

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Graffiti:

Escritura (post)moderna de lo (no) in-formable

Seminario de grado: (Post)modernidades latinoamericanas.

Profesores: Sergio Caruman

David Wallace

Bernarda Urrejola

Alumna: Gabriela Jiménez

Fecha: diciembre, 2004

Índice

I.

Introducción.....

.....2

II. (Arqueología) de la huella.....4

III. (I)legítimos (des)contentos.....8

▪ El desafío por la ilegibilidad.....10

IV. Escribir-se.....12

V. (Post)modernidad y estado de la (re)presentación.....15

▪ *Sobre lo sublime*.....16

▪ “Por el desplazamiento”: Documentalidad en el arte.....21

▪ Ceniza: Experiencia de la disolución de la (in)experiencia.....23

▪ En el vidrio, escritura de vapor.....24

VI. Conclusión.....26

VII. Bibliografía.....28

I. Introducción

Hoy el graffiti ha invadido las calles de Santiago, como ya lo había hecho en muchas de las ciudades latinoamericanas.

Es éste un fenómeno de escritura, propio de los jóvenes y originario, aunque no exclusivo, de los sectores socialmente bajos.

Esta preeminencia de la escritura, en tiempos de (des)anclaje, es lo que me propongo estudiar.

En vistas de su carácter en-criptado y eventual, lo defino como expresión de la época (pos)moderna y a partir de esto formulo la siguiente tesis: “El graffiti es manifestación del sublime posmoderno.”

La total incertidumbre de la postmodernidad, nos instala en lo sublime.

La pretensión de representar al sujeto es inalcanzable, por tanto, en el graffiti percibimos una prueba de la imposibilidad de mimesis, de realidad, en tanto constructo racional. La inscripción resultante es fracaso, la im-potencia de asir, la imposibilidad de decir, la inefabilidad.

Los objetos ya no vienen desde la naturaleza, sino que son parte del hombre y su entorno, de su (re)creación para/por cuestionar las verdades, la realidad, y generar la ambivalencia propia del inicio de la caída del proyecto moderno.

Este presentar lo impresentable y finalmente esta crisis de representación, este fracaso del lenguaje artístico, del lenguaje, de la palabra; es también expresión del fracaso de la utopía, en tanto es el lenguaje de los otros, la instalación de la hetero-topía, el lugar de la diferencia.¹

¹ “Maneras de enunciar el modo de vida y de pensamiento de un grupo que no dispone de circuitos comerciales, políticos o massmediáticos para expresarse, pero que a través del graffiti afirma su estilo. Su trazo manual, espontáneo, se opone estructuralmente a las leyendas políticas o publicitarias “bien” pintadas o impresas, y desafía esos lenguajes institucionalizados cuando los altera. El graffiti desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos” Néstor García Canclini. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Bs. Aires, Editorial Paidós, 2001. p.315

Esta imposibilidad de dicción por medio del lenguaje conduce al azar, al evento, al episodio², donde se desfiguran los conceptos.

Esta práctica de la inscripción, no es algo nuevo³; por consiguiente, me haré cargo de ese tránsito.

Como expresión del graffiti moderno rescato los movimientos muralistas en su desarrollo en el Chile de las décadas ´70-´80; donde el acontecer político otorgaba una dirección, donde era posible la existencia de un colectivo, donde la escritura era aún argumental. No obstante, la instauración de la dictadura trae consigo la atopía, de manera violenta, valiéndose de la prohibición y el castigo.

El graffiti posmoderno, se rebela (y revela) contra la sociedad, sin embargo no sostiene ninguna consigna, es pura individualidad, pero una individualidad truncada, como creo que es también el contrato mimético entre concepción y (re)presentación que queda ahí expuesto.

² “A un acontecimiento que, en principio, no tiene consecuencias más allá de su propia duración se lo denomina episodio; al igual que los propios turistas el episodio irrumpe en la historia sin formar parte de ella. El episodio constituye un acontecimiento cerrado sobre sí mismo. Cada nuevo episodio supone, por así decirlo, un comienzo absoluto, pero su final es igualmente absoluto: “no continuará” es la última frase de la historia” Zigmunt Bauman: La posmodernidad y sus descontentos, Madrid, Editorial Akal, 2001. p.116. Como reafirmación de este aspecto considérense las definiciones que sostienen los diccionarios académicos, desde 1970, para el término graffiti: 2. Escrito o dibujo trazado a mano por los antiguos en los monumentos. 3 Letrero o dibujo grabado a punzón por los antiguos en paredes u otras superficies resistentes, *de carácter popular y ocasional, sin trascendencia*. (Academia suplemento); Escrito o dibujo hecho a mano por los antiguos en los monumentos. 2 Letrero o dibujo *circunstanciales*, generalmente agresivos y de protesta, trazados sobre una pared u otra superficie resistente. (D.R.A.E), la cursiva es mía.

³ Véase las definiciones citadas.

II. (Arqueología) De la huella

Así como no hay sociedad sin escritura (poco importa el soporte de las huellas), tampoco hay sociedad sin colección de fragmentos, sin lugares de puesta a distancia de objetos retirados del mercado, del uso, de la finalidad 'moral'. Sin lugar de suspensión. Sin colecciones de objetos que no están, en un sentido, ni presentes, ni ausentes, sino como huellas. De objetos que no necesariamente son portadores de significación [...] Huellas para una arqueología.

Jean-Louis Déotte

Estudios históricos han remitido las primeras huellas del graffiti a Egipto Imperial⁴, donde se ha constatado la existencia de inscripciones espontáneas que habrían mancillado la tumba de Médiun, milenios después de su construcción.

Siguiendo en la Antigüedad, se han hallado graffiti en el Ágora de la Atenas del siglo VI a.C., que evocaban al dios Hermes, protector de los comerciantes.

Durante el esplendor del Imperio Romano, la práctica de escribir sobre los muros se hizo frecuente; así lo testimonian los numerosos vestigios de Pompeya, en baños y otros sectores públicos.

Desde la Edad Media hasta nuestros días, la vigencia de esta escritura inmediata no ha decaído, instituyéndose como un preciado registro del desarrollo evolutivo de las lenguas y del acontecer cultural.

En medio de la Revolución Francesa, el graffiti se convierte en vehículo privilegiado de las ideas políticas, adquiriendo, de este modo, el valor de comunicador social.

El desarrollo del graffiti en el acontecer americano también se remonta a tiempos fundacionales⁵. Tenemos noticias históricas de un altercado entre Hernán Cortés y otros

⁴ Denis Riout; Dominique Gurdjian. Le livre du Graffiti. Syros, París, 1990. p.11. Citado por Pedro Celedón. El grabado urbano: un no-objeto de arte. (Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del arte), Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1998, p.46

capitanes españoles, producto del descontento tras la distribución del botín de Tenochtitlan en 1521, que llevó a los afectados a patentizar su reclamo por esta vía:

Y como Cortés estaba en Coyoacán y posaba en unos palacios que tenían blanqueadas y encaladas las paredes, donde buenamente se podía escribir en ellas con carbones y otras tintas, amanecían cada mañana escritos muchos motes, algunos en prosa y otros en metro, algo maliciosos[...] y aún decían palabras que no son para poner en esta relación.⁶

De esta forma se llevó a cabo un diálogo escritural entre los descontentos y el conquistador, que fue concluido por este último con la siguiente inscripción: “Pared blanca, papel de necios”.

En el siglo XX el graffiti experimenta un resurgimiento, instancia propiciatoria para el fenómeno que evidenciamos hoy en día en las calles de la ciudad, la explosión vertiginosa de los escritos callejeros.

En el estudio del graffiti moderno, se reconocen dos modalizaciones divergentes, que, a la vez, corresponden a distintos espacios geográficos: graffiti europeo y americano⁷.

El primero se identifica con los acontecimientos estudiantiles del París de 1968; movimiento de raigambre social que rechazaba el sistema mercantil imperante, propugnando una renovación vital. Por consiguiente, esta modalidad gráfica se centra en la transmisión de ideas, en el contenido del mensaje, insertándose en y continuando la línea de toda la tradición que he descrito.⁸

Por el mismo motivo, es anónimo y debido a la espontaneidad y fugacidad con que se lleva a cabo la inscripción, prescinde de una elaboración acabada a nivel formal; lo que importa es difundir un mensaje anticonformista y revolucionario, como lo evidencian los siguientes ejemplos que han trascendido el espacio y el tiempo para hacerse parte del imaginario colectivo:

⁵ Ángel Rama se encarga de rastrear diversos hitos que dan cuenta de una historia del graffiti en América Latina. En *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.

⁶ Bernal Díaz del Castillo. *Historia de la Conquista de la Nueva España*. Citado por Rama, Ángel. Op.cit.

⁷ Jesús de Diego. *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*. Universidad de Zaragoza, España. En: www.graffiti.org/faq/diego.html

⁸ “esta modalidad dirige su ingenio a la elaboración verbal, es heredera de una amplia tradición de pensamiento filosófico, poético y humorístico en forma de máxima (desde Nietzsche, como mínimo) y, entre otros rasgos, se despreocupa visualmente de la elaboración plástica del texto, concentrándose en el plano de su contenido”. de Diego. Op. cit.

