronunciado, cuya restauración no pudiéramos intentar a menos de reintroducimos en el mundo o exaltarlos hasta un sobremundo del cual, en su soledad clandestina de eternidad, no pueden ser más que la inestable interrupción de eternidad, la invisible ocultación”<sup>52</sup>. Desde una cierta perspectiva, fundamentada en el proceso de crisis que sufre el lenguaje como instancia del esclarecimiento, voz de toda concepción epistemológica y aún de realidad, se establece el tránsito o aún la supremacía alegórica como una demostración una marca de ese seguimiento fracturado en pos de la captura del significado, en cuanto este implica de alguna manera la noción de un orden superior, de una identidad definida tanto de lo ajeno como de lo propio. La pérdida del significado, en el entramado infinito de los desplazamientos del lenguaje lleva sin duda también a la noción de una pérdida de identidad, en cuanto ninguna voz es ya capaz de representar nada definitivo. Es al mismo

---

<sup>52</sup> Blanchot, Maurice: Ibidem. P. 54-55.

tiempo y en la misma línea el establecimiento de la alegoría como el establecimiento de una escritura: la escritura de la fragmentariedad<sup>53</sup>.

Así mismo, la relación entre partícula y alegoría se incrusta en la medida en que la alegoría funciona siempre desde la auterreferencialidad de sus códigos, de sus estructuras significativas propias. El carácter referencial de la alegoría sufre un quiebre en esa voluntad por graficar una convención, una estructura interna codificada en torno a un ideario que le es exclusivo y que se instala en el mundo de los conceptos y las ideas. La superficialidad de su referencialidad tiene que ver con ese carácter vacío del significante, en cuanto su movimiento de significación gira siempre en torno al desplazamiento entre los distintos códigos que configuran su sentido, como plataformas graficas, la alegoría siempre remite a un signo anterior o posterior que engaña con la posibilidad de una referencia. La tautología como fugacidad se instala de todas maneras, en cuanto todo acto de aspiración, de deseo, es un acto de intencionalidad, de persecución y en esto de llamada de lo otro. La partícula revela ese significado que implica toda necesidad por exponer algo, es decir, la conciencia de que en cuanto se aspira a la no significación, ya se esta instalando un sentido, el sentido de la ausencia de significado.

La noción del lenguaje como cripta (criptografía)<sup>54</sup> es lo que pretendo rescatar desde este esquema, desde esta crisis. En cuanto el lenguaje pretende dejar de cargar esa dimensión de lo trascendente, dejar de evocar, traer a sí esa fuerza aurática<sup>55</sup> que le era propia antes del

---

<sup>53</sup> “La interrupción de lo incesante: esto es lo propio de la escritura fragmentaria” (Blanchot, Maurice. *Ibidem*. P. 25). Esta noción de la escritura, se asocia a su vez a esa nueva concepción del lenguaje como desastre, como clausura especular, dice más adelante Blanchot acerca del lenguaje: “ Cuando Levinas define el lenguaje como contacto, lo define como inmediatez, y eso tiene consecuencias graves, porque la inmediatez es la presencia absoluta, aquello que lo sacude y trastoca todo, el infinito sin acceso, sin ausencia, ya no una exigencia, sino el raptó de una fusión mística. La inmediatez no sólo es dejar de lado cualquier mediación, lo inmediato es lo infinito de la presencia de la que ya no cabe hablar, dado que la relación misma –sea ética u ontológica- ardió de golpe en una noche sin tinieblas; no hay más términos, ni relación, ni más allá –en ella Dios mismo se aniquiló” (Blanchot, Maurice. *Ibidem*. P. 27-28)

<sup>54</sup> **criptografía**. (Del gr. κρυπτός, oculto, y -grafía). 1. f. Arte de escribir con clave secreta o de un modo enigmático. (RAE)

<sup>55</sup> Este concepto responde a esa instancia que hacia de la obra del arte una representación siempre presentizada de su origen ritual, cargado de su aura. En la medida en que la relación del arte con el ritual se ve sacrificado a través de la reproducción técnica de la misma, surge la necesidad de revalorar el arte en función de si mismo, en lo que Benjamin llama su teologización, a través de la expresión de l’art pour l’art, propio de las vanguardias. El origen como reproducción adquiere una nueva significación en cuanto a que “por primera vez en la historia universal, la reproductividad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida” (véase: Benjamin, Walter: *La Obra de*

establecimiento de la secularización<sup>56</sup> moderna, comienzo de ese carácter fragmentario, arruinado de la totalidad, de esa hegemonía que antes le pertenecía sin cuestionamientos: dejar de ser símbolo para ser alegoría. La culminación definitiva de esa instancia en la cual el lenguaje funciona como cripta, clausura, desastre en sus distintas dimensiones, alegoría autorreferencial.

---

*Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica*. En: Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986, pp. 15-60.)

<sup>56</sup> Federico Schopf alude al efecto secularizador de la siguiente manera: “La negación o puesta en duda de una parte de la totalidad, la fundamental, afecta necesariamente al resto, es decir, al mundo. Éste deja de ser sentido o comprendido literariamente como un conjunto ordenado o, por lo menos, ordenado desde la trascendencia. Ya no hay relación segura con un fundamento. La vida, la realidad, se ha desatado. La experiencia se hace, en parte, fragmentaria. El poeta da cuenta de las sensaciones. Pero aspira al encuentro de un fundamento en que vuelvan a re-unirse el yo y la realidad externa. De esta carencia, de esta búsqueda existencial y cognoscitiva, surge el símbolo modernista y otros recursos expresivos. Su propósito es el registro y expresión de las ‘correspondencias’ entre los distintos correlatos fragmentarios de la experiencia y totalidad oculta, que no puede aprehenderse directamente como totalidad, pero que constituye fundamento, lugar de origen y pertenencia del sujeto.”( Schopf, Federico. De la vanguardia a la antipoesía. Santiago, Editorial LOM, 2000. P. 14.)



## V. La Imposibilidad de la totalidad.

El rastro de la alegoría en *Farabeuf*, contiene cada uno de los elementos que he ido desarrollando en torno a ella. Desde cada una de sus caracterizaciones se mueve a lo largo de esta novela como una inscripción desplazada, escrita sobre cada superficie del texto, sobre cada una de sus elaboraciones. La plataforma es un ideograma, cada ideograma una escritura, una forma de la alegoría puesta al servicio de otra inscripción, mientras además, cada una es dramatizada, teatralizada como situación, como espejo entre las distintas imágenes movilizadas. La función de este desplazamiento se ve engarzada en la importancia que adquiere para Elizondo la dimensión imaginaria, fantasiosa del deseo: “La tortura, como el ser, tiene un carácter esencialmente espectacular. Toda intervención quirúrgica aspira manifiestamente –de la misma manera que el coito lo hace en secreto- a la condición del drama; es decir: a ser la re-actualización de una experiencia imaginada”<sup>57</sup>. En *Farabeuf* ese afán del drama se constituye a través de la elaboración de un código interno, de un entramado de imágenes entre las cuales funciona el deseo como pulsión del desplazamiento significativo. Así la imagen del supliciado adquiere ese carácter de arranque para el deseo imaginado de una puesta en escena, un espectáculo que en cuanto imagen, traiga la realización de ese deseo:

“Sí, era un hecho que lo amabas, imaginado en ese éxtasis sanguinario que hubieras querido olvidar. Ambas cosas eran ahora imposibles porque al volverte, turbada por mi presencia en aquella casa, hubieras sido otra, inolvidable como el hombre que te había estado contemplando fijamente, en tu desnudez, desde la turbia atmósfera de aquella fotografía borrosa que alguien, tal vez un antiguo inquilino, había olvidado en algún resquicio mohoso de aquella casa, entre las páginas amarillentas de un libro, muchos años atrás y que entonces, en un instante de locura, nos imaginó en su futuro, contemplando nuestra propia imagen, uno, en la superficie de un espejo y otro, en el fondo de su propio deseo insatisfecho”<sup>58</sup>

El deseo funciona así como sustitución, metáfora diferida, intento por traer la presencia de otro que de algún modo redefina lo propio, instale la imagen deseada sobre la superficie de un espejo, como si el deseo fuera una forma de inscripción, una forma de escritura. Esta es la escritura del desastre, que alegóricamente se manifiesta en *Farabeuf* como una sobre escritura, escritura de una idea de un imaginario que engastar sobre la memoria, incrustando signos sobre ella. Esto

---

<sup>57</sup> Elizondo, Salvador: *Cuaderno de escritura*. Op. Cit. P. 71.

<sup>58</sup> Elizondo, Salvador: *Farabeuf o la crónica de un instante*. Montesinos, Barcelona, 1981. P. 20-21.

constituye el ocultamiento graficado de la imagen del supliciado que se traslada reminiscente, como figura asociativa de significación hacia el dibujo de la ventana (liu)<sup>59</sup>, la estrella de mar, la grafía del corte, la formación de la maquinaria del clatro<sup>60</sup>. Todas ellas constituyen la experiencia de una imposibilidad, una imposibilidad de volver a gestar una unicidad, manteniendo siempre la noción de que aquello que esta siendo referido responde a una lógica interminable de tautologías, pues siendo implantación, especie de código de la imagen volcada sobre sí misma, mantiene su carácter de imposibilidad. Así el incesante “¿Recuerdas?” corresponde a la grafía de un imperativo, de una orden de inscripción, de plasmación, el hacer de cada ideograma el signo de un recuerdo implantado: una imagen que pueda ser el reflejo sobre un espejo:

“¿Quién hubiera podido imaginarnos con tanta realidad como la que hemos podido cobrar ahora? Tanta que el espejo ha llegado a reflejarnos y en él se han encontrado nuestros rostros tantas veces.”<sup>61</sup>

Esta necesidad por plasmar la imagen en el espejo, se asocia fuertemente con aquella voluntad por integrar una identidad<sup>62</sup>, una identidad que se haya difuminada<sup>63</sup>, repartida entre los distintos fragmentos que evocan la visión del deseo. Se trata así de una visión que cargue con un

---

<sup>59</sup> “Sí, entonces comenzó a llover y yo había escrito un nombre que ya no recuerdo, con la punta del dedo sobre el vidrio empañado. Era un nombre o una palabra incomprensible – terrible tal vez por carecer de significado- un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado.” (Elizondo, Salvador: Op. Cit. P. 51)

<sup>60</sup> Este aparato que Elizondo describe con exhaustividad, funciona desde la perspectiva del *I Ching* como otra máquina de desmembramiento, que tal como la novela, se configura a través del movimiento de sus capas, de sus cajas: “¿Crees acaso que yo soy ese cuerpo que se yergue hacia ti, hacia el recuerdo de tu carne mientras esa máquina hexagonal compuesta de verdugos se afana en torno a él para revelarte el significado del amor, de la vida? ¿Cuántas veces, al pasar las páginas de ese libro que describe la mutilación del cuerpo en términos de una disciplina metafísica habrás pensado que yo soy Farabeuf! ¿por qué entonces, quisiste morir para entregármeme en el momento en que viste girar la perilla de bronce de la puerta creyendo que quien la hacia girar era el Maestro?” (Elizondo, Salvador: Idem. P. 169)

<sup>61</sup> Elizondo, Salvador. Ibidem. P. 23.