“Corre camarada, el viejo mundo viene detrás de ti” (Calle Rotrov, París)

“La imaginación al poder” (muchos lugares)

“Ni robot, ni esclavo” (París-Cencier)

“Seamos realistas, pidamos lo imposible” (París diversos lugares)⁹

El graffiti americano surge en los barrios bajos de New York a fines de los años sesenta y comienzos del setenta, como un medio de expresión gráfica de sujetos marginales. Se desarrolla junto al rap, el breakdance y el skating como manifestación de la cultura Hip-hop; movimiento representativo de los jóvenes afroamericanos, socialmente postergados.¹⁰

Esta manifestación se habría inaugurado en 1971, con la aparición del rótulo «Taki 183», en carros de diversos recorridos del metro de la ciudad.¹¹ La intriga ciudadana despertada por esta inscripción, hizo meritoria la intervención del New York Times Magazine, que el 21 de julio de 1971 publicó una entrevista a Taki¹², que ya contaba con muchos seguidores en otras ciudades de EE.UU.

Si bien el nacimiento del graffiti americano fue motivado por la discordia social, no porta un mensaje explícito, como el europeo. El contenido social se concentra en el medio de expresión y en el acto de inscripción por sí mismo; por consiguiente, la práctica del graffiti se asume como desafiante, y constituye un círculo impenetrable que genera una terminología y un lenguaje icónico y textual de imprescindible conocimiento para la comprensión adecuada de estas acciones, pero que permanece vedado para el exterior.

Asimismo, se explica el que los rasgos formales alcancen primacía por sobre el contenido; por cuanto son valorados como elementos gramaticales, expresión de una

⁹ Celedón. Op. cit. p.50

¹⁰ “La cultura soul del ghetto de New York dará paso en esta época a la cultura hip hop de naturaleza mucho más combativa y reivindicativa de los propios valores del grupo y de la sociedad anglosajona en general, y que renunciará a las pautas de participación en las instituciones y a la aceptación implícita de los valores del grupo dominante”. De Diego. Op. cit.

¹¹ “Modern graffiti art originated in New York City, and it was known first as "New York Style" graffiti. This art form began in the late 1960's when teens used permanent markers to tag or write their names, followed by the number of the street on which they lived, in subway cars. This trend originated with the appearance of "Taki 183" which was the tag of a Greek American boy named Demetrius. Tagging soon became a way to get one's name known throughout the city”. George C. Stowers. *Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti Art*. www.graffiti.org/faq/stowers.html

¹² “Taki era un joven sin trabajo de 17 años que aquel verano pintó su nombre allí por donde pasaba, siendo su explicación que «pintaba en todos los lugares adonde iba – Todavía lo hago, pero no tanto. No lo haces por las chicas; no parece que se den cuenta. Lo haces por ti mismo»” En Craig Castleman. *Los graffitis*. Citado por Celedón. Op. cit. pp.53-54.

tendencia. Esta inscripción se centra en la forma y en los medios de expresión, volcándose en una elaboración plenamente pictórica.

En vistas de lo que acabo de constatar, defino el graffiti como una escritura performativa¹³, alternativa a los círculos oficiales y transgresora de ellos; que tiene por superficie de inscripción, soporte material, a la ciudad y que se concibe como expresión de una subjetividad.

¹³ Posteriormente, considerando lo señalado por Barthes en *La muerte del autor*, se verá que la *performatividad* es definitoria de la escritura ‘genéricamente’, por cuanto designa a la acción que se realiza en / por la enunciación lingüística.

III. (I)legítimos (des)contentos

“[...]estamos todos capturados en la verdad de los lenguajes”

Roland Barthes

La sociedad se construye por la implantación de un orden, requisito indispensable en la constitución de toda civilización, por cuanto, asegura el desenvolvimiento del individuo y es el garante de la vida en comunidad. Sin embargo, la naturaleza humana no se condice con este orden, antes bien obedece a sus propios instintos; debido a esto, desde niños somos sometidos a un cuidadoso proceso de *formación* que ha de adecuarnos al ideal establecido.

Aún así, este modelo jamás se ha realizado íntegramente y en todo tiempo se encuentran individuos-otros, (des)obedientes a la norma, los cuales fueron identificados como “los descontentos de la cultura” por Sigmund Freud. Por su parte, la cultura no da su brazo a torcer y despliega celosas medidas para arrasar con los intrusos, como si fuesen un elemento patógeno, la suciedad que debemos exterminar para mantener *nuestra* higiene y pureza.

Este asunto no nos resulta desconocido; podemos, incluso, identificar nuestro rol en tal circuito –al menos, mientras su disposición no se modifique-. Asimismo, podemos localizar al graffiti dentro de él.

Ya centrándome en el análisis del *tag* –variante gráfica de raigambre americana- la cuestión de su procedencia no da lugar a dudas: surge al amparo del movimiento *hip-hop*, como expresión de una comunidad periférica de jóvenes; y sin duda, hoy la marginalidad continúa siendo la característica quintaesencial de esta enunciación.

La época postmoderna¹⁴, pese a su supuesta tolerancia, ha sabido prefijar un ideal de pureza en función de la lógica del consumo, que se ha vuelto hegemónica: se requiere una solvencia absoluta frente al juego de renovación infinita que promueve el mercado¹⁵.

¹⁴ Para un desarrollo pormenorizado de las particularidades de la postmodernidad ver el Apéndice 1.

¹⁵ “Puesto que el criterio de pureza es la capacidad de participar en el juego consumista, aquellos a los que se deja de lado en tanto que «problema», como la suciedad de la que es preciso «deshacerse», son los *consumidores defectuosos*: gente incapaz de responder a los alicientes del mercado de consumo porque carecen de los recursos necesarios, personas incapaces de ser «individuos libres» de acuerdo con el sentido de «libertad» definido en función de la libertad del consumidor. Constituyen las nuevas «impurezas» que no se adecuan al nuevo esquema de pureza. Considerados desde la perspectiva actualmente imperante del mercado de consumo, resultan superfluos, objetos verdaderamente «fuera de lugar».” Zygmunt Bauman: La posmodernidad y sus descontentos, Madrid, Editorial Akal, 2001. p.26

De esta forma, la preocupación de ciertos alcaldes capitalinos por impedir los rayados callejeros en pos del resguardo de la higiene municipal, resulta explicable por la necesidad de respaldar el ideal de pureza. Este último subyace también a la proliferación de medidas por la seguridad ciudadana –acompañadas de sus correspondientes estudios públicos, con el doble rol de sistematizar cifras, casos, y, por añadidura, atemorizar a la ciudadanía para lograr reafirmar en ella el ideal y su contrario– como son la vigilancia, las cámaras de video en calles, centros comerciales y microbuses; las alarmas electrónicas, las cerraduras, muros y enrejados en vehículos y casas, que progresivamente ahondan la frontera entre unos y otros.

La búsqueda de pureza cotidianamente se enfrenta “contra los residentes de calles peligrosas y de zonas urbanas de tránsito desaconsejado, contra los vagabundos y contra los holgazanes”¹⁶; quienes, desde otra perspectiva, son los sujetos no legitimados para tomar un lugar en la dialéctica de la historia, los vencidos de la historia, mencionados por Déotte¹⁷, “*eternamente en busca de un juez, de la ley, es decir de una escritura porque para montar sobre la escena dialéctico-histórica, era preciso poseer esta pequeña nada que se llama estatuto*”¹⁸.

Por consiguiente, su ilegitimidad reside en su no-pertenencia al círculo letrado, desposeimiento respecto al lenguaje, que los sitúa en un eje distinto: *la buena dialéctica histórica es necesariamente vertical, lenguajera: de conflicto entre legitimidades*

No obstante, estos sujetos escriben y, de este modo, se rebelan (y re-velan) en / por su escritura: *La existencia misma de la rebelión supone que ya ha vencido parcialmente. Y la dialéctica histórica podrá empadronarla, y podrá **porque los rebeldes han encontrado una superficie de inscripción** [...]*¹⁹

Los descontentos alcanzan presencia en el lenguaje, a través de esta expresión extra-oficial, y así adquieren la antes negada legitimidad²⁰: “La «impureza» más detestable de la versión posmoderna de pureza no está constituida por los revolucionarios, sino por aquellos que o bien desdeñan la ley o bien se toman la justicia por su mano”²¹

¹⁶ Bauman. Op.cit.

¹⁷ “Para los sujetos de la historia, para aquellos cuyo ideal es el heroísmo, entonces los de abajo son sucesivamente máquinas, salvajes, campesinos, negros, zeks, patentes o piojos (...)” Jean-Louis Déotte. *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. p.145.

¹⁸ Déotte. Op.cit. p.144

¹⁹ *Ibíd.* La negrita es mía.