<sup>62</sup> “Sí, es preciso desechar esa hipótesis porque al pasar ante mí han ocurrido dos hecho que demuestran nuestra existencia: en primer lugar, ese espejo que pende desde hace muchos años, desde aquella tarde lluviosa en que los hombre suplicieron el cuerpo, pero no los sentidos (por que le habían administrado previamente una fuerte dosis de *iapiann*, ‘rebanada de cuervo’, como dice Farabeuf) del magnicida; ese espejo que pende ante nuestro ojos, cuando pasabas frente a mí reflejó tu imagen y la difundió y dispersó hasta el fondo del pasillo y ella, que aguardaba siempre la respuesta a una pregunta en el fondo de ese pasillo, pude ver tu cuerpo cruzar esa superficie estéril de luz, justo en el momento en que a fuerza de concentrarse balbució en voz muy baja esa pregunta”. (Elizondo, Salvador: Ibidem. P. 88)

<sup>63</sup> La ambigüedad identitaria de los personajes se engarza en una propiedad de la alegoría en cuanto en ésta se da “un singular testimonio del fanatismo con el que hasta lo absolutamente singular, el personaje, se multiplica en el dominio de lo alegórico”. (Benjamin Walter: El origen del drama barroco alemán. Op. Cit. P 189)

contenido real, una presencia real, una identidad real, cuando se apunta permanentemente a la posibilidad de que todo sea una invención, una constatación de vacío:

“Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible. Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el trastocamiento de las líneas de un texto que nos hace cobrar vida de esta manera prodigiosa; o un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene. Somos una premonición; la imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes de que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho futuro que aún no acontece. Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se gozan, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto...”<sup>64</sup>

Por otro lado, la implantación, en tanto reminiscencia sin referente adquiere en torno al montaje un aspecto central, en cuanto, de alguna manera toda la novela se arma desde la lógica de una teatralización y en esto montaje no sólo de un ideograma, sino del deseo que este ideograma porta. Esta inscripción del deseo como un armado producido, es también aquel que mediatiza permanentemente las acciones desde el carácter espectacular de las distintas situaciones. La reconstrucción del *Teatro instantáneo del Doctor Farabeuf* es un claro ejemplo de este mecanismo, en cuanto no sólo incluye la dramatización de un inexpresable, sino también la proliferación que en él adquieren las duplicidades de la autocontemplación, de la puesta en abismo. No sólo se da en él la experiencia de un espectáculo, sino también su refracción sobre la superficie de un espejo (otro espejo) y la imitación, a través de fragmentos, de la imagen de un cuadro alegórico:

“Al mismo tiempo, la imagen del salón se multiplica al infinito sobre la superficie del espejo. La ventana que hace las veces de espejo posterior, con la disposición que he ideado, cobra un carácter especial ya que en ella se ve reflejado el cartón amarillo con el ideograma chino. Esto, sin duda, tendrá un significado particular para ti, pues debe recordarte, aunque sólo sea de una manera sumaria, la ventana tal y como estaba entonces, o ¿no es así? Por otra parte, esa imagen, cuyo contenido es tan valioso para

---

<sup>64</sup> Elizondo, Salvador. *Ibidem*. P. 97.

nosotros, presidirá el espectáculo que deseo ofrecerte en esa fecha significativa, pues siempre estará reflejada en el espejo del escenario. (...) A una señal convenida que yo le haré, en un momento especial de la representación y mediante un juego de óptica que sólo él sabe conducir eficazmente, se producirá en tu mente un esclarecimiento radical. Es posible que la súbita revelación te resulte insoportable. (...) El sabrá, sin duda, minimizar las consecuencias de ese paroxismo súbito que mediante sus imágenes provocará en todos tus sentidos. He traído también, para darte gusto, este féretro de utilería alquilado en un teatro. No pretendo sino sugerir la magnificencia de un sarcófago clásico y creo que bastará para representar la alegoría<sup>65</sup>

El espectáculo, en tanto montaje, es siempre la infinitesimal de un deseo<sup>66</sup>, la reproducción de una imagen llevada al paroxismo de sus asociaciones y de sus posibles materializaciones<sup>67</sup>.

La obsesión por evocar, perseguir la imagen de un recuerdo inexistente es el imperativo de este montaje total, la inscripción en la memoria de un instante eterno que en tanto tal sea capaz de romper con el desplazamiento infinito de las imágenes<sup>68</sup>. Así el Rememorar (REMEMBER), se instala no sólo como aquella corroboración de lo fragmentado, si no también como aquella necesidad de hacer del montaje la reconstrucción de una totalidad identitaria, corporal –también desde el corpus del texto- en la cual la imagen pueda hacerse carne, realización.

---

<sup>65</sup> Elizondo, Salvador. Ibidem. P. 172.

<sup>66</sup> Dentro de las caracterizaciones que hace Benjamin en torno al *Trauerspiel*, considera este elemento de la proliferación de las imágenes en torno a la simultaneidad: “ ‘La esencia del Barroco escriba en la simultaneidad de sus acciones’, escribe Hausenstein con cierta crudeza, pero no desprovisto de intuición. Pues el procedimiento más radical para hacer presente el tiempo en el espacio (¿y en que consiste la secularización del tiempo, sino en transformarlo en un presente estricto?) es convertir los acontecimientos en simultáneos. La dualidad del significado y realidad se reflejaba en la organización del escenario” (Benjamin, Walter: Op. Cit. P. 189)

<sup>67</sup> Entre las muchas desmentidas que el texto desarrolla sobre sí mismo y las posibilidades de variación se señala la continua repetición de que como una excusa o aún el intento siempre desvirtuado de una explicación, cada una de las evocaciones del recuerdo no sean más que el efecto de una aspiración por realizar lo denotado en la memoria: “Se trata en ello, o bien de la materialización de nuestro deseo, o bien de un truco de Farabeuf” (Salvador, Elizondo: Ibidem. P 106) Es interesante constatar que esta mención de *Farabeuf*, puede ser tanto aplicada al personaje, como a la novela, y es eso el que el truco mencionado, no sea más que un truco de la ficción novelesca.

<sup>68</sup> “Tal ballet no es más que una pintura alegórica con figuras vivas, y con cambios de escena. Lo que se dice no pretende ser un diálogo en modo alguno; se trata simplemente de una explicación de las imágenes, puesta en boca de las imágenes mismas” (Benjamin, Walter: Idem. P. 190) ¿No es acaso la nominación de la remembranza, la imagen de un sujeto desmembrado? “¿Quién es ese que en la noche nos invoca para su imaginación como la concreción de nuestro propio deseo insatisfecho? ¿Quién, en la tarde lluviosa, nos llama mediante una operación mágica que consiste en hacer, por un impulso cuya explicación todos desconocen, que una tabla más pequeña deslice sobre otra tabla más grande con un orden y un sentido, deletreando vacilantemente un nombre, una palabra que nada significa? ¿O es que acaso tú te hubieras llamado R...E...M...E...M...B...E...R?” (Elizondo, Salvador: Ibidem. P. 21)

La complejidad ambigua, desplazada de esta llamada a recordar para reconstruir el significado se engarza en el hecho de que todos los mecanismos que conforman la estructura de esta armazón remiten no sólo a la evocación desmembrada de los signos, sino también a la culminación aniquilatoria de estos en su conjunción evocativa.

“Resta entonces saber cuál era este disco, pues para reconstruir con toda exactitud ese momento es necesario escuchar, aunque sea en la memoria, exactamente la misma música. ¿Tratábase acaso de esa composición musical, para violín y piano, en el compositor ha intentado describir de una manera bastante gráfica, insistente y pormenorizada, los diferentes aspectos mecánicos, la respiración jadeante, el desmayo patético que siempre acompaña el desarrollo de esa intervención quirúrgica que el hombre realiza en el cuerpo de la mujer y que llaman acto carnal o coito?”<sup>69</sup>

El Doctor Farabeuf, gran oficiante de la ceremonia de ritualización, es al mismo tiempo el sujeto de remembranza como el sujeto del desmembramiento, el oficiador del rito de reaurificación del signo culmine, el escribiente que rompe con la continuidad, aquel que presentiza a través de la tortura, el dolor y su espectáculo, la aniquilación del cuerpo.

“Farabeuf no vacila. Cada uno de los tiempos de esta curiosa intervención está de acuerdo con un plan perfectamente establecido. ¿Con que fin? Con el fin de encontrar una respuesta; con el fin de encontrar en tu imagen, en la imagen de tu cuerpo abierto mil veces reflejado en el espejo, la clave de este signo que nos turba. Y él la encontrará. Esto te lo aseguro. Bastará que en medio de esa pesadilla de tu cuerpo te mires reflejada en el espejo. “¿Quién soy?”, dirás, pero en ti misma descubriras al fin el significado de estas sílabas que siempre habías creído sin sentido.”<sup>70</sup>

Es en este punto que se desarrolla la noción de escritura fragmentaria, escritura alegórica en cuanto presentización de un desastre que como tal se hace imposible traer a sí sin de alguna manera traicionar su carácter de advenimiento irrealizable. La posibilidad de recordar, engarzada, incrustada en el desmembramiento<sup>71</sup>, es lo que hace de ese advenimiento una fugacidad instalada en lo eterno de sus desplazamientos, en el enclaustramiento que entre ellos se arma.

---

<sup>69</sup> Elizondo, Salvador. *Ibidem*. P. 96.

<sup>70</sup> Elizondo, Salvador: *Ibidem*. P. 182.

<sup>71</sup> “Contemplada desde el lado de la muerte, la vida consiste en la producción del cadáver. No es sólo la pérdida de los miembros o con la alteraciones que el cuerpo sufre con la edad como el cadáver se va desprendiendo del cuerpo, sino también pedazo a pedazo, a lo largo de todos los procesos de eliminación y purificación. (...) Para el Trauerspiel del siglo XVII el cadáver llega a ser el accesorio escénico emblemático por excelencia” (Walter, Benjamin: *Ibidem*. Pp. 214-215). Como escritura del fragmento, la alegoría recoge la

La noción de criptografía en cuanto noción de lo alegórico, adquiere entonces ese carácter que la liga no sólo con esa escritura cerrada sobre sí misma, sino también con aquella dimensión que la liga a la fijación escritural de la experiencia de la muerte, como grafía de la muerte:

“(…) al tiempo que dices en voz baja unas sílabas presurosas que nada significan aquí, ahora, pero tal vez, si te concentras, si sigues todas las instrucciones que rigen el desarrollo de este juego, comprenderás con toda claridad, en el momento preciso en que mueras.

-Será preciso morir entonces para poder recordarlo...

- Sería preciso morir para recordar, primero, la pregunta que has olvidado y luego proferirla nuevamente, por boca de otro o de otra, desde el fondo de ese pasillo desde el que ya fue proferida la pregunta olvidada, y entonces esperar nuevamente a obtener la respuesta tratando de no olvidar la pregunta olvidada”.<sup>72</sup>

Sin embargo, es ya claro que esa experiencia invocada, aquella que otorga la respuesta, es siempre nada más que advenimiento. “Al Otro no puedo acogerlo, ni siquiera por una aceptación infinita. Tal es el rasgo nuevo y difícil de la intriga. El Otro, como prójimo, es la relación que no puedo sostener y cuya proximidad es la muerte misma, la vecindad mortal (quien ve a Dios muere: ‘morir’ es una manera de ver lo invisible, una manera de decir lo indecible –la indiscreción en que Dios, hecho en cierto modo y necesariamente dios sin verdad, se rendiría a la pasividad).”<sup>73</sup>

---

temática del cadáver como aquella presentización de un desmembramiento que no sólo remite a la desesemantización del lenguaje si no también a la posibilidad de hacer de éste la grafía, la materialización de su propia fragmentariedad arruinada.

<sup>72</sup> Elizondo, Salvador: *Ibidem*. P. 91.

<sup>73</sup> Blanchot, Maurice: La escritura del desastre. Op. Cit. P. 27.

## VI. El Aniquilamiento.

“La tortura sólo es tal si su fin no es la muerte. Un suplicado a muerte es, inequívocamente, la más alta torpeza del verdugo”<sup>74</sup>.

La novela de Salvador Elizondo, Farabeuf o la crónica de un instante se instala desde la precisión que en cuanto escritura, grafía de lo inplasmable, constituye a la alegoría como mecanismo imantado sobre sí mismo, imagen del devaneo de significación. No sólo desde el abundante desarrollo que se le ha brindado, en torno a esta novela, a la idea de la proliferación de significados, sino desde la perspectiva de que ese acto de sobreabundancia, constituye de alguna manera la instalación de un vacío ante el cual la tortura quirúrgica como escritura sobre el cuerpo, o aún sobre la memoria es una forma de ataque ante la tenacidad del olvido, la presencia del olvido, que en tanto tal constituye la experiencia del vacío referencial. De esta manera la alegoría funcionaría en Farabeuf como la imagen de un mecanismo, de una metodología y aún más una intención por denotar, por hacer de la experiencia deseosa (intencionada), la constatación de que todo acto de reconstrucción es acto de desmembramiento: fragmentariedad, discurso arruinado llevado a su paroxismo en la aniquilación que significa.

La imposibilidad del silencio, la imposibilidad del lenguaje, su crisis, tal como la entiende Blanchot desde el desastre, remite a esa inexpresabilidad que contiene la experiencia de la muerte, a la noción de que ésta no tiene imagen ni figurabilidad, como dice el autor francés, y sin embargo es sólo desde ella como advenimiento real de lo Otro (el significado) que se hace posible dimensionar lo propio como lo existente.

La caída negativa del sublime alegórico se engarza en la noción de su imposibilidad. En Farabeuf esa imposibilidad tiene la marca de una imagen, de un instante que evoca un recuerdo encriptado sobre sí mismo como imposición, imposición de un imposible: “Todos los grandes intentos literarios son intentos de concretar la experiencia de la muerte. Ello demuestra el carácter imposible

---

<sup>74</sup> Elizondo, Salvador: Cuaderno de Escritura. Op. Cit. P. 144.

de la literatura<sup>75</sup>. Así el gran imposible en Farabeuf se constituiría por la irrepresentabilidad de ese unívoco instante del aparecer del significado: la muerte<sup>76</sup>.