²⁰ **legible** (Del lat. *legibĩ lis*). **1. adj.** Que se puede leer.

legítimo, ma. (Del lat. *legitĩ mus*). **1. adj.** Conforme a las leyes. **2. adj.** **lícito** (justo). **3. adj.** Cierto, genuino y verdadero en cualquier línea. (D.R.A.E.). Por consiguiente, *legibĩ lis* y *legitĩ mus*, ambos del latín *lex, legis*.

²¹ Bauman. Op.cit. p.26

- **El desafío por la ilegibilidad**

“No hay forma de conseguir que un niño en camión salude a una visita que entra. Desde lo alto de su autoridad moral, los presentes intentan en vano persuadirle y vencer su recato. Pocos minutos más tarde, el niño se presenta, esta vez en cueros vivos, ante la visita. Entretanto se había lavado.”

Walter Benjamin

Ahora bien, este movimiento de validación no concluye aún.

Es evidente en el *tag* el carácter críptico²² –posible de admirar en mi objeto– que impide su comprensión para todo aquel que no pertenece al estilo hip-hop. De manera que asume la ilegibilidad y, entonces, nos excluye: frente al graffiti, nuestro lenguaje se ve rebasado.

El límite social inherente al lenguaje es subvertido: el graffiti formula sus propias reglas del juego y así, pone en jaque a la institución-lengua (fascista) y sus mecanismos de repetición y aserción²³. Es decir, luego de haber alcanzado la legitimidad –al apropiarse de la superficie de inscripción– subordina la *lex*, al disponer de ella y procurarse una vuelta de tuerca, la ilegibilidad; enfrenta a la institucionalidad desde su carácter contrahegemónico²⁴.

Respecto de esta provocación a la institucionalidad, quiero destacar el doble movimiento que desarrolla el *tag* que analizo: puesto que, en primer lugar, y como ocurre con todo graffiti, subvierte la institución-lengua –de la forma en que acabo de describirlo– pero, además, en este caso particular, desafía a la institución estatal, pues se inscribe sobre un edificio gubernamental, el SERNATUR. Podemos, rastrear una nueva duplicación de este movimiento contestatario, en el hecho de su gestación, pues, al momento de su inscripción

²² criptografía: escritura en clave en que se alteran los signos gráficos de una lengua.

²³ “Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder. En ella, ineludiblemente, se dibujan dos rúbricas: la autoridad de la aserción, la gregariedad de la repetición”. (Roland Barthes. *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*). “La polaridad de toda entidad lingüística: ser a un tiempo expresión y comunicación” (Walter Benjamin. *Diario de Moscú*).

²⁴ La delimitación de “Lo posmoderno” realizada por Lyotard, respalda este accionar en la (i)legibilidad / (i)legitimidad que desempeña el graffiti: “la obra que lleva a cabo [un artista posmoderno] no está gobernada por reglas ya establecidas, no puede ser juzgada por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto de categorías conocidas [el artista, el escritor posmoderno] trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho”. Jean-François Lyotard. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.

primera, no tarda en ser cubierto con más pintura. Sin embargo, de manera reaccionaria y con nuevos bríos, es re-inscrito, ahora sobre todas las columnas de la fachada²⁵.

²⁵ Añado a esto último, la significación simbólica que poseen las columnas como soporte o apoyo de la estructura global; de manera que la elección de este espacio convierte a este graffiti en un ataque que mella la fortaleza en su lugar esencial.

IV. Escribir-se

Todo cuanto verdaderamente pensamos o sentimos, todo cuanto verdaderamente somos sufre (cuando lo vamos a expresar incluso sólo para nosotros mismos) la fatal interrupción del visitante que también somos, de la persona externa que tiene en sí cada uno de nosotros, más real en la vida que nosotros mismos: la suma viva de lo que aprendemos, de lo que creemos que somos y de lo que deseamos ser.
Fernando Pessoa

Se podría decir que el graffiti es una escritura subjetiva puesto que, aun tratándose de la versión europea que se define por portar un *mensaje* social, está fundado sobre el proceder de una conciencia individual, la acción de un sujeto frente al mundo.

Por otra parte, el hecho de que permita una expresión libre de toda norma de corrección, reafirma su carácter liberador de la singularidad; liberación que atañe también a los instintos reprimidos por la civilización. De esta forma, el rayado en los muros se convierte en vehículo propicio para la afloración de la sexualidad soterrada.

Ahora bien, esto nos dispone en la naturaleza del propio acontecimiento del lenguaje y la escritura: “El lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje «se mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo”; la escritura nos despoja de la personalidad y, sólo entonces, el lenguaje (nos) performa: “escribir es un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere”²⁶

Dentro de la reflexión en torno a la escritura, creo preciso recoger ciertas consideraciones del pensamiento de Maurice Blanchot.

En su concepción estética establece como definitorio del arte el abandono que sufren los objetos a la pura y simple similitud detrás de la cual, no hay otra cosa que el ser. Esta característica se extiende a la escritura, “donde la palabra, al no ser más que apariencia y la

²⁶ Roland Barthes. *La muerte del autor*. En: El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona, Piados, 1987. p.68, 69.

sombra de una palabra, no puede ser ni dominada ni aprehendida; sigue siendo lo inasible”²⁷. Es la pura pasividad, puesto que en la escritura, nada se concreta, *nada se cumple*.

Si el lenguaje es nada (la ausencia de todo ‘objeto’), “escribir es a-firmar lo que no a-firma nada”, en primer lugar, porque nada hay en ese lugar, y luego, por cuanto se derrumba la posibilidad de la firma, de grabar el nombre propio.

Borradura del nombre, desaparición de todo el que escribe, borradura que (no) se expresa por el silencio: “De lo que es sin presente, de lo que no está allí ni siquiera como habiendo sido(...) esto nunca tuvo lugar, nunca una primera vez, y sin embargo recomienza otra vez, y otra, infinitamente”.

Nada trabaja en las palabras. “Las palabras tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de una desaparición”.

Inactualidad porque lo presente no presenta nada, sino que representa, en tanto, es algo que, aunque no es, regresa, porta la reminiscencia de *algo* anterior, ante nuestra mirada, algo que, siendo nada, vuelve.

Presente muerto, la imposibilidad de realizar una presencia, imposibilidad que, empero, está presente, que está allí como sombra del presente.

La escritura autobiográfica presenta otra paradoja. En primer lugar, se revela como memorial, como el intento del sujeto de recordarse a sí mismo, al que vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero. Empero, “el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir”²⁸.

En la autobiografía todavía se habla de cosas verdaderas. Aquí, quien habla conserva un nombre y habla en su nombre. No obstante, esta aparente identidad no es tal.

El recurso a la escritura autobiográfica señala que quien escribe ya no es capaz de pertenecer al tiempo por la firmeza ordinaria de la acción, por la comunidad del trabajo, del oficio, por la simplicidad de la palabra íntima, la fuerza de la irreflexión. Ya no es realmente histórico, pero tampoco quiere perder el tiempo y como sólo sabe escribir, escribe, al menos, a pedido de su historia cotidiana y de acuerdo con la preocupación de los días.

²⁷ Maurice Blanchot. *El espacio literario*. Buenos Aires, Piados, 1969.

²⁸ Blanchot. «El recurso al diario». En: *El espacio literario*.

El *tag* es equivalente a una escritura del nombre. Luego, es una escritura ensimismada, como lo manifiesta el sentimiento de Taky, uno de sus iniciadores: “lo haces por ti mismo”²⁹; el resultado de la necesidad subjetiva de plasmarse, en tanto, las innumerables formas hechas, las imágenes que despliega el mercado para acoger a la subjetividad –pues, la cultura material viene a suplir la necesidad de una existencia carente de superficie de inscripción– resultan totalmente ajenas.

La inscripción callejera es la cura individual para esta enfermedad de la comunicación de la experiencia, originada por la saturación extrema de lo memorial: *demasiadas representaciones imaginarias, sintomáticas de una representación que se ha vuelto deficitaria o imposible*³⁰.

En función de estos objetivos se explica también el énfasis en el desarrollo pictórico que, en el caso del *tag*, se manifiesta en la acabada labor de creación de grafías, para alcanzar una escritura exclusiva, plena expresión individual.

Esta extenuación pictórica adviene como un desafío a la escritura computarizada que nos uni-forma e in-diferencia, obedeciendo al deseo de reauratizar la grafía, hacerla portadora del aura del sujeto, su existencia única e irrepetible.

Se condice con las tendencias estéticas de la singularidad e inmediatez –reseñadas por Steven Connor en relación al performance postmoderno– que repudian la mercantilización apelando a una mitología de la presencia: “deseo de inmediatez no mercantizable no inmune ante las operaciones de mercantilización”³¹

Sin embargo, ¿será acaso posible (re)producir la singularidad?

²⁹ Cf. nota 12

³⁰ Déotte. Op.cit. p.175

³¹ Steven Connor. Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid, Akal, 1996.

V. (Post)modernidad y estado de la (re)presentación

Continuando el análisis de los intentos de aprehender la esencia del ser, me detengo en otra de las vías artísticas que se han abordado para alcanzar dicho fin: la fotografía; arte joven, fruto de los procedimientos de la técnica, propiciados por la modernización.