Farabeuf, señala desde sus constantes diferimientos, desde su constante instalación como código volcado sobre sí mismo, especulado hasta la saciedad, la dimensión alegórica que tiene el discurso en la develación del desastre del deseo como eje de un advenimiento que jamás presentiza, un advenimiento que en tanto lecto-escritura configura la teatralización, el montaje como única alternativa frente a la imposibilidad de la correspondencia simbólica.

La renuncia alegórica a la significación, es en la novela ese afán por hacer de toda instancia de referencialidad, una instancia que denote el aniquilamiento, la desmembración fragmentaria, arruinada de una totalidad discursiva coherente. La negación desplazada que compone la novela La crítica que hace la novela en torno a los mecanismos metodológicos de la ciencia, instalados en el capítulo tres, también adquiere ese sesgo del montaje, en cuanto determina a partir de un entramado experimental, y en este sentido prefigurado desde sus condicionamientos como escenario para la dilucidación de un problema, la presencia de un ordenamiento de los fragmentos en función de un conocimiento y en esto su establecimiento como estructura preparada, montada. Así mismo y ante la imposibilidad de la omisión, su contraparte en el rito -escenario de la premodernidad-, en cuanto se hace parte de la novela no sólo desde la escenificación de un sacrificio, sino también de la permanente iteración de la convocatoria de un instante, un instante de significación absoluta. La contaminación entre estas dos dimensiones (moderna y premoderna)<sup>77</sup> se da parte en la continua reutilización que para las distintas situaciones se dan a los objetos<sup>78</sup> de la modernidad en las instancias del rito sacrificial. De ahí, que el rito este permanentemente cargado de ese vaciamiento de sentido que lo caracteriza como aniquilamiento.

---

<sup>75</sup> Elizondo, Salvador: Cuaderno de Escritura. Op. Cit. P. 146.

<sup>76</sup> “Sólo la muerte es unívoca, sin embargo” (Elizondo, Salvador: Op. Cit. P. 145)

<sup>77</sup> Si bien la premodernidad y la modernidad se dan dentro de Farabeuf desde una elaboración de las situaciones y los objetos en juego, la posmodernidad como fenómeno se realiza en cuanto eje de construcción discursiva, por lo tanto se encuentra presente del mismo modo que las otras dos instancias.

<sup>78</sup> Es así que la fotografía, la cirugía y la metodología experimental estén siempre difuminadas en la experiencia del rito. Por otro lado es innegable, que esta contaminación no es unilateral, sino al contrario tiene la dimensión de una omnipotencia basada en el descentramiento. Sería demasiado iluso pensar que el rito premoderno funciona como eje de la novela, en cuanto esta claro que nada de lo que se desarrolla en ella como instancia referencial, puede ser admitida como eje basal de las disgregaciones.



La mirada de un hombre que configura la imagen sesgada que se transparenta repetidas veces sobre las distintas superficies de la espectacularización, es la mirada de la quietud<sup>79</sup> aniquilada, la obsesión por ese instante que remita como condición materializada de la existencia a la fijación sobre un cuerpo que por torturado adquiriera la dimensión del significado. La alegoría será ante él como la llamada, la orden y la grafía de un supuesto eternizado<sup>80</sup> en las imágenes vacías: el deseo de un instante condenado a la deriva infinita de sus significantes.

---

<sup>79</sup> “Lo que se trata de demostrar, por el contrario, es que, comparada con el símbolo, la alegoría occidental es una creación tardía resultante de debates culturales muy fecundos. La sentencia alegórica es comparable a la filacteria. Podría ser también caracterizada como un marco, como un corte de rigor en el que la acción, modificada de continuo, se inserta esporádicamente para revelarse así como motivo emblemático. Lo que distingue al Trauerspiel no es, por tanto, la inmovilidad (...), sino el ritmo intermitente de un continuo hacer pausa, de un brusco cambiar de dirección y de volverse rígido de nuevo” (Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 193) Esto es el interrumpido paso de desplazamientos que constituyen la escritura fragmentada, que sólo adviene y no presentiza.

<sup>80</sup> “Pues uno de los móviles más poderosos de la alegoría es la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado de salvarlas en lo eterno” (Benjamin, Walter: *Ibidem*. P. 220) Aunque este eterno signifique el error sobre lo indescifrable.

## VII. Bibliografía:

A. Marchese, J. Forradellas: Diccionario de Retórica, crítica y terminología literaria. Ariel, Barcelona, 1989.

Avelar, Idelber. : Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000

Barthes, R. El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977. México, D.F, Siglo Veintiuno, 1993

Benjamin, W. *Gasolinera*. En: Dirección Única. Madrid, Alfaguara, 1988

Benjamin, Walter: *La Obra de Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica*. En: Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986

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

Blanchot, Maurice: La escritura del desastre. Monte Ávila, Caracas, 1990.

Burger, Peter: Teoría de la Vanguardia. Península, Barcelona, 1997.

Deotte, Jean-Louis: Catástrofe y Olvido: Las ruinas, Europa, el Museo. Cuarto Propio, Santiago 1998.

De Man, Paul: Visión y Ceguera. Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991.

De Man, Paul: *La Alegoría de la persuasión en Pascal*. En: Ideología de la Estética. Catedra. Madrid, 1998.

Elizondo Salvador: Farabeuf o la crónica de un instante. Montesinos, Barcelona, 1981.

Elizondo, Salvador: Cuaderno de Escritura. FCE, México, 1988.

Grupo Upsilon: Retórica General. Paidós, Barcelona, 1987.

Kierkegaard, Sören: Diapsálmata. Santiago de Chile, Universitaria., 1999.

Lezama Lima, José: *Preludio a las Eras Imaginarias*. En: Introducción a los Vasos Órficos. Barral Editores, Barcelona, 1971.

Pérez Quezada, María Teresa: Farabeuf o la pornografización de los Ostrakas. Informe Final de Seminario de Grado “Del Modernismo al Posmodernismo”, para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura. Santiago de Chile, 2003.

Schopf, Federico. De la vanguardia a la antipoesía. Santiago, Editorial LOM, 2000.

## Apendice I

## 1-Introducción:

La noción de paradigma en cuanto modelo o superestructura referencial desarrollada como elaboración ideológica y normativa en todos los ámbitos de la cultura, comienza a fracturarse y desmembrarse de forma paulatina a través de su extrematización y clausura a través del proceso de la modernidad y el traspaso hacia la posmodernidad. Una relación entre ambos fenómenos, ya sea desde sus imbricaciones internas como estructuras separadas, o desde sus asociaciones extra-sistémicas<sup>81</sup> implica necesariamente la contemplación de un proceso de arruinación (acción centrífuga)<sup>82</sup> y absorción (acción centrípeta)<sup>83</sup>, que como se verá en este trabajo, se introducen en cuanto procesos o elaboraciones, en un esquema de relación que se basa no en la exclusión terminológica o de metodologías si no más bien en la forma en que dichos procesos se dan en el ámbito ideológico como respuestas ante el desastre y la derrota, para generar “nuevas” o más simuladas formas de recreación<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Para un desarrollo de las problemáticas que plantea la definición del sistema moderno en las distinciones entre autorreferencia y referencia ajena, véase, Luhmann, Niklas: *Observaciones de la modernidad. Capítulo I: La modernidad de la sociedad moderna*. Barcelona, Paidós, 1997, pp. 13-47.

<sup>82</sup> Esta noción que establece la idea de una acción de huida, puede ser asociada con aquellos mecanismos por los cuales los grandes baluartes de la modernidad caen dentro de sí misma y en el desarrollo posmoderno, en un constante estado de revalorización a través del accionar institucionalizador. Una caída en espacios sintético temporales y por antonomasia anacrónicos, donde la huida se elabora como una forma de colocar “fuera” del espectro social activo aquellos elementos que dentro del proceso en aceleración continua de la modernidad y la simultaneidad exacerbada posmoderna intentan gestar actitudes que hasta un cierto punto pudieran adscribirse como contra-hegemónicas. El museo que integra y hace de la ruina un elemento propio de sus espectáculos, no solo instala aquellos elementos que ya han sido calificados para su exhibición sino que valida como discurso interno la noción de que los elementos que le son propios son de alguna forma ruinas (algunas contingentes) de su momento. En esto la acción centrífuga como arruinación se instala como forma de huida en cuanto los mecanismos ante los cuales la ruina adquiere su carácter de tal, tiene que ver con la integración que se hace de los elementos en aquellas instituciones que le son propias. Para un desarrollo de la idea de ruina, véase: Déotte, Jean Louis: *Catástrofe y Olvido*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

<sup>83</sup> La idea de un fuerza que se desarrolla hacia adentro como concentración tiene varias instancias de realización en el proceso por el cual la posmodernidad se desarrolla como exacerbante de los rasgos de la modernidad. En este sentido parte de este proceso de reconcentración funciona en conexión con las dificultades que acarrea la diferenciación entre ambas instancias, en cuanto implica la una de la otra y viceversa el acto metonímico por excelencia en cuanto abismación en la ausencia cuando se ponen en funcionamiento los mecanismos descentralizadores. Todo lo que constituye el proceso de institucionalización, la integración al mercado de las artes, la falta de referencialidad para ejercer discursos contra-hegemónicos, la fuga identitaria burguesa, etc. constituyen partes del funcionamiento metonímico abismal de descentramiento, el constructo por el cual el exceso de presencias instalan la ausencia.

<sup>84</sup> Valga el sentido de recreación en cuanto divertimento, distracción, evasión, tanto como forma instalar creaciones sobre otras que imperaban como antecedente.

La problemática constitutiva que se realiza cuando se relacionan estos dos momentos<sup>85</sup>, esta inmersa en la dificultad de asumir posiciones descriptivas cuando se ha observado que los mecanismos de instrumentalización que fueron utilizados en la modernidad y que se desarrollaron de forma sublimada durante su evolución en lo posmoderno constituyen una radicalización del carácter anfibiológico<sup>86</sup> en la practica social y cultural como sustrato instalado en el vacío de la imagen llevada a sus extremos<sup>87</sup>. En cuanto forma y contenido se confunden sobre la base de estructuras de ambigüedad extrema, en cuanto el relato de la diferencia esta sumergida y sometida a la lectura del sujeto anónimo y de alguna manera el creador-autor se pierde en virtud de los referentes intertextuales que asocian por hiperconciencia el actuar de un artista que se abisma como lector de un pasado que ha dejado de existir de forma lineal ordenada para instalarse en el presente inmediato, y finalmente no existe por lo tanto posibilidad de una dialéctica que ofrezca la posibilidad de una posición definida a priori, nace la posmodernidad como una estructura cerrada que por sus formas abre en implosión la modernidad hacia sus imposibilidades, hacia sus descontentos y en esto la cierra sobre si misma en cuanto se instala como fracaso ideológico instalado en lo formal, lo estético, lo ficcional y en última instancia el vacío como propuesta para todo principio a priori que niega la posibilidad de toda posterioridad.

---

<sup>85</sup> La atribución descriptiva de la modernidad y la posmodernidad como “momentos” aduce más bien a una caracterización histórica que ideológica, sobre todo contemplando la realidad de que en el plano de los discursos que se atribuyen a ambas instancias existe una clara relativización de los aspectos temporales entendidos como un transcurrir: mientras una realiza el quiebre de la historia, la otra se instala en el fin de ésta, en la estaticidad absoluta de la anacronía pura. La realización de estado sincrónico desligado de un referente diacrónico, por otro lado puede revalidar la utilización del término “momento” en cuanto se lo utiliza sin la noción de su fugacidad transitoria, sino desde la perspectiva de su eternización. Valga nuevamente la primacía de la metonimia para la descripción.

<sup>86</sup> El carácter anfibiológico propio de la modernidad, como otro de los mecanismos de instalación de la ausencia, aduce al vacío a través de la anulación.

<sup>87</sup> “(...) la posmodernidad como conjunto preciso de prácticas artísticas, por no decir como dominante cultural, era en gran medida ficción. Prácticamente todos los rasgos o recursos estéticos que se atribuyen a la posmodernidad, sea el bricolaje con la tradición, el juego con lo popular, la reflexividad, el híbrido, el pastiche, las florituras o el descentramiento del sujeto, se hallaban también en el arte moderno. Tampoco aquí cabía discernir ninguna ruptura crítica.” (Anderson, Perry: Los Orígenes de la Posmodernidad, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.) Lo que sugiere Anderson en esta cita remite al hecho de que muchos de los rasgos instrumentales utilizados por la posmodernidad como métodos de validación identitaria (llevada a la figura desdibujada del autor como sujeto creador) se fundan en un acto que es esencialmente ficcional. No es de extrañar entonces, que parte de las características que se le atribuyen a la época posmoderna conlleven bajo estos preceptos la falta de una identidad instalada en todos los circuitos sociales. Por otro lado esto lleva a la noción de que el acto creador en cuanto base para la instalación validada del artista como tal, implica no sólo que la ficción se traslade al producto, lo que es parte de su funcionamiento, sino que en cuanto es el producto el que define en cierta medida al autor, y este producto cae en la definición de ficción en el sentido de que no esta siendo realmente creado, dicha condición ficcional recae en el autor como entidad.