Resulta interesante analizar el estatuto que se le ha atribuido, en tanto, suele ser concebida como fiel testimonio de lo real, como documento que *tiene en su más íntima definición el rango de una autoridad probatoria*³².

Basta con recordar el sistema de fijación de la identidad utilizado en los archivos policiales, que continúa el modelo desarrollado, en 1890, por Bertillon: el acusado es fotografiado frontalmente y de perfil, portando una cifra identificatoria³³.

Por esta vía, la justicia cree poseer nuestra imagen verdadera...

Pero, la justicia es ciega.

Sin duda, el personaje de esta reproducción técnica no soy yo, “la fotografía extraña [mi] rostro en una sola visión, convirtiéndome en otro ser impensable y remoto: el instante diluye toda identidad y concede protagonismo absoluto al gesto”³⁴

Benjamin, captó perfectamente la verdad oculta del registro fotográfico, desenmascarando su presunto valor de imparcialidad: “La naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama el hombre con su consciencia presenta otro tramado inconscientemente. Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienza a largar el paso”³⁵

La facultad de presentar la singularidad se encuentra denegada, al menos en las variantes del arte. La singularidad huye de la forma, posicionándose como un objeto inabarcable que -siguiendo en esto a Kant- aunque carece de toda presentación adecuada, es

³² Víctor del Río. *La estética del documento*. En: Lápiz. Revista internacional de arte. Octubre 2002. Número 166. p.58. En el texto se repara en la desestima que implica la posibilidad masiva de trucar las fotografías.

³³ “[...]una reducción brutal del sujeto al esquema isométrico de planta y alzado, como si se pretendiera descomponer mediante la foto la estructura fisonómica de su desviación”. Víctor del Río. Op. cit.

³⁴ *Ibíd.*, p.69

³⁵ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986.p.48

incitado y convocado al ánimo precisamente por esta inadecuación, que se deja presentar sensiblemente.

Ahora bien, esta inadecuación subjetiva es reafirmada por la operación metastásica³⁶ que se ha desatado a escala social: el desenvolvimiento del conjunto se ha desprendido de toda finalidad de voluntad y, por tanto, de toda figura.

Nos encontramos ante la incapacidad de todo movimiento de *formación* de la sociedad, es imposible darle una forma o figura heroica que semantice su historia colectiva. Hablar de postmodernidad es hablar de “*una superficie de inscripción nueva, sin figura. Nada como la Encarnación crística o la Representación humanista.*”³⁷

Y qué es la imposibilidad de la forma, sino lo sublime: “*Como toda presentación consiste en la «puesta en forma» de la materia de los datos, el desastre sufrido por la imaginación puede entenderse como el signo de que las formas no son pertinentes para el sentimiento sublime.*”³⁸

▪ **Sobre lo sublime**

Desde sus primeras sistematizaciones, lo sublime, aparece vinculado a la experiencia de lo ilimitado, que pesa sobre la posibilidad de conservación del sujeto pues bloquea sus facultades, inhabilitándolo para una apreciación intuitiva y ordenada desde la racionalidad del Juicio.

Según esto, Burke relaciona lo sublime a la carencia de límites, donde la razón no logra aprehender la idea completa de lo percibido.³⁹

³⁶ Estasis y metástasis, los términos que recoge Baudrillard para referir el actual estado de la (trans)estética. El primero, desde el punto de vista médico, significa el estancamiento de la sangre u otro líquido en una parte del cuerpo; en el texto designa la inercia en que se ha sumido el arte tras su compulsivo movimiento contemporáneo que no consigue superar. El segundo, la proliferación tumultuosa, en el desorden, de las células una vez que ha dejado de ordenarse una forma viviente; que a nivel de la estética se corresponde con la materialización del arte en todas partes. Cf. “Transestética”. *La transparencia del mal*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.

³⁷ Déotte. Op. cit. p.168

³⁸ Jean-François Lyotard. *Después de lo sublime, estado de la estética*. En: Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo. Buenos Aires, Manantial, 1998. p.140

³⁹ Así, “las ideas de eternidad e infinidad se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos realmente tan poco como la infinidad y la eternidad.” Edmund Burke. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Madrid, Tecnos, 1987. p.46

Por su parte, Kant, lo explica como algo que es *absolutamente grande*, que carece de todo límite, y, al igual que Burke, lo vincula a lo infinito o eterno: “*aquello cuyo solo pensamiento indica una facultad del ánimo que excede toda medida de los sentidos.*”⁴⁰

Lo sublime entonces, está determinado por su calidad de *inabarcable, inaprehensible, irrepresentable*: “no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a ideas de la razón, las cuales, si bien no es posible ninguna presentación que les sea adecuada, son incitadas y convocadas al ánimo precisamente por esta inadecuación, que se deja presentar sensiblemente.”⁴¹

Luego, toda aproximación a lo sublime despierta en el sujeto absoluta reverencia y sumisión, pues, como lo plantea Burke, el terror es el principio predominante de lo sublime.

La provocación que ejerce lo sublime sobre el sujeto, se concentra en la amenaza de disolución⁴², que pasa por el ejercicio de un poder inconmensurable y, lo que es peor, incontestable. Luego, la pasión que invade determinadamente la mente es *el miedo*.⁴³

Otro hecho implicado en lo sublime es la coexistencia de dos sentimientos contradictorios, placer y dolor⁴⁴. A pesar de constituir una amenaza para la integridad y la libertad del sujeto, lo sublime pone a su disposición una posibilidad de placer: Schiller considera que “*la visión de lejanías sin límite y de alturas unabarcables [...] arrancan al espíritu de la estrecha esfera de lo efectivamente real y del opresivo cautiverio de la vida física*”; de manera que “lo sublime nos proporciona una salida del mundo sensible, dentro del que lo bello querría mantenernos siempre prisioneros. No es poco a poco [...] sino de repente y mediante una sacudida, como lo sublime arranca al espíritu autónomo de la red en la que le enredó la sensibilidad refinada”⁴⁵.

En lo sublime “razón y sensibilidad no coinciden, y justamente en esta contradicción entre ambas reside el encanto con el que lo sublime se apodera de nuestro ánimo”⁴⁶; de esta forma se explica que no huyamos del objeto de lo sublime, sino que, por el contrario, nos

⁴⁰ Immanuel Kant. *Crítica de la facultad de juzgar estética* (Primera parte de la *Crítica del Juicio*). En Textos Estéticos, Santiago, Editorial Andrés Bello. 1983. p.163

⁴¹ *Ibíd.* p.156

⁴² Por consiguiente, “lo sublime es una idea que pertenece a la autoconservación y es, por tanto, una de las más afectivas que tenemos. Su emoción más fuerte es una emoción de dolor y ningún placer derivado de una causa positiva le pertenece”. Burke. *Op. cit.*

⁴³ “Todo lo que resulta adecuado para excitar ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir [...] porque las ideas de dolor son más poderosas que aquéllas procedentes del placer.” *Ibíd.* p. 29

⁴⁴ Al parecer, la reflexión de Burke no considera este aspecto.

⁴⁵ J. CH. F. Schiller. *Sobre lo sublime*. En: Escritos sobre estética, España, Tecnos. 1991.p.226

sentimos atraídos por él con una violencia irresistible, aun habiendo alcanzado “el penoso sentimiento de nuestros límites.”

Igualmente, Burke considera la inevitabilidad con la que el sujeto contemplador del fenómeno sublime se siente atraído a la observación de éste por la sensación de terror, la reverencia y el dolor, en tanto que amenazas. Sin embargo, hace hincapié en el requerimiento de una posición segura que le permita especular sobre el peligro y observar, desde una distancia estética, a sí mismo puesto a merced del inconmensurable poder.

Finalmente, en tanto, la experiencia sublime sobrepasa al entendimiento, inhabilitándolo para abordar tal suceso de manera coherente,⁴⁷ todo intento de sistematización –como el que estoy realizando- se encontrará desfasado. Así, la única comprensión viable estará limitada a un proceso racional posterior, aunque tratemos con un asunto de percepción sensorial.

En la caracterización que Lyotard elabora de este concepto, lo sublime corresponde al conflicto entre las facultades de concebir y presentar una cosa, la imposibilidad de decir algo, la fuga de las palabras en el intento de asir un objeto.

En medio del proceso de caída de los relatos y multiplicidad de realidades, lo sublime triunfa porque nuestra realidad es un sustrato no-formable. Así, el autor considera como definitorio de lo posmoderno poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la nostalgia de la presencia que afecta al sujeto⁴⁸.

En términos de Kant “*Belleza* es forma de la conformidad a fin de un objeto, en la medida en que esta sea percibida en este *sin representación de un fin*”⁴⁹; es decir, lo bello se relaciona con la contemplación posible de un objeto estético que, representándose desde una finalidad sin fin invita al deleite o al placer tranquilo en su forma equilibrada o adecuada con la idea de sí mismo. Lo bello incita al placer en la adecuación y coordinación de la idea a la forma, “supone el concurso de imaginación y entendimiento, en el cual estas facultades [...]

⁴⁶ Schiller. Op. cit. p.224

⁴⁷ “En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni, en consecuencia, razonar sobre el objeto que la absorbe. Lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible.” Burke. Op. cit. p.42

⁴⁸ Lo posmoderno “alega a lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma, se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible. Indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.” Lyotard. “Lo posmoderno”. La posmodernidad explicada a los niños. Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.

⁴⁹ Kant. Op. cit. p.141

entran en un juego recíproco libre e indeterminado que no suministra ningún conocimiento de la cosa representada”, luego no conmueve ni perturba en modo alguno al contemplador.

Esta conveniencia entre naturaleza y espíritu, entre imaginación y entendimiento es rota por lo sublime que es un *Geistesgefühl*, un sentimiento del espíritu.

Si en la concepción kantiana de las facultades la imaginación corresponde al poder de presentar datos; en lo sublime la imaginación se muestra impotente para formar los datos. Luego, al declinar este noviazgo entre materia y forma, las artes se vuelcan a abordar la materia, la presencia sin recurrir a los medios de presentación: “*Ya no estamos en la época de la visibilidad, de la luz como medio del saber, de la presencia en la luz[...] Son inadecuadas las artes de la presencia, la materia pictórica o sonora es demasiado presente para lo que no es ni presente ni ausente*”⁵⁰

Para este nuevo intento que es el graffiti, la *materia*, la *cosa*, es la subjetividad; y aun considerando que el fundamento de la subjetividad sea el lenguaje⁵¹, de ella sólo tenemos la Idea, que no podemos ilustrar por medio de un ejemplo o de un objeto. Es inabarcable, materia que suspende los poderes activos del espíritu, es un estado del espíritu sin espíritu, una presencia que no está presente, en el sentido del aquí y ahora, “no para que la materia sea percibida, concebida, dada o captada, sino para que haya algo”⁵².

Por consiguiente, el graffiti es un mensaje que no es más que presentación, pero la presentación de nada, de la pura presencia. Presencia como “el acontecimiento de una pasión, de un padecer [sublime] del que no [se] conserva más que el sentimiento, angustia y júbilo, de una deuda oscura”. Presencia que es un instante que manifiesta lo subsistente irreductible, lo que hay en todo momento, desde siempre.

Esta materia inmaterial es “lo que no está *dirigido*, lo que no se *dirige* al espíritu”, lo que no tiene una finalidad, el ser carente de destino, el ser que no *quiere* nada, el ser posmoderno: “El destino o la destinación del espíritu es cuestionar. Y cuestionar es intentar establecer la relación de algo con algo. La materia no cuestiona al espíritu, no tiene ninguna necesidad de él [...] Es la presencia en cuanto impresentable al espíritu, siempre sustraída a su influjo. No se ofrece al diálogo ni a la dialéctica.”⁵³

⁵⁰ Déotte. Op. cit. p. 239

⁵¹ “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el sólo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de «ego»” Emile Benveniste. *De la subjetividad en el lenguaje. Problemas de lingüística general I*. México, Siglo XXI, 1979. p.180

⁵² Lyotard. “Después de lo sublime, estado de la estética” *Lo inhumano*.

⁵³ Lyotard. Op.cit. p.145-146

Es una materia que no logra ser percibida, sino únicamente pensada, una presencia ensimismada, carente de intuición sensible: *es eso*, lo no informable, no expositivo⁵⁴

Por otra parte, Lyotard considera a la palabra como esa materia que no quiere nada: “Las palabras “dicen”, suenan, tocan, siempre “antes” del pensamiento. Y “dicen” siempre otra cosa que lo que significa el pensamiento y lo que quiere significar al darles forma”⁵⁵. Por consiguiente, podemos decir que el graffiti, el tag, resulta ser una nueva jugada a esta condición inexpugnable de la palabra, debido a que se vale de la criptografía: En primer lugar, el tag corresponde a la escritura del nombre –*el nombre, como la voz, como el olor sería el término de una languidez: deseo y muerte: «el último suspiro que queda de las cosas»*⁵⁶ - y, por este procedimiento, hace temblar al lenguaje. Es una escritura atópica, de lo atópico, para llenar el vacío en que *la cosa* nos dejó sumidos; escribir el cuerpo: el ahí, el lugar del no lugar.

Y en segundo lugar, el graffiti al hacerse críptico desafia a la materia inapropiable y, por tanto, sublime, de las palabras; una vuelta de tuerca similar a la pretendida por la teoría estética: “la tentativa mediante la cual el espíritu procura desembarazarse de las palabras, de la materia que estas son, y en definitiva de la materia a secas.”⁵⁷

⁵⁴ Que en este sentido, se vincula con lo atópico propuesto por Barthes: la atopía resiste a la descripción, a la definición, al lenguaje (...) Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar de él, sobre él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es incalificable.

⁵⁵ Lyotard. Op. cit. p.146. En relación con esto, resulta penetrante lo sugerido por Barthes en relación a los límites que encontramos en la lengua:

“¡Te amo, te amo! Surgido del cuerpo, irreprimible, repetido, todo este paroxismo de la declaración amorosa, ¿no esconderá una *carencia*? No habría necesidad de *decir* esta palabra si no se tuviese que oscurecer, como lo hace el calamar con su tinta, el fracaso del deseo bajo el exceso de su afirmación.

¿Entonces? ¿Estamos condenados para siempre al desabrido retorno de un discurso *mediocre*? ¿No hay acaso la menor posibilidad de que exista, en algún rincón perdido de la logosfera, la eventualidad de un puro discurso jubilatorio? En uno de sus márgenes extremos –muy cerca, en verdad, de la mística- ¿no sería concebible un lenguaje que se vuelva por fin la *expresión* primera y como *insignificante* de lo colmado?”

Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Ávila Editores, 1978. p.124

⁵⁶ Barthes. Op. cit. p.57

⁵⁷ Lyotard. Op. cit. p.147

▪ “Por el desplazamiento”: Documentalidad en el arte⁵⁸.

En el acontecer estético se ha suscitado la instauración de la documentalidad en el arte, en tanto, la producción de ‘objetos’ artísticos ha dejado de ser el fin hegemónico, desplazando su labor hacia el registro. Bajo este nuevo imperativo, el arte llega a documentarse a sí mismo: puesto que no produce ‘objetos’ se hace efímero y da lugar al registro fotográfico o audiovisual de sí mismo, es decir, *se abisma*: “La obra se convierte en una compulsiva glosa de sí misma, en un relato de su elaboración. En ese bucle narrativo se integra lo biográfico, se incorporan los soportes audiovisuales como condiciones de posibilidad de un seguimiento de los hechos o de las ocurrencias”⁵⁹

El impulso taxonómico de totalidad, el pretendido dominio inventarial del mundo, características de la Modernidad, han fracasado⁶⁰ y, entonces, en respuesta el arte se vuelca al permanente archivo de testimonios del acontecer.

Este carácter testimonial-documental se condice con la imposibilidad de producir monumentos en nuestra época.⁶¹

El monumento, obra producida como lugar de memoria intencional⁶², no es posible cuando se ha cerrado toda vía de *fijación* de sentido. Llegamos a la imposibilidad de ‘memorizar’ los monumentos del pasado, a la fragmentación de lo monumental, que ha alcanzado a toda la cultura, a razón de la crisis de la memoria colectiva.

⁵⁸ Considérense las respectivas etimologías, para monumento y documento. *moneo*: recordar a uno algo, señalar algo. *doceo*: enseñar a uno una cosa; informar. La primera acción supone un objeto interno, algo que se porta en sí mismo; la segunda, por el contrario, remite a un objeto directo que está fuera. De esta forma, en la suplantación de la monumentalidad por la documentalidad, creo implicado el ideal de movimiento, característico de la posmodernidad.

⁵⁹ Víctor del Río. *La estética del documento*. En: Lápiz. Revista internacional de arte. Octubre 2002. Número 166. p.61

⁶⁰ “pues «Realidad», «Mundo» son entidades lingüísticas que hoy se nos hacen grandes”. Víctor del Río. Op. cit.

⁶¹ Desde otra perspectiva Foucault señala como definitorio del proceder histórico actual la tendencia a la arqueología, en tanto no trata el discurso como documento, como signo de otra cosa, sino que se dirige a él por un tratamiento intrínseco, en su volumen propio, como monumento: “La historia, en su forma tradicional, se dedicaba a ‘memorizar’ los monumentos del pasado, a transformarlos en documentos y a hacer hablar esos rastros que, por sí mismos, no son verbales a menudo, o bien dicen en silencio algo distinto a lo que en realidad dicen. *En nuestros días la historia es lo que transforma los documentos en monumentos*, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, constituir en conjuntos”. Michel Foucault. La arqueología del saber. Buenos Aires, Siglo XXI, 2000. p.11. La cursiva es mía.