## 2.- La negación monológica del dialogismo moderno.

“El iluminismo, en el sentido más amplio del pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos”<sup>88</sup>. La instalación del pensamiento iluminista para Adorno se centra en el ordenamiento racional y científico que hace el hombre de la naturaleza y que se basa en una relación de dominio, de imposición jerárquica sobre aquello que constituye lo otro. La voluntad de ordenamiento es aquella que iguala poder y saber y donde todo aquello que constituye realidad fuera del ordenamiento es caos, es parte del terror ante lo desconocido. La salvación, como dice Adorno, es la síntesis, la eliminación de las diferencias bajo un constructo racional que en tanto funciona como negación de éstas, genera un tipo de desconocimiento más profundo, enraizado en la reducción en la eliminación de variables que puedan resultar contradictorias: “Si se dejan de lado las diferencias, el mundo queda sometido al hombre”<sup>89</sup>. Es en este sentido que el planteamiento ideológico fundamental del iluminismo es traspasado por la idea de poder y en esto a través del discurso político, el discurso de un sujeto que se define a sí mismo a través de la autoridad: “De tal suerte el *en-sí* de éstas se convierte en el *para-é*”<sup>90</sup>, “Sólo en la medida en que es (y se conserva) hecho a semejanza de ese poder consigue el hombre la identidad del Sí, que no puede perderse en la identificación con otro, sino que se posee de una vez para siempre, como máscara impenetrable”.<sup>91</sup> Este sujeto que gestiona la realidad y a lo otro en referencia a su discurso de poder es aquel que se instala como figura monológica, en cuanto es un *logos* que se impone por sobre la realidad, por sobre el receptor, por sobre la variable de la transformación histórica. Somete desde el presente absoluto a la realidad en cuanto la entiende como única posibilidad de ordenación ideológica: “La confirmación del destino, que renueva continuamente, mediante el talión, lo que ya había sido. Lo que podría ser de otra forma es nivelado. Tal es el veredicto que erige críticamente los confines de la experiencia posible. El precio de la identidad con todo consiste en que nada puede ser idéntico a sí mismo”<sup>92</sup>. El destino como autodeterminación establece entonces el círculo que se cierra sobre sí mismo, cuando la verdad se

---

<sup>88</sup> Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. : *Concepto del iluminismo*. En: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987; p. 15.

<sup>89</sup> Op. Cit. P. 21.

<sup>90</sup> Idem. P. 22.

<sup>91</sup> Ibidem. P. 22-23.

<sup>92</sup> Ibidem. P. 25-26.

crea desde la totalidad sintética del individuo autoritario y entonces crea una abismación que se extiende como destino en la repetición de sí y en la anulación de lo otro. La monumentalidad del sujeto autorial moderno se ciñe sobre este establecimiento circular y abismado por el cual su verdad se autocumple.

Cuando Adorno escribe: “No debe existir ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación”<sup>93</sup> lo que hace es develar el carácter monológico a la vez que dialógico del iluminismo en cuanto se basa en la negación del pasado y el establecimiento de un presente absoluto, esto es el truco de las negaciones monológicas. De este fenómeno se desprende la necesidad de crisis y el eventual ciclo dialéctico de la modernidad, en cuanto sólo el quiebre crítico y absoluto con el momento anterior es aquel que permite la renovación absolutizadora del presente como negación. La llamada tradición de la ruptura proviene de este cauce, así logra repetir el esquema, instalar lo verosímil, recomponer en la crítica la falta de cualquier influencia, la monumentalización del sujeto, la predominancia del autor como entidad monológica que distingue en su presente los errores -también absolutos-, de todo pasado que a medida que se avanza se hace más inmediato.

El caso que ejemplifica de forma cabal el modelo de sujeto autorial moderno, se da en la obra *La Tempestad* de William Shakespeare. En ella el personaje principal, Próspero, se instala como aquel sujeto que reordena las fuerzas de la naturaleza y de sus dimensiones mágicas en pos de un objetivo racionalmente elaborado. El plan de Próspero que hace tambalear en sustitución lo que originalmente es atribuido a la divinidad<sup>94</sup>, da cuenta de cómo a través de la lógica secularizada<sup>95</sup> del hombre moderno, el logos como conocimiento reemplaza en sus fuerzas y prácticas aquello que antes pertenecía al reino del caos: el hombre que maneja el saber es el hombre que domina al mundo. Se expresa de este modo, en primera instancia la suplantación de la

---

<sup>93</sup> Ibidem. P. 17.

<sup>94</sup> Marshall Berman se refiere a este tema cuando resalta a dos de los grandes ideólogos de la modernidad: “Para Nietzsche como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: de este modo los ideales cristianos de la integridad del alma y la voluntad de verdad reventaron al cristianismo. El resultado fue lo que Nietzsche llamó ‘la muerte de dios’ y la ‘llegada del nihilismo’. La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia, un vacío de valores y, sin embargo, al mismo tiempo con una abundancia de posibilidades.” (Berman, Marshall: *Brindis por la Modernidad*. En: Nicolás Casullo (ed.). El Debate Modernidad pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, p. 73). La ausencia de Dios lleva a un doble horizonte siempre en tensión, la voluntad de poder y el desconcierto ante la ausencia, ante el vacío.

<sup>95</sup> Para un desarrollo sobre el proceso de secularización, véase: Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Barcelona, Editorial Montesinos, 1983. N. Casullo hablara brevemente también acerca de algunas implicancias que este proceso tiene durante la modernidad y las vanguardias. (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



lógica de la razón, por la lógica divina. El hombre como autor de la historia y su destino, el hombre que domina y que basa todas sus relaciones en torno a este nuevo carácter jerarquizador que lo ubica como figura central del universo que él ordena.

En la modernidad el poeta como aquel que maneja el logos, la palabra, se constituye como contraparte del científico en cuanto visionario, vate, organizador en el micromundo del arte que donde el hombre se devela a sí mismo en relación a ese vacío original que instala el saber y el conocimiento como interrogante lanzada a los espejos de la realidad. Próspero es el recipiente de ambos, tanto del hombre de ciencia, como el creador, el artista de su propia historia.

## 2.1 Utopía, origen y carácter monológico.

La noción de origen en cuanto el fenómeno del aparecer y el desaparecer de una cosa, se da en este contexto como la premisa básica del accionar moderno como monologismo. La verdad aparece y desaparece, se instituye originalmente en cada momento de ruptura y tiene su tiempo determinado. Por otro lado y desde la perspectiva de la dialéctica, que Adorno define como la dialéctica contradictoria del dominio, en cuanto el orden, entendido como organización racional, traiciona al mito en la medida en que establece un quiebre a través de la plasmación de lo que ya no puede ser por esto mismo, más canto, más algo vivido, se establece desde el punto de vista de la hegemonía de lo monológico, la incapacidad de realización de las utopías. Este fenómeno de profunda contradicción ideológica se sustenta sobre dos bases fundamentales: la primera se refiere a lo que podríamos llamar el desplazamiento temporal monológico, en cuanto la realización de los proyectos siempre se vislumbra en el futuro. La utopía dentro de este concepto se instala, entonces en esa realidad hecha posible a través del discurso autoconciente. En segundo lugar se encuentra el fenómeno de plasmación de la utopía como ficcionalización y en esto evasión tranquilizadora de la realidad distópica que se vive. La plasmación de la utopía en la ficción, lo que hace finalmente es soterrar sus posibilidades reales de ejecución.

Aún así como bosquejo, la utopía sería mantenida desde siempre como referente para la trascendencia histórica de la modernidad.

## 3- La aceleración de la historia.

El escenario de la modernidad será el de la metrópolis, aquel lugar “donde se esta trabajando permanentemente con todos los tiempos de la historia”<sup>96</sup>, el lugar donde el tiempo deja de funcionar, donde la subjetividad alienada, extrañada impera desde el anonimato<sup>97</sup>. En la medida en el proceso de secularización implicó la instauración de la razón como principio de desarrollo de la humanidad, los distintos avances en áreas como la tecnología, la ciencia y la economía fueron acelerándose cada vez más. El establecimiento de la burguesía como figura social comenzaba a imperar como emblema de los nuevos sistemas de organización valórica e institucional, el arte fue paulatinamente relegado a las periferias de la sociedad hasta constituirse como una instancia marginal, parásitaria en su dependencia a los gustos burgueses y a la mantención irrisoria de sus engaños y caretas. En este contexto las vanguardias artísticas se instalan como una fuerza anti-burguesa, anti-institucional de que lleva a la extremación a través de las metodologías políticas, el discurso monológico como fenómeno autorial de ruptura. Así, todo lo que para el artista de vanguardia constituía un elemento de constitución institucional, adherido de alguna forma a lo que la sociedad burguesa misma entendía como arte, tenía que ser destruido y reconstruido. La necesidad de lo nuevo<sup>98</sup> se vincula a la necesidad de independencia, de autonomía y transversalmente al de Verdad<sup>99</sup>. La utopía formal de la modernidad como quiebre e instalación de una verdad autónoma se

---

<sup>96</sup> Casullo, Nicolás. Op. Cit. P. 21.

<sup>97</sup> Luhmann dirá sobre el individuo moderno: “Cuando el individuo es de tal modo marginado por la técnica, obtiene la distancia que permite observar la propia observación. Ya no sólo se sabe a sí mismo. Ya no sólo se autodenomina con nombre, cuerpo y ubicación social. Su seguridad en todo ello se tambalea. Y a cambio obtiene la posibilidad de una observación de segundo grado. Individuo, en sentido moderno es quien puede observar su propia observación”. (Luhmann, Niklas: *Observaciones de la modernidad. Capítulo 1: La modernidad de la sociedad moderna*. Barcelona, Paidós, 1997. p. 23)

<sup>98</sup> Se puede entender claramente, como es que el factor sorpresa, el de la novedad, lo nunca hecho, cobra una significancia tan poderosa dentro del contexto de la vanguardias, en función del desplazamiento del deseo. La transformación constituye la necesidad renovada hasta el infinito de algo que se adecúe a las nuevas exigencias, cualquiera que estas sean. En el breve resumen que Masiello hace sobre el postestructuralismo se comenta este procedimiento en cuanto a lo desarrollado por Lacan: “El trabajo de Lacan es importante dado que coloca, en el vacío que hay entre el lenguaje y la auto-afirmación, un sujeto que está en constante proceso de conflicto y transformación. Lo que resulta es un enérgico juego del deseo, que se transforma a medida que crea...”. Masiello, F. Masiello, Francine. *Lenguaje e Ideología. Las Escuelas Argentinas de Vanguardia*. Buenos Aires, Editorial Hachette, 1986. P. 19.

<sup>99</sup> El valor de lo verdadero, de lo real, tiene varias dimensiones dentro de la vanguardia y se va desarrollando en la medida en que los otros constituyentes de ella se desarrollan también. Con respecto a este proceso, se podría hablar de una creciente movilización desde lo exterior a lo interior, y en esto una ampliación paulatina de las dimensiones expresivas que permitan descomponer lo objetivo para poder extraer su esencialidad. La relación entre mundo y arte, en cuanto el segundo intenta plasmar a lo primero estará sometido no sólo a la búsqueda de nuevas formas de plasmación, si no también a las variaciones de lo que se concibe como real. Por otro lado, lo desarrollado por el movimiento DADA manifiesta como la necesidad de verdad se radicaliza al cuestionamiento no ya de las formas expresivas simplemente, si no también su contexto institucionalizado,

lleva a las últimas consecuencias durante este proceso, lo cual se traduce en la comprensión de que un real acto de ruptura estaba sometido a la fugacidad. Como dice Casullo: “Las vanguardias artísticas sabían que nacían para morir”<sup>100</sup> y en esto justamente estaba su potencia, su fuerza, pues lo peor que podría pasarles era su prolongación en el tiempo y eventual institucionalización.

La aceleración de la historia, dado principalmente y en última instancia por el fenómeno de la vanguardias donde la ruptura no espera el asentamiento histórico va a generar ya no de forma creciente, en cuanto esto implica linealidad, la noción de tener que esperar al tiempo, el implante absoluto de la espacialización de la historia. Virtualmente el sueño futurista del cambio a través de la velocidad se hace factible en el quiebre temporal instalado para siempre en el presente absoluto.

#### **4.- La implosión moderna**

##### **4.1 El problema de la referencia**

Como intensificación, exposición exacerbada, ampliación absoluta de sus posibles ramificaciones, la posmodernidad se instala en un punto donde como deja de existir la noción sustitutiva de la linealidad histórica<sup>101</sup>, la crítica se vuelve una condición a priori en cuanto le toca aplicarse en simultaneidad con sus cohabitantes ideológicos y sus ramificaciones léxicas. “A mediados de los años ochenta, Jencks ensalzaba lo posmoderno como una civilización mundial de la tolerancia plural y la elección entre una oferta superabundante que estaba ‘privando de sentido’ las polaridades pasadas de moda tales como ‘izquierda y derecha, clase capitalista y clase obrera’. En una sociedad en la que la información importa más que la producción, ‘ya no hay ninguna vanguardia artística’, puesto que en la red electrónica global ‘no hay enemigo al que vencer’”<sup>102</sup>. En

---

en cuanto éste somete al arte a reglamentaciones que no pertenecen a él y a su autonomía, si no a las realidades externas por expresar (Para una extensa evaluación de las formas expresivas de la vanguardia y su desarrollo léase: de Micheli, J.: de Micheli, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Editorial Alianza, 1985, pp. 13-242.)

<sup>100</sup> Casullo, Nicolás: Op. cit. p. 69.

<sup>101</sup> Si un sujeto se encuentra sobre un vehículo en movimiento, el cual va en continua aceleración observará que en algún momento la imagen creada por la velocidad dará la ilusión de estaticidad. Por el lado inverso una pantalla genera imágenes en movimiento al jugar con elementos estáticos dando la ilusión de movilidad. Ambos mecanismos desarrollan la creación de una imagen a través del simulacro, quizás la única diferencia sea que si bien una conlleva un objetivo (principalmente mercantil distractor y evasivo), el otro es producto de la sobrecarga aceleradísima de elementos en funcionamiento dado un instante específico. La posmodernidad se encuentra sobrecargada por estos efectos de virtualización. No es de extrañar que en este contexto se halla producido una inversión de aquello que se vive como real.

<sup>102</sup> Anderson, P. Op.cit. p. 37.

esta cita se devela uno de los aspectos más importantes del fenómeno de la posmodernidad, en cuanto en ella se aduce aunque de forma sutil una de las consecuencias más significativas del fenómeno de implosión expansiva de la modernidad: la descentralización del individuo y de las instancias de poder institucionalizado de la sociedad. La pérdida de un referente con el cual romper, al cual atacar, a medida que las masificaciones se hacen cada vez más extensivas por los distintos mecanismos de reproductibilidad tecnológica, artística y social y en última instancia el enemigo es una entidad virtual que no puede ser asociada a ninguna figura identitaria específica, el sujeto pierde a su vez su propia definición cuando ya han desaparecido, se han esfumado los centros de referencia. Dice Anderson: "(...) en términos generales, aquella burguesía que conocían Baudelaire y Marx, Ibsen y Rimbaud, Grosz y Brecht, e incluso Sartre y O'Hara, pertenece al pasado. En lugar de aquel sólido anfiteatro hay una pecera de formas fluctuantes y evanescentes: los arbitristas y ejecutivos, auditores y conserjes, administradores y especuladores del capital contemporáneo, funciones de un universo monetario que no conoce fijeza social ni identidades estables"<sup>103</sup>. Así todo el arte de la modernidad que se definió bajo el precepto de la acción anti-burguesa se encuentra de pronto ante una realidad donde su principal enemigo ha desaparecido, no por victoria sobre él sino por evaporación en las gravitaciones de un mundo imposible de definir claramente. "La modernidad llega su fin como observa Jameson, cuando pierde todo antónimo"<sup>104</sup> y es en este espacio totalitario y estático donde se desarrolla la posmodernidad.

#### 4.2 Verdad y verosímil.

Cuando se habla de las dificultades de definir las delimitaciones distintivas entre modernidad y posmodernidad, básicamente lo que se está haciendo es recalcar como la modernidad llevada a sus últimas consecuencias en su afán crítico, termina por clausurarse a sí misma en el espectro de sus metodologías cuando su posición autocrítica termina por dismantelar la trascendencia de sus acciones. La ruptura final de la modernidad, en cuanto quiebre consigo misma como metarelató, instala su fracaso<sup>105</sup> mediante la paulatina absorción institucional a través del mercado. La utopía

---

<sup>103</sup> Op.cit. p. 118.

<sup>104</sup> Idem. P.126

<sup>105</sup> Una de las ideas que sostiene Eagleton en cuanto al origen de la posmodernidad aduce que esta habría nacido del fracaso, del fracaso de las ideologías modernas, y más específicamente al fracaso de los idearios izquierdistas. (Eagleton, Terry: Las ilusiones del postmodernismo. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998).

trascendente de lo moderno<sup>106</sup> cae en desgracia cuando se vuelve un producto más, una ruina más dentro del museo. La omisión de la virtud discursiva de la discusión es anulado en cuanto se la exhibe y en esto la vuelve espectáculo, fenómeno estético y finalmente producto del mercado. Los metarelatos, en la posmodernidad son bajados al nivel de exposiciones<sup>107</sup>. “El rasgo definitorio de la condición posmoderna, es, por contraste, la pérdida de credibilidad de esas metanarrativas. Según Lyotard, habían sido destruidas por el desarrollo de las propias ciencias: por un lado, por una pluralización de los tipos de argumentación, con la proliferación de la paradoja y del paralogismo anticipada en la filosofía de Nietzsche, Wittgenstein y Levinas; por otro, por la tecnificación de la demostración, en la que los costosos aparatos dirigidos por el Capital o el Estado reducían la ‘verdad’ a ‘performatividad’. La ciencia al servicio del poder halla una nueva legitimación en la eficiencia. Pero la genuina pragmática de la ciencia posmoderna no reside en la búsqueda de lo performativo sino en la producción de lo paralogístico,(...) ‘teorizando su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable y paradójica’”<sup>108</sup>. El residuo de la modernidad como una ausencia absoluta de contenidos de trascendencia, fuera del ordenamiento mercantil y económico que reduce todo acto a un vaciamiento inicial que espera y atiende a sus posibles compradores elimina, en última instancia dos de las grandes estructuras de funcionamiento de la modernidad: el autor que antes era el que ponía las definiciones, delimitaba el mundo<sup>109</sup> y lo dominaba a través del discurso monológico, termina por desaparecer en la escritura, donde sólo existe una huella de su

---

<sup>106</sup> En cuanto las utopías de la modernidad caen en el desastre y la posmodernidad se instala a partir de ese punto, lo posmoderno es una instancia que niega la utopía absoluta, niega el lugar irreal e ideológico que ésta representa, lo cual por metonimia implica que también niega la distopía como referente. Podría hablarse en este sentido del dominio virtual como un dominio del espacio atópico, del espacio inexistente.

<sup>107</sup> “En (este libro) (Baudrillard) desarrolla un problema que ya había tratado en ‘Requiem for the Media’, la capacidad de los medios para neutralizar las disidencias mediante la mera representación, en la pretensión de que la realidad no puede resistirse a su conversión en símbolos vacíos” (Connor. Op. Cit. P. 45)

<sup>108</sup> Anderson, t. Op cit. p 39.

<sup>109</sup> En relación a lo que anteriormente fue expuesto sobre Adorno y Horkheimer en relación a la forma del conocimiento igualado al poder como una de las características fundamentales del programa iluminista, la posmodernidad responde con la imposición de lo verosímil sobre lo verdadero, el argumento sobre la realidad. Es innegable que dicha formación implica necesariamente el sometimiento del acto creativo a la realidad del lector, a la necesidad retórica de convencimiento en pos del consumo. No es de extrañar que en este espectro donde domina lo paralogístico como forma por la cual conviven anfibiológicamente como paradójicamente todos los contenidos eclécticos que mas se sometan a la distribución fragmentaria de las lecturas. La negación, o anulación por este camino tiende a difuminarse, pero todo texto posmoderno y aún moderno (y susceptible a ser interpretado desde la posmodernidad) en cuanto no ha sido sometido a lecturas, es un texto vacío, vaciado. Ejemplos claros de la utilización anfibiológica como figura presente-ausente en los textos se da en películas como *Trouble every day* de Claire Denis, *Mulholland Dr.* De David Lynch, etc.

presencia en alguna realidad ajena. En este espectro, es el lector, el ejecutante de la visión discursivas. No se trata ya de verdades, sino de lecturas<sup>110</sup>.

La primacía de la superficie como entramado desde el cual nacen ramificaciones de carácter interno, implosivo, se engarza con la paulatina predominación en el arte de elementos como el pastiche <sup>111</sup>o la tendencia general hacia el eclecticismo<sup>112</sup>. Esta tendencia es de gran importancia en cuanto establece la ruina como fuente primera de todo montaje creativo. El pasado es la fuente más rica y toda la historia es la materia que constituye al arte posmoderno como una huella diseminada de todos los tiempos posibles de ser rastreados. En esto va también que el sujeto autorial paralógico, sea un sujeto diseminado sobre la superficie vaciada del texto. La intertextualidad en este sentido entendida como forma ecléctica de rastrear la historia, hace desaparecer al autor en virtud de sus fuentes. Es en este punto, que la noción de origen como un aparecer y desaparecer deja de existir en el infinito simultáneo de las lecturas paralógicas y paradójicas de la posmodernidad.

## Bibliografía

---

<sup>110</sup> Raymond, Williams establece un amplio desarrollo de las implicancias que este nuevo formato organizacional tiene en la realidad de los discursos. Sus análisis introducen la visión y conglomeración de aspectos de la modernidad sometidos a la relativización de las distintas lecturas posibles que se les aplican. De ahí va que se observe, en última instancia que para la posmodernidad la historia no es más que una suma de lecturas no excluyentes ni organizadas jerárquicamente. La realidad se difumina en este aspecto y se reparte entre los prismas interpretativos que lo constituyen argumentalmente. Véase, Williams, Raymond: La política del Modernismo. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1997.

<sup>111</sup> El pastiche como forma característica de la modernidad y de la posmodernidad representa finalmente en este último momento una de las grandes dificultades con las que se ha topado la teoría y la historia del arte en términos de sus definiciones, Hobsbawm lo presenta en los siguientes términos al expresar como se solía separar la historia y la historia del arte como forma de manifestación de los procesos sociales, una ejemplificación: “No obstante, en la era de las más revolucionarias transformaciones de la vida humana de que se tiene noticia, incluso el antiguo y cómodo método para estructurar un análisis histórico se convierte en algo cada vez más irreal. No sólo porque los límites entre lo que es y no es clasificable como ‘arte’, ‘creación’ o artificio se difuminan cada vez más, hasta el punto de llegar incluso a desaparecer, sino también porque una influyente escuela de críticos literarios de fin de siglo pensó que era imposible, irrelevante y poco democrático decidir si *Macbeth* es mejor o peor que *Batman*” (Hobsbawm, Erick: *Capítulo 17: La muerte de la vanguardia*. En: Historia del siglo XX. Buenos Aires, Editorial Crítica, 1999. p. 495)

<sup>112</sup> El arte minimalista constituye sin duda una variable de esta postura, donde por abstención, sin embargo se llega a la misma sensación: vacío. Para un desarrollo de ambos artes véanse entre otros: Connor, Steven, Op. Cit., Anderson, T. Op. cit., etc.

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. : *Concepto del iluminismo. Odiseo o mito e iluminismo*. En: Dialéctica del Iluminismo. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987; pp. 15-101.

Anderson, Perry: Los Orígenes de la Posmodernidad, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Bauman, Zigmunt: La posmodernidad 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*, o. Cit., pp. 241-253.

Connor, Steven: Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid, Ediciones Akal, 1996.

de Micheli, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Editorial Alianza, 1985, pp. 13-242.

Déotte, Jean Louis: Catástrofe y Olvido. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

Eagleton, Terry: Las ilusiones del postmodernismo. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998.

Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Barcelona, Editorial Montesinos, 1983.

Habermas, Jürgen: *Modernidad, un proyecto incompleto*. En Nicolás Casullo (ed.). El debate Modernidad Pos-Modernidad. Op. Cit., pp. 131-144.

Hobsbawn, 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.

Masiello, Francine. Lenguaje e Ideología. Las Escuelas Argentinas de Vanguardia. Buenos Aires, Editorial Hachette, 1986, pp. 11-81.

Touraine, Alain: Crítica a la Modernidad. Buenos Aires, FCE, 2000. *Capítulo 1: Las luces de la razón*, pp. 17-38.



## Apéndice II.

## I-. Introducción.

Cuando surge la interrogante por las clasificaciones identitarias de Latinoamérica, por los entramados de sus definiciones en los distintos ámbitos de la cultura, surge del mismo modo una interrogante invariable en torno al modo en que la modernidad, como su exacerbado actual, la posmodernidad, se han desarrollado en nuestro continente y si en última instancia dicho desarrollo se ha llevado a cabo o no<sup>113</sup>.