⁶² “obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstas) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras.” Aloïs Riegl. El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1987.p.23

Si ninguna forma-figura puede imponerse, somos arrojados a la desligazón radical: *“no es ni siquiera una condición –si toda condición implica siempre y todavía un destino, y una cierta disposición-; es nuestra situación, el sitio desolado en el que nos encontramos, abandonados por toda vocación y destino, expuestos como nunca antes”*

Carente de comunión y de meta, el sujeto se visibiliza como un fragmento: *“No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. Así la sociedad que viene parte de una pragmática de las partículas lingüísticas. Hay muchos juegos de lenguaje diferentes, es la heterogeneidad de los elementos. Sólo dan lugar a una institución por capas, es el determinismo local”*⁶³

La civilización se desenvuelve en una discronía general, que no permite una visión de conjunto; por ende, el fragmento es el producto final de esta ausencia de destino para las singularidades *“[...]inacabamiento marcado, la interrupción puntuada pero abierta [...] pequeños guijarros surgidos meditativamente, uno cada vez, en el borde de un nombre como la promesa de un retorno”*⁶⁴

El fragmento es el opuesto del mural brigadista –portador de un mensaje y un proyecto político, la promesa (moderna) de un destino social justo, de un triunfo– es un (des)trozo de aquella superficie de inscripción proyectiva.

▪ **Ceniza: Experiencia de la disolución de la (in)experiencia**

*Y lo que verdaderamente sobrevive a todos nosotros, artistas grandes o pequeños,
son fragmentos de algo que no sabemos lo que es, pero que sería si hubiese sido,
la expresión misma de nuestra alma.*

Fernando Pessoa

⁶³ Jean-François Lyotard. *La condición posmoderna*. Buenos Aires, Editorial Rei, 1987.

⁶⁴ Jacques Derrida. *Las muertes de Roland Barthes*, Taurus, México, 1999.

En palabras de Lyotard no hay materia para la experiencia *sino para el sondeo y la experimentación*; pues la realidad se deshace como el polvo, la ceniza. Por consiguiente, no hay manera ni medio para dejar huellas, para grabar la memoria: la ceniza no alcanza a hacer huella, se vuela apenas se posa⁶⁵; ni siquiera puede sufrir el deterioro del tiempo, no puede acabarse porque nunca comenzó a ser.

Y qué es el graffiti sino ceniza.

A mediados del presente año, cuando el edificio acababa de ser restaurado, el graffiti se deposita en una de sus columnas; de inmediato la pintura es restaurada y la anomalía encubierta. La singularidad borrada, tampoco tarda en contestar, rubricando todas y cada una de las columnas. Se posa, yo lo atestiguo; sin embargo, hoy el amarillo de la fachada se encuentra incólume y de la inscripción no hay huella alguna. *La ceniza es una huella que se borra al depositarse,*

Hacer huella implica hacerse deposición, esto es, exponerse, depositarse, hacerse afirmación; pero, simultáneamente, privarse de la posición, degradarse, hacerse vómito o estiércol.⁶⁶

Si bien la huella es la evidencia del movimiento de la borradura de la existencia,⁶⁷ la ceniza, por su parte, no comparte el estatuto de la huella pues *“se consumió antes mismo de hacer huella, puro meteorito, acabándose sobre esta superficie de inscripción natural que es la atmósfera donde es revelada y aparece, para el cual entonces, la inscripción exponente sin memoria es, a la vez revelación y destrucción”*

⁶⁵ “La ceniza es un elemento demasiado volátil para que una forma pueda ampararse, para que un tipo venga a expresarse en ella”. Déotte. Op.cit.p.171-2

⁶⁶ **deposición**¹. (Del lat. *depositū* o, *-ō nis*). 1. f. Exposición o declaración que se hace de algo. 2. f. Privación o degradación de empleo o dignidad. 3. f. *Der.* Declaración hecha verbalmente ante un juez o tribunal. ~ **eclesiástica**. 1. f. En el antiguo Código de Derecho Canónico, castigo medio entre la suspensión y la degradación, consistente en una privación de oficio y beneficio para siempre, con retención del canon y fuero. **deposición**². 1. f. Acción y efecto de deponer. 2. f. Evacuación de vientre.

deponer. (Del lat. *deponē re*). 1. tr. Dejar, separar, apartar de sí. 2. tr. Privar a alguien de su empleo, o degradarlo de los honores o dignidad que tenía. 3. tr. Afirmar, atestiguar, aseverar. *Pedro depone que ha visto lo ocurrido*. 4. tr. Bajar o quitar algo del lugar en que está. 5. tr. *Der.* Declarar ante una autoridad judicial. 6. tr. *Guat. vomitar* (lo contenido en el estómago). 7. tr. *ant.* Poner o depositar. 8. *intr. exonerar el vientre*. (D.R.A.E.)

⁶⁷ “la huella es el modo de ser de lo que está borrado y que, en sí, no tenía más que la existencia, la de un dato (la realidad, lo vivido)”. Déotte. Op. cit. p.172

El graffiti se revela: aparece, se desvela y, al mismo tiempo, se vuelve a velar para nosotros, los receptores de afuera. El graffiti destruye, consume el espacio y así también su soporte: “desestructura las colecciones de bienes materiales y simbólicos”⁶⁸

Si el graffiti es una huella que corroe la propia superficie que lo sustenta, la pregunta por una superficie de inscripción proyectiva deviene en pura fatuidad.

▪ En el vidrio, escritura de vapor

La postmodernidad aparece como una movilización absoluta, una diferenciación constante respecto de sí misma, de la identidad que es lo inmovilizable.

Se requiere entonces, una nueva superficie de (no)inscripción: el vidrio, *un soporte que no retiene nada, indiferente a todo, que olvida todo [...] elegido por una época en que, la tarea sería hacerse olvidar, no dejar huellas tras de sí*⁶⁹

El vidrio no puede ser un soporte proyectivo, portador de nuestro destino; el vidrio es la pantalla vacía⁷⁰, pantalla catódica de una imagen virtual, una imagen discontinua: “Bastara con apagar la pantalla para encontrar el vacío del olvido, una cierta ausencia. La pantalla es la primera vez porque es amnésica”⁷¹

Es la nueva cultura del vidrio, transparente, desprovista de secreto y de profundidad. Asimismo, es el nuevo arte de la pobreza: innovar a partir de nada, partiendo de sí mismo, en solitario, arte de los escépticos, los nuevos bárbaros.⁷²

Es entregarse a la búsqueda tanto, de la identidad como de la diferencia; ya no en memorias, archivos, proyectos o futuro, sino en una memoria instantánea, una conexión inmediata, una identidad publicitaria que pueda comprobarse al momento.⁷³

⁶⁸ García Canclini. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Bs. Aires, Editorial Paidós, 2001. p.315

⁶⁹ Déotte. Op.cit.

⁷⁰ El silencio ha sido expulsado de la comunicación, en tanto “síncope en el circuito, ligera catástrofe [...] sanciona que esta comunicación sólo es en el fondo un guión forzado, una ficción interrumpida que nos libera del vacío, el de la pantalla, pero también del de nuestra pantalla mental”. Jean Baudrillard. La transparencia del mal. Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.

⁷¹ Déotte. Op.cit. p.173

⁷² “nuestros jóvenes contemporáneos –estos nuevos paseantes- designan sus lugares privilegiados por medio de bombas de pintura y de patrones, recuperando así las primeras técnicas del paleolítico.” *Ibid.*

⁷³ Entre nuestros ideales ya no se cuenta la salud, en tanto estado de equilibrio orgánico, sino una expansión efímera, higiénica y publicitaria del cuerpo; en lugar de un estado ideal buscamos una performance; en lugar de belleza y seducción, el *look*. Ya no es posible definirse por la propia existencia; sólo queda hacer un acto de apariencia sin preocuparse por ser ni por ser visto. Cf. Baudrillard. “Transexual”. Op. cit.

Sólo esta memoria inmemorial es idónea para el acontecer (del noticiario) del día que es velozmente *reemplazado por otro flash*; por consiguiente, a condición de la inmediatez tenemos un mundo volcado a la inmanencia y la inclusión: sin relación con una trascendencia, no con una alteridad; la demanda del *tiempo real* ha suplantado a la superficie de inscripción.

Al entrar en crisis la representación memorial la narración ya no es posible, “*no se puede narrar lo que no está inscrito y que está condenado a errar. La incapacidad de transmitir y de legar por la narración conduce a almacenar eventuales huellas mnésicas*”⁷⁴. Fragmentos, episodios: Cada uno de ellos supone, por así decirlo, un comienzo absoluto, pero un final igualmente absoluto: “no continuará”.

Graffiti sobre los muros del Servicio Nacional de Turismo, graffiti turista.

El turista “[...] *lleva a cabo la proeza de no pertenecer al lugar que tal vez esté visitando; el suyo es el milagro de estar dentro y fuera del lugar al mismo tiempo. [...] por muy largo que pueda resultar al final cada alto en el viaje, se vive a cada momento como una estancia de una noche. Sólo se echan raíces, si es que se echa alguna, en el nivel más superficial. [...] no se contraen obligaciones a largo plazo, no se permite que algo que suceda hoy constriña el mañana.*”⁷⁵

⁷⁴ Déotte. Op. cit. p.175

⁷⁵ Bauman. La posmodernidad y sus descontentos. Loc.cit. pp.114, 115

VI. Conclusión

Los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me exployo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho de migajas: en el centro, ¿qué? [...] procedo por adiciones, no a través del bosquejo; tengo el gusto previo (primero) por el detalle, el fragmento, el *rush*, y la inhabilidad de llegara una “composición”: no sé producir “las masas”

[...] Producción de mis fragmentos. Contemplación de mis fragmentos (corrección, pulitura, etc.). Contemplación de mis desechos (narcisismo).
Roland Barthes.

En el desarrollo de este trabajo intenté abordar el graffiti en el marco del tránsito desde la modernidad a la postmodernidad, específicamente en sus manifestaciones en el ámbito de la estética.

En el comienzo, reseñé la evolución histórica que ha presentado el graffiti –rayado informal, callejero– dejando de manifiesto, de este modo, que se trata de una práctica de larga data y, por ende, fuertemente enraizada en la sociedad.

No obstante, el graffiti se adjudica a la esfera que constituye la impureza social, los descontentos de la historia, y por ende, el afuera de la *lex*; sin embargo, la asunción de la escritura como vehículo de expresión de su des-acuerdo, los sitúa en la legibilidad y asimismo, en la legitimidad. Ahora bien, el graffiti asume la criptografía, la ilegibilidad, y de este modo, se burla del estatuto otorgado por la letra, disponiendo de él, suspendiéndolo.

A continuación, me centré en la reflexión sobre la escritura del sí mismo y la pretensión de (re)presentar al sujeto, que fue evidenciada como inalcanzable y, por tanto, una expresión de lo sublime. Este aspecto lo expliqué, al alero del acontecer de la postmodernidad, que ha determinado en el sujeto la percepción de la inconmensurabilidad de la realidad, la nostalgia de la experiencia.

De esta forma, la existencia ha quedado entregada a un absoluto fluir, se ha quebrado la posibilidad de fijar un sentido.

Esta condición ha determinado también la documentalidad en el arte, en tanto, el sujeto es abandonado por toda vocación y destino, sumiéndose en una absoluta desligazón, la memoria colectiva es una ilusión, los valores monumentales se fragmentan y el arte no tiene

más que entregarse a documentar, registrar hechos sueltos o suscitados por su propio desenvolvimiento.

La experiencia, al encontrarse privada de certezas –como materia para la experimentación y el sondeo– nos sitúa en la disolución de todo lo que alguna vez fue sólido, es decir, en la (in)experiencia de la ceniza, que también considero definitoria del graffiti. El graffiti apenas alcanza a hacer huella –es cubierto por otros graffitis o por quienes cuidan del aseo y ornato de la ciudad– es la manifestación del borramiento, como la ceniza que desaparece apenas se posa.

Luego, esta fugacidad ha definido la nueva superficie de (no)inscripción: el vidrio, que no retiene, que olvida todo. Y asimismo, la cultura del vidrio, transparente porque carece de profundidad y trascendencia. Esta superficie es como la pantalla televisiva: sólo puede presentar imágenes fugaces, eventuales, episódicas, excluye la sola pretensión de inscripción memorial.

De esta forma, concluyo afirmando que el graffiti es una escritura informable, en primer lugar, porque pertenece a un sujeto que no ha obedecido a la norma cultural, que no ha sido formado por la civilización y que plantea su escritura como una provocación.

En segundo lugar, es una escritura in-formable, en la medida en que la sociedad postmoderna rechaza toda forma, toda figura heroica que semantice su acontecer.

Luego, es la expresión de lo sublime, pues pretende representar la subjetividad, materia que resulta ser inconmensurable e inaprensible, carente de forma. Y en este sentido lo vinculo con lo atópico, como lo define Barthes, lo indescriptible, lo no informable. Una presencia que sólo *es eso*.

VII. Bibliografía

- T. Adorno, M. Horkheimer. Dialéctica del iluminismo. Buenos Aires, Sur, 1969.
- Perry Anderson. Los orígenes de la posmodernidad. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Idelber Avelar. Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Roland Barthes. *La muerte del autor*. En: El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona, Piados, 1987.
- ----- . El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France. México, Editorial Siglo XXI, 1984.
- ----- . Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.
- Jean Baudrillard. La transparencia del mal. Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.
- Zigmunt Bauman: La posmodernidad y sus descontentos, Madrid, Editorial Akal, 2001.
- Walter Benjamin. Diario de Moscú. Bs. Aires, Editorial Taurus, 1990.
- ----- . Dirección única. Madrid, Editorial Alfaguara, 1988.
- ----- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986.
- Emile Benveniste. *De la subjetividad en el lenguaje*. Problemas de lingüística general I. México, Siglo XXI, 1979.
- Marshall Berman. *Brindis por la Modernidad*. En: Casullo, Nicolás (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989
- Maurice Blanchot. El espacio literario. Buenos Aires, Piados, 1969.
- Edmund Burke. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Madrid, Tecnos, 1987.
- José Joaquín Brünner. Globalización cultural y posmodernidad. Santiago, FCE, 2002.
- Nicolás Casullo. *La modernización como figura trágico-teórica; Las herencias*. En Modernidad y cultura crítica. Bs. Aires, Editorial Paidós, 1998.
- ----- . *La Modernidad como autorreflexión*. En: Itinerarios de la Modernidad. Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Pedro Celedón. El grabado urbano: un no-objeto de arte. (Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del arte), Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, 1998.

- Steven Connor. Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid, Akal, 1996.
- Jean-Louis Déotte. Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Jacques Derrida. La diseminación. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1997.
- ----- . *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. En: La escritura de la diferencia. Barcelona, Anthropos, 1986.
- ----- . *Carta a un amigo japonés*. En: El tiempo de una tesis. Barcelona, Anthropos, 1997.
- ----- . *¿Qué hacer de la pregunta “¿Qué hacer?”?*. En: El tiempo de una tesis. Barcelona, Anthropos, 1997.
- Jesús de Diego. La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo. Universidad de Zaragoza, España. En: www.graffiti.org/faq/diego.html
- Víctor del Río. *La estética del documento*. En: Lápiz. Revista internacional de arte. Octubre 2002. Número 166.
- Néstor García Canclini. *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En Guillermo Sunkel (coord.)El consumo cultural en América Latina. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 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. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- ----- . Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Bs. Aires, Editorial Paidós, 2001.
- Jürgen Habermas. *Modernidad: un proyecto incompleto*. En: Casullo, Nicolás (ed.) El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989.
- Hermann Herlinghaus. *Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir*. En Mabel Moraña (ed.) Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Erick Hobsbawm. Historia del siglo XX. Buenos Aires, Editorial Crítica, 1999.
- Inmanuel Kant. *Crítica de la facultad de juzgar estética* (Primera parte de la *Crítica del Juicio*). En Textos Estéticos, Santiago, Editorial Andrés Bello. 1983.

- Jean-François Lyotard. La posmodernidad explicada a los niños. Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.
- Jean-François Lyotard. Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo. Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Niklas Luhmann. Observaciones de la modernidad. Capítulo 1: La modernidad de la sociedad moderna. Barcelona, Piados, 1997.
- Jesús Martín-Barbero. *Recepción de medios y consumo cultural: Travesías*. En Guillermo Sunkel (coord.) El consumo cultural en América Latina. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999.
- ----- . *Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación*. En Mabel Moraña (ed.) Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Ángel Rama. La ciudad letrada. Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1984.
- Nelly Richard. *Políticas de la memoria y técnicas del olvido*. En: Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición). Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Aloïs Riegl. El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1987.
- Beatriz Sarlo. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Bs.aires, Editorial Ariel, 1997.
- J. CH. F. Schiller. Escritos sobre estética, España, Tecnos. 1991.
- George C. Stowers. *Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffitis Art*. www.graffiti.org/faq/stowers.html
- Alain Touraine. Crítica de la modernidad. Buenos aires, FCE, 2000.
- Adriana Valdés. *Los “centros”, las “periferias” y la mirada del otro; Las licencias del entremedio; Aquello que todavía llamamos cultura*. En Composición de lugar. Escritos sobre cultura. Santiago, Editorial Universitaria, 1996.
- Hernán Vidal. Tres argumentaciones Posmodernistas en Chile. Santiago, Editorial Mosquito, 1998.
- Raymond Williams. La Política del Modernismo. Bs.Aires, Editorial Manantial, 1997.

Apéndice 1:

Modernidad y Postmodernidad

- **Ser moderno**

¿Qué ha sido “resuelto”? ¿Acaso todos los interrogantes de la vida ya vivida no han quedado atrás como un bosque que nos impedía la visión? Apenas se nos ocurriría arrancarlo, ni siquiera aclararlo. Seguimos caminando, lo dejamos atrás, y si bien de lejos lo abarcamos con la mirada, lo vemos borroso, sombrío y tanto más misteriosamente enmarañado.