Con el solo hecho de hacer la pregunta por una modernidad o una posmodernidad latinoamericana se involucran términos y problemáticas en torno a conceptos como los de centro-periferia, cultura local o cultura global, e identidad latinoamericana<sup>114</sup>, entre otros, en cuanto queda establecido que no se trata de terminologías ni ideologías intrínsecas de nuestra cultura continental o nacional, sino de paradigmas que provienen del continente europeo y de los procesos culturales que han sido gestados histórica, empírica e ideológicamente allá.

Si bien las caracterologías que pueden desarrollarse sobre lo moderno o lo posmoderno en el contexto europeo o incluso norteamericano constituyen elaboraciones pertinentes en su referencialidad cultural, en cuanto constituyen progresiones “naturales” para el desarrollo de la cultura occidental desde sus centros, dichas caracterologías sufren, en cuanto son concebidas desde el criterio de implantación sobre periferias, en virtud de la duda, el peligro de ser cuestionadas como procesos terminológicos e ideológicos válidos de ser aplicados a las realidades latinoamericanas, pues no son atribuciones producidas necesariamente por un desarrollo histórico que claramente las motive, sino que pueden responder claramente a la sujeción parasitaria a un

---

<sup>113</sup> Con esto me refiero a la pregunta de que si ha sido llevado a cabo, sea según el modelo de modernidad y posmodernidad que se tiene por el referente europeo, en sus formas esenciales. Claramente la noción de una esencialidad moderna o posmoderna o de lo que sea puede llevar a una amplia discusión, sin embargo es en este caso la aplicación de los conceptos que hemos ido desarrollando en el curso en torno a ambos paradigmas.

<sup>114</sup> Quiero hacer notar, que tanto si se parte por la pregunta de si ha habido modernidad y posmodernidad en Latinoamérica, como por la pregunta de una identidad latinoamericana, los elementos involucrados son los mismos, actúan como dos puntas dentro de una red, si se quiere, que los vincula invariablemente. Ésto, en la medida en que se piensa la relación entre el continente americano y el europeo como una relación emisor-receptor, centro-periferia, dominador-dominado o lo que se quiera que implique necesariamente esta asociación especular que interroga de forma bilateral por los sentidos culturales de cada cual.

centro que las determina<sup>115</sup>. Si tan solo se tratara de una aplicación de nomenclaturas que respondieran a temporalidades fechadas y en esto fueran la descripción simple de un proceso instalado dentro de un ordenamiento generacional, quizás la pregunta por una posmodernidad o un modernidad latinoamericana quedaría resuelta. Sin embargo se trata de una terminología vinculada a todo un aparataje ideológico que determina no solo contextualidades de actualidad sino también respuestas a estímulos históricos claramente establecidos y que conectan de forma casi necesaria o determinista un proceso histórico con el otro, es decir la clara asociación evolutiva o de causa efecto entre modernidad y posmodernidad<sup>116</sup>. Es en esta medida que claramente la problemática de una (pos)modernidad latinoamericana queda inserta dentro de la interrogante por la identidad de los pueblos de nuestro continente, dentro de la interrogante por los modos de recepción de dichos paradigmas y las causas de la recepción y los valores que se le otorgan.

Si bien para hacer una detallada elaboración sobre similitudes y diferencias entre los procesos de modernidad y posmodernidad dados tanto en Europa como en Latinoamérica sería meritorio definir también dichos aparatos, y teniendo en cuenta que aquello llevaría a una elaboración más extensa que la que corresponde a este trabajo, me abocaré a desarrollar dichos procesos en virtud de sus formas en Latinoamérica y en su medida y pertinencia, a desarrollar el modo en que los procesos descritos conflictúan desde la relación que se establece entre ellos.

## II. El sueño moderno.

---

<sup>115</sup> Claramente esto constituye parte de la interrogante que se está planteando. El gran problema, es quizás determinar, si se trata de un aparataje conceptual aplicable a lo latinoamericano a partir de una realidad histórica o si por el contrario se trata de un entramado discursivo impuesto que ha generado una realidad histórica compatible y en última instancia, si esta realidad generada es plenamente respetada o ha sido convertida en otra cosa, en otra versión de su modelo. De ahí que la pregunta inicial, por no poder identificar su punto de partida genera una incertidumbre sustancial, que instala, cualquier respuesta, en un espacio vacío, aporístico, donde se aplica a cabalidad la famosa pregunta sobre que viene primero, el huevo o la gallina.

<sup>116</sup> Obviamente esta “casi necesaria” consecuencia es posible de establecer una vez que se ha dado. Entiéndase con esto que no estoy hablando de determinismo histórico, sino simplemente haciendo una alusión sobre un proceso que desde la perspectiva histórica, se ha considerado como consecuente.

Al hablar de una modernidad latinoamericana se inicia casi inmediatamente un cuestionamiento sobre las bases que la sostienen como realidad empírica acabada. Más allá de nostálgicas aseveraciones acerca de una modernidad incompleta, lo que surge en verdad es la pregunta por su existencia. Y no es una pregunta fácil de responder, pues en ella se entrecruzan no sólo postulaciones en relación a los mecanismos internos del modelo (considerando que el modelo ya existe), sino también preguntas sobre cómo es posible hablar de una modernidad propia, cuando la modernidad como constructo ideológico es algo implantado.

Quizás lo primero que haya que decir se encuentra vinculado a los postulados que desarrolla García Canclini en torno a las diferencias entre los distintos ángulos de la modernidad, contemplando los conceptos de modernismo y modernización.

La idea de un fracaso en el establecimiento de la modernidad en Latinoamérica partiría de la base de un proceso marcado por la desigualdad de sus ejecuciones, en cuanto se da básicamente como un movimiento de las elites nacionales<sup>117</sup>, y marcado por la acción paralela de una oligarquía que controlaría paso a paso las paulatinas “olas de modernización” en pos de la mantención de sus estructuras de poder:

“En la cultura escrita, lo consiguieron limitando la escolarización y el consumo de diarios y revistas. En la cultura visual, mediante tres operaciones: (...)a) espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de ‘creación’ artística, con la consecuente división entre arte y artesanías; b) congelar la circulación de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada, hierática, de recepción que consiste en contemplarlos.”<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> “Como la modernización y democratización abarcan a una pequeña minoría, es imposible formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos. (...) Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas, pero con baja eficacia en los procesos sociales. 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 clases dominantes.”(García Canclini, Néstor: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001. *Contradicciones latinoamericanas ¿modernismo sin modernización?*.P.66.P. 67.) Esto evidenciaría el porqué de un “fracaso” en la modernidad Latinoamericana, ya que denota como el carácter elitista del proceso de modernización no se expande hacia todos los sectores de la sociedad y en esto quiebra uno de los fundamentos de la ideología moderna por la falta de expansión igualitaria de sus beneficios.

<sup>118</sup> García Canclini, Néstor: Op. Cit. P. 67. La última forma de control enumerada por García Canclini, centrada en el acto de contemplación, tiene una connotación significativa en torno al acto receptivo y la asunción de una pasividad en torno a este accionar. Más adelante se desarrollará la importancia que tiene el acto de recepción pasiva en la implantación discursiva como imagen, como imagen de una cultura y el

Si bien este accionar implica a primera vista gran parte de las razones de la noción de un fracaso en la modernidad Latinoamericana, García Canclini evidencia una problematización en cuanto a la noción de fracaso al ser ligado a un ideal que evidentemente se ve situado en el modelo europeo y que por lo tanto neutraliza la posibilidad de concebir una modernidad propia. Pero es aquí donde si bien establece que no se pueden aplicar las mismas reglas del modelo a la copia, instala por otro lado la preocupación por vislumbrar cuales son efectivamente las instancias por las cuales se gesta el modernismo en Europa para encontrar las mismas instancias o las instancias correspondientes en nuestro continente. Analizando un texto de Perry Anderson logra distinguir que “el modernismo cultural no expresa la modernización económica”<sup>119</sup>, en cuanto:

“los movimientos modernistas surgen en Europa continental no donde ocurren cambios modernizadores estructurales, (...)sino donde existen coyunturas complejas, ‘la interacción de diferentes temporalidades históricas’. (...) El antiguo orden, precisamente con lo que aún tenía de aristocrático, ofrecía un conjunto de códigos y recursos a partir de los cuales intelectuales y artistas, aun los innovadores, veían posible resistir las devastaciones del mercado como principio de la cultura y la sociedad”<sup>120</sup>

El reconocimiento de la pervivencia de distintas entidades históricas de la cultura como respaldos desde la rigidización para los elementos emancipadores, constituyen la premisa de un marco coyuntural rastreable dentro del contexto latinoamericano y que en última instancia permite la instalación de una modernidad propia en torno a las coyunturas correspondientes en nuestro continente, como lo expresa García Canclini, el nuevo elemento se sitúa en el horizonte de una realidad tensionada por identidades contradictorias, no ya excluyentes, sino yuxtapuestas. Dado que el escenario del “modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino *el modo en que las elites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan*

---

carácter moderno que se encuentra vinculado en el acto receptivo como ordenado por un emisor autorial monológico.

<sup>119</sup> García Canclini, Néstor: Op. Cit. P.70

<sup>120</sup> Op.cit. p. 70-71.

de elaborar con ellas un proyecto global ¿Cuáles son esas temporalidades en América Latina y que contradicciones genera su cruce?”<sup>121</sup> la respuesta de Canclini es:

“Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de elite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales”<sup>122</sup>

Así el espectro latinoamericano, no sería el de una yuxtaposición de realidades históricas como en Europa, sino la yuxtaposición de entidades y posiciones de cultura<sup>123</sup>. De ahí la noción de una hibridación y probablemente de ahí también la seguidilla de cuestionamientos en el marco de la modernidad latinoamericana en torno al tema de la identidad. No ya la consecutiva sobreposición de estatutos ideológicos marcados por el monologismo y la exclusión, sino la búsqueda exasperada por rastrear en el marco de las yuxtaposiciones culturales, de las simultaneidades históricas, la huella desplazada de un complejo configurador de lo propio, tanto nacional como continental, que fuera posible instalar como identidad-originalidad dentro del entramado moderno. Finalmente dice García Canclini “habría que entender la sinuosa modernidad latinoamericana repensando los modernismos como intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores”<sup>124</sup>.

Desde esta perspectiva, la gestación de la modernidad latinoamericana es la variación reflejada del modelo europeo, por más inmanente que aparezca en cuanto circuito de relaciones coyunturales internas, no hace más que reproducir un modelo de conflictos traspasados a nuestro terreno, pero que instalan sin embargo una metanarrativa distintiva en el tema de la originalidad identitaria. El modelo de Canclini sirve en este sentido para develar una problemática esencial, que no cesa de imponerse y que tiene que ver con la necesidad de una autodefinición<sup>125</sup> que el contexto

---

<sup>121</sup> Idem. P. 71.

<sup>122</sup> Ibidem. P. 71.

<sup>123</sup> Resulta interesante rescatar la diferenciación que establece Canclini en relación a los modos de caracterizar las coyunturas europeas y latinoamericanas. Se aprecia en la distinción la asociación de una realidad ideológica y una realidad cultural. Latinoamérica *en-carna* de alguna manera a través de sus coexistencias de hibridación aquellos elementos que en Europa se dan a través de posturas sociales marcadas por la ideología.

<sup>124</sup> Ibidem. P. 80.

<sup>125</sup> En contexto, la discusión planteada por Jorge Larraín resulta pertinente, en cuanto establece las asociaciones entre modernidad e identidad latinoamericana. En virtud de esta discusión establece las tras

de la modernidad surge en la problemática de lo original, lo originario, y en última instancia, el origen.

### III. Posmodernidades históricas

La idea de posmodernidad como un fenómeno a la vez de exacerbación de los elementos modernos, en una especie de aceleración que en vez de generar oposiciones, genera convivencias desjerarquizadas, como de clausura de sus ejes movilizados en cuanto quiebre con la idea de los grandes relatos y en esto derrota ante el desastre de las utopías de la razón, del progreso, etc, instala la noción de una experiencia vital que se gestó a partir de la ruina y el desgarramiento de los sueños comunitarios de una sociedad mejor. Surgen en este contexto circunstancias que si bien auguraban soluciones ante los grandes cuestionamientos del hombre, sus proyectos y sus sentidos, producen en última instancia el descontrol absoluto sobre las inmensidades epistemológicas, una realidad plegada no ya por los miedos ante una realidad natural incomprensible e inasequible, sino ante nuevas y más escalofrantes “incertidumbres manufacturadas”:

“La percepción de riesgo es provocada en este caso por la propia capacidad de intervención humana en la sociedad y en la naturaleza. Viene del conocimiento y las máquinas. De la interdependencia e intercomunicación. Son incertidumbres nuevas, de mayor alcance y más profundas. Como el miedo al holocausto nuclear, o a quedar un día sin atmósfera que respirar, o al narcotráfico, o a las oscilaciones de la economía internacional con sus efectos sobre el empleo y el bienestar. Tienen que ver, también, con la enorme potencia y complejidad de los sistemas artificiales y con la complejidad todavía mayor de los sistemas naturales con que nos

---

corrientes que desarrollan el problema de la identidad: la esencialista que sostiene la idea de una identidad esencial latinoamericana que puede ser descubierta, recuperada; la de construcción que habla sobre una identidad construida a partir de discursos que construyan la realidad; y finalmente una intermedia que asocia ambas posiciones en la idea de una identidad en permanente construcción a través de la relación entre discursos y realidades empíricas. La relación entre estas posiciones sobre una identidad latinoamericana y la modernidad tienden a forzar un modo de prever los procesos de modernización en nuestro territorio en torno a las posibilidades que ofrecen las distintas tendencias ante un proceso que es esencialmente implantado desde afuera. Obviamente las posturas más rígidas asociadas al esencialismo tienden a considerar que el proceso de modernización no tiene asidero en nuestro continente por un tema cultural de incompatibilidades, mientras que las otras tendencias ofrecen posibilidades más abiertas a la contemplación de una receptividad dependiente de los posicionamientos históricos o discursivos con los que se asuma dicha implantación. Estas relaciones resultan relevantes en la medida en que introducen la problemática de la implantación desde el ángulo de una realidad que responde desde su carácter de receptáculo y en esto reconocen la intrínseca problemática sobre la importancia del problema de las asociaciones entre centro y periferia. Más adelante este tema se desarrollará a cabalidad. Véase en virtud de lo anterior: Larraín, Jorge: Modernidad, razón e identidad en América Latina. Editorial Andrés Bello, Santiago, 2000. *Capítulos 5 y 6*.

confronta la ciencia.

Vivimos en un mundo cada vez más construido, artificial, cada vez más rico en

Conocimientos, pero también, desde cierto punto de vista, cada vez más opaco e

Incomprensible”<sup>126</sup>

Esa es la paradoja permanente de una realidad que mientras más conocimientos posee, mas incertidumbres produce. Este es el espíritu posmoderno, sin duda no resulta contradictorio para sí mismo (dentro de él nada lo es) en cuanto enarbola una vez más desde la realidad histórica otro de los fracasos del proyecto moderno, el del conocimiento y que marca de algún modo los cuestionamientos por las referencias que constituyen realidades, que constituyen verdades.

Cuando se analiza este proceso en el contexto latinoamericano, inmediatamente se lo asocia con los fenómenos de las dictaduras, pues el desastre de las grandes utopías en nuestro continente se inicia justamente en el periodo en el cual se instalan en casi todos los países, los gobiernos militares y dictatoriales. La postdictadura vendría a ser para nosotros aquello que inicia o marca la posmodernidad<sup>127</sup> en nuestros territorios.

El texto de Idelber Avelar sobre el modo en que la literatura, la cultura y en última instancia el lenguaje, se hacen cargo de esta problemática instala la figura central de la alegoría<sup>128</sup>, como único elemento posible de representación en el contexto del desastre, de lo irrepresentable, la ruina y el caos. El problema de la representatividad es desarrollado por Nelly Richard en torno a los mecanismos discursivos de la transición, como mecanismos que ejercitan la superficialización de los contenidos de sentido dentro del contexto de una realidad postdictatorial. Esto resulta relevante, en cuanto en ambas discusiones surge la problemática de una representatividad de lo vivido en

---

<sup>126</sup> Brunner, José Joaquín: Globalización cultural y posmodernidad. FCE, Santiago, 2002. p. 39.

<sup>127</sup> Es necesario aclarar que en esta sección estoy desarrollando, como lo indica el título, una noción de lo posmoderno más ligado a las caracterologías que permite el ámbito histórico que de alguna manera se encuentra demarcado por esa relación ya comentada entre centro-periferia. Eventualmente desarrollaré el problema de lo posmoderno en virtud de las realidades culturales latinoamericanas, que más que situar la posmodernidad en un momento del tiempo, tiende a diseminar el modelo a lo largo y extenso de la identificación de la cultura. Por otro lado dentro del marco de los historicismos que marcan el devenir de un estado social al otro, la siguiente cita puede ilustrar el trazado de esta construcción histórica de lo posmoderno en base a la experiencia de la derrota: “Así, de un modo similar a la definición de lo posmoderno como momento crítico y desnaturalizador de lo moderno, la postdictadura viene a significar, en el contexto de este análisis, no tanto la época posterior a la derrota (la derrota todavía circunscribe nuestro horizonte, no hay posterioridad respecto a ella), sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de a escritura literaria en el subcontinente”. (Avelar, Idelber: Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000. p. 29.)

<sup>128</sup> Como primer dato, con respecto a este problema, es interesante rescatar la siguiente aseveración “Se dice de la alegoría que ella esta siempre ‘fecha’, es decir, ella exhibe en sus superficie las marcas de su tiempo de producción” (Avelar, Idelber: Op. Cit. P. 14



dictadura, ya sea para dar un balance sobre los textos postdictatoriales (Avelar), o para criticar la forma en que los gobiernos de transición precisan de un proceso de achatamiento de los valores emocionales en cuanto a la memoria de una nación partida a pedazos (Richard)<sup>129</sup>.

En el caso de Avelar, que será el que trataré, resulta tremendamente importante para el reconocimiento de la realidad histórica en virtud de sus horrores, el reconocer la pertinencia de la alegoría como forma de representar lo irrepresentable:

“La alegoría es la faz estética de la derrota política –véase la relación entre barroco y la contrarreforma, la poesía alegórica de Baudelaire y el Segundo Imperio, la valencia actual de la alegoría en la posmodernidad- no gracias a algún agente extrínseco, controlador, sino porque las imágenes petrificadas de las ruinas, en su inmanencia, conllevan la única posibilidad de narrar la derrota. Las ruinas serían la única materia prima que la alegoría tiene a su disposición”.<sup>130</sup>

Esto no sólo en cuanto establece los vehículos de representatividad en torno a un objeto monstruoso soportable sólo desde la desviación, sino que por otro lado, en cuanto la alegoría atestigua el último resquicio de un intento fallido por recuperar a través de la escritura, la posibilidad de generar un discurso auténtico de lo latinoamericano (Boom). La coyuntura histórica que desarrolla la caída de un esplendor de “autonomía” artística y la posibilidad de establecer renglones más

---

<sup>129</sup> Sin embargo este no es el único punto de interés a observar en el cruce entre ambos textos. Cuando Richard desarrolla su discurso, habla básicamente de otra perspectiva del accionar posmoderno en la cultura a través de las implantaciones de discursos para configurar nuevas realidades que permitan una estabilización a partir del olvido. Avelar no deja de lado esta preocupación. Al referirse a tema de lo intempestivo, el autor se expone en torno a los discursos de estabilización provocados por los gobiernos de transición: “Eligen, repetidamente, denominaciones que no apunten su procedencia y sí su burda actualidad, su mera presencia: tiempos de ‘democracia’, tiempos de ‘gobernabilidad’, tiempos de ‘estabilidad’. Un estudio de la producción simbólica del presente desde el punto de vista de su condición postdictatorial trae la marca de lo intempestivo. Intempestiva sería aquella mirada que aspira ver en el presente lo que a ese presente le excede –el suplemento que el presente ha optado por silenciar. (...) En nuestra actualidad, la clave de dicha disyunción. El suplemento sobrante apuntando hacia lo que se echa en falta- sería, a mi modo de ver, su condición postdictatorial, su fantasmagórico duelo irresuelto”(Avelar, Idelber: Op. Cit. 37.) Esto sería un ejemplo, como lo desarrollado por Richard, de cómo funciona la acción discursiva en la creación de realidades sociales, en cuanto implantación superpuesta. Lo interesante es que a otro nivel, se da en este mecanismo de implantación la aplicación de otro supuesto del posmodernismo, relacionado tanto con el constructivismo como con la desjerarquización de sintagmas cuando se elimina la referencialidad empírica como proveedora de sentidos intrínsecos, validados por sí mismos. El sí mismo no existe, sobre todo cuando se aplican las leyes de una comunicación que logra subvertir las valoraciones experienciales a través de transformaciones lexemáticas que resten o repleten hasta el cansancio de significación. Véase: Richard, Nelly: Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre Chile de transición). Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998.

<sup>130</sup> Avelar, Idelber. Op. Cit. P. 99.

realistas en cuanto a lo latinoamericano en el desastre de las dictaduras, implica un doble, triple, etc, desastre augural de las posibilidades de expresión de la cultura:

“La alegoría se arrastra, entonces, en la inmanencia. Si la llegada de las dictaduras y la consiguiente transición del Estado al Mercado son coextensivas a la decadencia del boom (el fin de la posibilidad de una sustitución compensatoria de la política por la estética), la emergencia de esas máquinas alegóricas que intentan elaborar la catástrofe dictatorial también sería coextensiva a la decadencia definitiva de las poéticas mágico-realista y fantástico-realista en América Latina. Mientras que estas últimas hicieron del símbolo el principio de unificación por el cual la dispersión de los hechos podía ser recogida y alzada por una clave maestra (de ahí todas las metáforas de identidad nacional o continental en el boom), el fin de la posibilidad de un capitalismo independiente, autosostenido nacionalmente, el paso al horizonte planetario del Mercado bajo las dictaduras, la sumisión de todos los enclaves pre-modernos a la lógica del capital global (de tal manera que esos enclaves pueden continuar existiendo, pero ahora producen valor para el movimiento desigual combinado del capital, más que formas alternativas de valor) coinciden con la primacía de lo alegórico”<sup>131</sup>

Sin embargo, en este punto, no es sólo la expresión la que se ve comprometida-en cuanto se la entiende como fenómeno puramente estético-, sino como dice Avelar, la identidad de lo latinoamericano en la falla de un proceso de autoidentificación. La apuesta de este crítico por la importancia de la alegoría en el contexto de la cultura actual, resulta interesante en la medida en que no sólo gestiona una figura de lo alegórico como respuesta ante un fenómeno histórico de desastre, sino que en última instancia, también a un fenómeno de irrepresentabilidad identitaria nacional, producto de una continua iteración de la derrota como experiencia del americano en torno a su propia cultura. Cuando se da la definición clásica de lo que es la alegoría, como una “relación convencional entre una imagen ilustrativa y un sentido abstracto”, queda para lo latinoamericano el que la presencia de esa imagen, de esa máscara que se asocia a su carácter de recipiente de otras culturas, llama y bordea a un abstracto que no es capaz de responderse y que engarza tanto la experiencia de un permanente descentramiento discursivo y una perpetua asunción de fracaso, para constituir las ruinas- fundamentos de una posmodernidad histórica latinoamericana.

---

<sup>131</sup> Op. Cit. P. 107-108

#### IV-. El fantasma de la imagen o la implantación.

Que para los griegos la palabra mártir también significaba testigo, constituye parte de lo que podríamos asignar al proceso de lo que instaura la identidad latinoamericana, -tal como la han pensado numerosos estudiosos y críticos de nuestro continente como del extranjero-, la noción de máscara como constructo del entramado de recepciones en el contexto de América Latina a las ideologías del centro occidental europeo. En cuanto se asume la historia de Latinoamérica como la historia de una violencia<sup>132</sup>, la historia de una invasión, lo que subsiste como mecanismo de sobrevivencia desde el receptáculo de tal experiencia histórica, constituye aquello que se configura como imagen impuesta, discurso implantado, discurso que hace realidad, lo que se hace es hablar de una cultura que se describe a sí misma a partir de los ejes de violencia que ha presenciado y a los cuales ha sobrevivido, constituyéndose no sólo desde la noción del testigo de una realidad quebrada, sino también como víctima y en eso mártir de la experiencia que ha transitado. Esta noción de un sujeto latinoamericano desde la figura del mártir-testigo, resulta interesante no sólo desde la perspectiva de su atribución valorativa, en cuanto establece un principio de validez en virtud del carácter experiencial, sino también en cuanto instaura la noción del sujeto americano como receptor por excelencia, a la vez que de un sujeto para el que el carácter visual de la experiencia, constituye un eje de organización reflexiva tanto de sí mismo como del entorno, en la imagen .

Cuando Hernán Vidal desarrolla la noción de un pre-posmodernismo, citando uno de los artículos criticados de la *Revista de Crítica Cultural*, en virtud de una configuración de lo latinoamericano como una realidad en la cual, hace más de 5 siglos viene desarrollándose un acontecer cultural que trae en pos de sí muchos de los elementos constitutivos de lo que hoy se considera lo posmoderno, no hace más que traer a cuenta todos los procesos por lo cuales, algo de la cultura subyacente ha logrado colarse en cuanto substrato, por sobre la cultura y los ideologemas que han sido instaurados sobre ésta. El ejemplo tras el cual se desarrolla esta idea, es el de una escuela que hace una representación sobre lo que llaman la “Tupinicópolis” sobre la tribu de los Tupis, la visión sobre una comunidad de indios que adquieren formas y modos de la vida actual,

---

<sup>132</sup> Permítaseme esta franquicia en virtud de los continuos hechos históricos que han sucedido en América partiendo por la Conquista, a las intervenciones extranjeras tanto en lo político como en lo económico, para llegar a una imperecedera invasión cultural e ideológica desde fuera. Si se me permite ampliar el término “violencia”, entendida como todo acto de forzar una realidad con fines cualesquiera, ya sea en pos de un objetivo definido como en la ausencia de él, podrá servir el termino para ejemplificar lo que quiero decir.

tanto en sus vestimentas como en la adquisición de útiles propios de un espacio globalizado y tecnológico:

“Esto ilustraría que aún en los estratos más populares hay una conciencia de que la identidad cultural latinoamericana ha estado ligada al pastiche, al kitsch y al travestismo como manipulación y simulacro para la supervivencia, ‘a tal punto que puede afirmarse que la cultura de América Latina, como la mayoría de las culturas postcoloniales o tercermundistas, fue de alguna manera posmoderna antes que los centro postindustrializados, una pre-posmodernidad, por así decirlo’. Por ello habla de una cultura ‘retrofuturista’: ‘Esta cultura, habituada a tratar con la imposición arbitraria de productos y costumbres extranjeros, ha aprendido las tácticas de la selección y la transformación para adaptar lo extranjero a su propia idiosincracia, desarrollando de esta manera mecanismos de integración popular deliberadamente eclécticos y flexibles’<sup>133</sup>”.

Es esta una visión sobre la identidad de lo latinoamericano desarrollada sobre la base de la noción de una *cultura de la recepción*, una cultura que se adecúa históricamente a las intervenciones que vienen desde afuera y que se define desde ésta adecuación. En general los documentos que revisa Vidal en su artículo parten desde esta base receptiva: el modo en que América Latina ha respondido a los implantes culturales desde el primer quiebre entre un pre y un pos en el descubrimiento, la conquista, hasta el día de hoy. Ahora, si bien esto constituye uno de los elementos más importantes de la caracterización identitaria de Latinoamérica, es necesario constatar que esta forma de determinación de lo latinoamericano no hace más que exacerbar una dependencia y una elaboración identificadora en base a criterios eurocéntricos, es decir recalcar o revalorizar la estructura de una identidad a partir de la relación centro-periferia<sup>134</sup>, asumiendo que uno impone cultura y el otro configura, sólo desde la respuesta, la posibilidad de una existencia

---

<sup>133</sup> Vidal, Hernán: *Tres argumentaciones Postmodernistas en Chile*. Editorial Mosquito, Santiago, 1998. P. 26.

<sup>134</sup> En relación a otro de los modos de entender la dinámica entre centro- periferia, se encuentra la noción de lo local y lo global. En virtud de esto Adriana Vidal habla sobre la problemática que instala una exposición de arte que intenta hacer un muestrario que incluya las realizaciones de los “centros” y las “periferias” de occidente: “Cabe recordar, en este momento, que esta oposición entre lo local y lo global, esta separación, no puede tener origen en una perspectiva realmente ‘local’; el hecho de reconocerse como tal implica que se acepta la existencia de una perspectiva más amplia, y dotada de la facultad de ‘poner en su lugar’ a los ‘locales’.(...) En este sentido, la oposición global/local puede en fin comprenderse en un contexto más problemático, que es el del poder, la hegemonía del occidente. (...)No se puede negar que el gesto de la exposición, a pesar de todas sus generosidades, es un gesto que no puede hacerse sino desde un lugar de poder y de hegemonía, y a la vez una señal de ese poder y esa hegemonía”(Vidal, Adriana: Valdés, Adriana: *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Editorial Universitaria, Santiago, 1996. *Los “centros”, las “periferias” y la mirada del otro*. P. 82-83.)

cultural propia. Sin duda se trata de un problema difícil, por un lado es absurdo intentar construir una identidad fuera de un contexto relacional que demarca las formas de conceptualizar las realidades culturales; pero por otro resulta tremendamente problemático el asumir que la única forma de comprender la propia identidad es sujetándose a las elaboraciones que un otro hace sobre sí mismo y que además son impuestas por sobre lo ajeno<sup>135</sup>.

Implicar la presencia de una latencia cultural diferida y transformadora o deformante como eje para una configuración de lo latinoamericano en virtud de su pertinencia histórica, exige la necesidad por ahondar más allá de los determinismos de una referencialidad, y en esto replantearse en virtud de las opciones. En este contexto surgen los textos sobre consumo cultural de Martín-Barbero<sup>136</sup> y García Canclini<sup>137</sup>. Estos autores lo que hacen en última instancia es replantear la relación dominado-dominador<sup>138</sup> desde el cuestionamiento por la supuesta prefiguración que la relación contiene, en cuanto ejerce un aparente condicionamiento, un bagaje limitado de respuestas que lo que hacen es perpetuar el circuito de valoración en torno a las posibilidades que dicha

---

<sup>135</sup> Dentro de las problemáticas que instala la posición pasiva a esta implantación, se puede rescatar otro fragmento elaborado por Adriana Vidal, en relación al tema de la identidad Latinoamericana: “(Borges)Decía que ‘la identidad es o una fatalidad o una máscara’. Intento explicar esta frase a partir de una experiencia bien conocida por los latinoamericanos. En una situación cultural en que exista gran diferencia de poder y prestigio simbólico entre quien mira y quien es mirado, *la mirada del otro*, del más poderoso, puede transformarse en la mirada de Medusa. El deseo de dar al extranjero lo que se cree que el extranjero desea da origen a una experiencia cultural petrificada, una máscara, puesta al servicio del *deseo del otro* –lo irónico es que es deseo es, en gran parte, también algo imaginario, inventado por el objeto de mirada”. (Vidal, Adriana: Op. Cit. P. 86). Esto resulta tremendamente importante como acotación a los mecanismos de recepción cultural. Por un lado en cuanto manifiesta una doble proyección tanto del receptor como del emisor y en esto la denotación de una dinámica basada en el imaginario virtual de un *deber ser* marcado por el deseo; mientras por otro, en cuanto instala la noción de la cultura como una realidad en cambio permanente. El problema en estas aseveraciones surge, sin embargo, al establecerse aquello mismo que se intenta criticar: en la medida en que se establece que la cultura tiene un rasgo ontológico de transformación permanente dentro del contexto de una dinámica, de alguna manera se establece también, que es dicha dinámica la que constituye la base para la movilidad que caracteriza a la cultura. Así, nuevamente, se instaura una definición, por mas indeterminada que sea, de una identidad cultural –que en este caso es móvil-, que se gesta a partir de una relación con otra sociedad, la cual, sin embargo, se concibe a si misma como algo autónomo, más amplio, más válido, y en última instancia, como configurador de las realidades otras.

<sup>136</sup> Martín Barbero, Jesús: *Recepción de medios y consumo cultural: Travesías*. En: Guillermo Sunkel (coord.): El consumo cultural en América Latina. Editorial Convenio Andrés Bello, Santafé Bogotá, 1999. Pp. 2-25.

<sup>137</sup> García Canclini, Néstor: *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En: Guillermo Sunkel (coord.): El consumo cultural en América Latina. Editorial Convenio Andrés Bello, Santafé Bogotá, 1999. Pp. 26-47.

<sup>138</sup> Esta relación surge como ejemplo de los determinismos que se enarbolan en las relaciones de dependencia como marco para una crítica de la recepción. Resulta un buen ejemplo en la medida en que establece la posibilidad de emancipación en el cuestionamiento sobre las funciones del sujeto receptor ya no como condición pasiva sujeta a los estatutos de una dinámica previamente estructurada, sino en la posibilidad de cuestionar la validez de sus rigideces en función de los intereses particulares del sujeto. “sólo si se desmonta la complicidad del dominado, será posible comprender que la liberación es problema del oprimido, o mejor, que es en él que se encuentran las claves de su liberación” (Martín-Barbero, Jesús: Op. Cit. P. 2.)

relación contiene y que se ejecuta desde el marco de una jerarquía. Ambos autores cuestionan desde el *uso* dicha determinación, introduciendo la perspectiva de una realidad que no ha sido estudiada desde los intereses reales de los sujetos que se sitúan en el lugar de la recepción. La pregunta sobre las posibilidades reales es la pregunta que se inicia en la apertura del enfoque en el lector<sup>139</sup> como sujeto indeterminado y heterogéneo contextualizado y que permite, como nueva perspectiva, la introducción de un análisis que no se vea sujeto al ámbito exclusivo de las determinaciones prefiguradas de una relación que establece sus cánones desde un apriorismo que perfectamente puede estar injustificado en la contingencia. En otras palabras, el plantear el problema del receptor es cuestionar dichas predeterminaciones en relación a las posibilidades reales, empíricas del receptor desde su realidad concreta, social y cotidiana.

De este cuestionamiento se desprende la alternativa de una reformulación dentro del mismo renglón de las relaciones entre las sociedades concebidas como centrales y periféricas. En gran medida la problemática que instala la pregunta por una identidad Latinoamericana en el contexto de sus dinámicas con el centro europeo esta vinculado con estas propuestas. Esto, en cuanto ellas instalan una caracterización ideológica postural posible en torno a la recepción y en esto instituyen dicha voluntad en el marco de las acciones sujetas al bagaje cultural posmoderno.

Es en este punto donde se desarrolla la posibilidad de una extraña coyuntura entre lo que podríamos llamar la posmodernidad cultural latinoamericana y la posmodernidad histórica europea. La posibilidad de resolver a través del descentramiento en la lectura de un receptor cultural, la problemática sobre un antecedente identitario para lo latinoamericano, fuera de las supresiones y suplantaciones a nivel de imagen cultural continental, no hacen más que instalar la noción de un vacío que es eufemísticamente evitado a través de los diálogos de ruptura entre un centro y una periferia. Esto, en cuanto la realidad latinoamericana nace a partir de la experiencia de la derrota en el vértice, el lugar de la implosión cultural, de todas las culturas en juego, implica justamente ese rasgo que reconoce Avelar como única figura posible para plasmar lo irrepresentable. Nuevamente el mártir-testigo, recipiente y constructor de imagen máscara se instala en la alegoría para constatar que lo único que puede hacerse a través de juego de desplazamientos en lo latinoamericano, es responder con aquello que Lezama Lima llama La imago, o la imagen participada. La resistencia,

---

<sup>139</sup> Sin duda el consumo puede ser interpretado como forma de lectura que establece hermenéuticas a través del uso: “Si la lectura es aquella actividad por medio de la cual ‘los significados se organizan en un sentido’ resulta que en la lectura –como en el consumo- no hay sólo reproducción sino producción también, una producción que cuestiona la centralidad atribuida al texto-rey y al mensaje entendido como lugar de la verdad que circularía en la comunicación”.(Martín-Barbero, Jesús: Op. Cit. P. 13.)

reinterpretación que se haga de los entramajes de la historia, no es en ningún caso tan maleable al constructivismo posmoderno o imaginista como la realidad cultural americana, siempre máscara, siempre simulacro, siempre lectura de subversión.

## **Bibliografía**

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

Brunner, José Joaquín: Globalización cultural y posmodernidad. FCE, Santiago, 2002. *Parte I y parte IV.*

Casullo, Nicolás: Modernidad y cultura crítica. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1998. *La modernización como figura trágico-teórica y Las Herencias.*

García Canclini, Néstor: *El consumo cultural: una propuesta teórica.* En: Guillermo Sunkel (coord.): El consumo cultural en América Latina. Editorial Convenio Andrés Bello, Santafé Bogotá, 1999.

-----: *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. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000.

-----: Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001. *Contradicciones latinoamericanas ¿modernismo sin modernización?*

Herlinghaus, Hermann: *Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir*. En Mabel Moraña (ed.): Op. Cit.

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

Martín Barbero, Jesús: *Recepción de medios y consumo cultural: Travesías*. En: Guillermo Sunkel (coord.): Op. Cit.

-----: *Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación*. En Mabel Moraña (ed.): Op. Cit.

Richard, Nelly: Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre Chile de transición). Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1998. *Políticas de la memoria y técnicas del olvido*.

Sarlo, Beatriz: Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Editorial Ariel, Buenos Aires, 1997. *Capítulos II y IV*.

Valdés, Adriana: Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Editorial Universitaria, Santiago, 1996. *Los "centros", las "periferias" y la mirada del otro; las licencias del entremedio; Aquello que todavía llamamos cultura*.

Vidal, Hernán: Tres argumentaciones Postmodernistas en Chile. Editorial Mosquito, Santiago, 1998. pp. 11-54.