Walter Benjamin

“Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos *promete* aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo –y que al mismo tiempo *amenaza* con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos.”⁷⁶ Así es como Marshall Berman comienza su descripción de la experiencia de la modernidad.

De ello me interesa destacar dos formas verbales: prometer y amenazar. La modernidad profiere una promesa y una amenaza; ambas, acciones que atañen a un futuro, que se proyectan. A partir de esto, es posible extraer una de sus características importantes, la proyección, la tendencia a pensarse progresivamente.

Por su parte, para Jürgen Habermas la modernidad –en el sentido que, aún hoy, le atribuimos- está determinada por los ideales del Iluminismo francés: “La idea de ser “moderno” a través de una relación renovada con los clásicos, cambió a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral.”⁷⁷

De esta forma es posible configurar su línea constitutiva: *movimiento*, a modo de *tránsito*, todo lo que se engloba en el concepto de *progreso*. La modernidad es “este volcarse hacia adelante, esta anticipación de un futuro indefinible, este culto de lo nuevo”⁷⁸; fundamentalmente, el objetivo de este disparo es *lo nuevo*.

Sin embargo, la apetencia por la novedad es imposible de ser saciada y determina la inmersión en un ciclo infinito: “la marca distintiva de lo moderno es lo nuevo que es superado

⁷⁶ Berman, Marshall: *Brindis por la Modernidad*. En: Casullo, Nicolás (ed.). El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, p.67. (La cursiva es mía)

⁷⁷ Habermas, Jürgen: *Modernidad: un proyecto incompleto*. En: Casullo, Nicolás (ed.) El Debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, p.132.

⁷⁸ *Ibíd.* p.133

y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue.”⁷⁹ La modernidad despliega una acérrima batalla contra la tradición y se convierte en “la época, o la forma de vida, en la que la construcción del orden consiste en el desmantelamiento del orden «tradicional», heredado y aceptado; en la que «ser» supone empezar eternamente de nuevo.”⁸⁰

Este desafío a la tradición y el estancamiento se enmarca dentro de la búsqueda del mejoramiento infinito de la sociedad, esto es, el ideal de progreso, que se encargaron de propagar las Luces del siglo XIX, mediante la confianza que engendraron en el individuo.

El iluminismo, sobre la base de la razón humana, pretendía instaurar un orden global para dominar la totalidad del acontecer, sin dejar nada al azar ni dar cabida a ningún imprevisto: “en el sentido más amplio de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos”⁸¹. Por medio de la ciencia, pretendía abandonar los mitos y la magia, para así alcanzar un control de la naturaleza “más allá de toda ilusión respecto a fuerzas superiores a ella o inmanentes en ella, es decir de cualidades ocultas”⁸²

Basándose en la fe en la razón, y mediante su instrumento directo, la técnica, aspiraba a la aprehensión del mundo y al establecimiento de certidumbres.

En pos de este ambicioso objetivo –aprehender el mundo– debe proceder por medio de la abstracción: “Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad” [...] “El número se convierte en el canon del iluminismo, torna comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas. Todo lo que no se resuelve en números, y en definitiva en lo uno, se convierte para el iluminismo en apariencia.”⁸³

A partir de este instante se prefigura la contradicción en la constitución del proyecto del iluminismo y, por ende, en la modernidad; pues si bien la consigna era suprimir totalmente el mito, el iluminismo, con cada paso, se encamina en dirección a aquél. Si en el proceder mítico la repetición era considerada como potencia mágica, ahora, despojados de aquella dependencia gracias al filtro de la racionalidad, “el principio de inmanencia, la explicación de todo acaecer como repetición” –que incluso ha llegado a la objetivación del

⁷⁹ *Ibíd.* p.132

⁸⁰ Bauman, Zigmunt: *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Editorial Akal, 2001,p.20

⁸¹ Adorno, Th. W. y Horkheimer, M.: *Concepto de Iluminismo*. En: *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos aires, Editorial Sudamericana, 1987, p.15.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ *Ibíd.* pp.19-20

sujeto por medio de la legalidad— resulta devolvernos al principio mismo del mito. Si el ideal perseguido era hacer del hombre un amo, era perentorio liberarlo del destino, en tanto fuerza inexpugnable; “la abstracción, instrumento del iluminismo, se conduce con sus objetos igual que el destino, cuyo concepto elimina: como liquidación.”⁸⁴

La modernidad se vuelve mítica y ritual, en cuanto, mediante la reiteración de la novedad en la implantación continua y transitoria de nuevos órdenes, pretende conjurar aquello heterogéneo inabarcable; de esta forma el temor a lo desconocido es postergado mediante la negación, la desviación de la mirada, nunca es afrontado. La novedad prima en calidad de fetiche.

Esto último también le acontece al pensamiento, que se reifica: “el iluminismo ha desechado la exigencia clásica de pensar el pensamiento, porque tal exigencia lo distrae del imperativo de guiar la praxis”⁸⁵; el pensamiento se somete a los datos inmediatos y, de este modo, se aleja del auténtico conocimiento, pues éste “no consiste sólo en la percepción, en la clasificación y en el cálculo, sino justamente en la negación determinante de lo que es inmediato”⁸⁶.

Esta es la contradicción: la razón retrocede hacia la irracionalidad cuando por vías de la abstracción hace desaparecer las individualidades; la conciencia es perturbada al instalarse la autorreflexión, pues la razón se determina a sí misma inconscientemente. La ilustración, como la mitología, comparte el deseo de totalidad y reproduce sus propósitos: someter a los demás por la aniquilación.

Es la unión de razón y sinrazón, que encuentra su mejor símbolo en Auschwitz: el lugar racional no razonable. Fruto de la ciencia y tecnologías moderna, es reflejo de la eficacia y sofisticación racional; pero, por otra parte, “cuando la razón renuncia *a priori* al derecho de renegar de Auschwitz, nos reduce a una condición completamente irracional en la que debe negarse toda referencia al sentido común del humanitarismo.”⁸⁷

Por consiguiente, la contradicción se hace parte de la modernidad, promesa de poder y alegría y, simultáneamente, amenaza de destrucción absoluta. Asimismo, el sujeto moderno es el reflejo de esta dinámica zigzagueante; su vínculo con el acontecer conlleva la propia contradicción.

⁸⁴ *Ibíd.* pp.24, 26

⁸⁵ Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. *Op.cit.* p.40

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ Friedman, George. La filosofía política de la Escuela de Frankfurt. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. p.14

La modernidad, así entendida, es el ambiente que propicia el desarrollo de la actitud crítica: el crítico reconoce las anomalías del proyecto y así es capaz de evidenciar la crisis; por tanto, es la subjetividad que se rebela contra el espíritu ilustrado moderno, evidenciando sus incongruencias. Pero, a su vez, encarna ese espíritu que rechaza, pues el crítico debe su existencia al impulso emancipador que propicia la racionalidad; el crítico tiene a la razón como arma constitutiva: “aún cuando [la Escuela de Frankfurt] niega la seguridad complaciente de la modernidad en su creciente perfección, afirma la confianza moderna en la posibilidad de conocer, o al menos de experimentar, todo lo humano, no importa cuán oscuros permanezcan sus orígenes. Es ésta la fuerza paradójica de la escuela [...] la negación de los aspectos superficiales de la modernidad y la afirmación simultánea de su esencia.”⁸⁸

Berman identifica también, como parte de lo moderno, su pretensión universalista: “Todos los hombres y mujeres del mundo comparten hoy una forma de experiencia vital [...] a la que llamaré modernidad”⁸⁹; se trata de una fórmula exacta, que excluya todo imprevisto, toda obra del azar: “las utopías modernas diferían en muchas de sus prescripciones pormenorizadas, pero todas coincidían en que «el mundo perfecto» sería uno que se mantendría siempre idéntico a sí mismo, un mundo en el que la sabiduría adquirida hoy continuaría siendo sabia mañana y pasado mañana y en el que el *savoir-faire* cotidiano alcanzado conservaría por siempre su valor”⁹⁰

Por su parte, Max Weber definió la modernidad cultural por “la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones de mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron”⁹¹. Esta tripartición acarreó la anulación de la comunicación entre cada una de dichas esferas, concluyendo en la especialización y el distanciamiento entre la cultura de los expertos y la cultura del público general. Lo que podía ser incorporado a la cultura, gracias a esta labor de especialización, no se convertía en propiedad de la praxis cotidiana. Para Jürgen Habermas, esta diferenciación, convertida en alienación, condujo a un destino truncado el proyecto de la modernidad.

⁸⁸ Friedman, George. Op. Cit. pp.14-15

⁸⁹ Berman, Marshall. Op. Cit. p.67

⁹⁰ Bauman, Zigmunt. Op. Cit. p.21

⁹¹ Habermas, Jürgen. Op. cit. p.137. La mencionada escisión puede ser reforzada por la siguiente definición de modernidad: “Racionalización del mundo a partir de saberes, de saberes autónomos que ya no van a responder a dogmas, que ya no van a responder a autoridad de rey o de Iglesia, que van a dar cuenta de su propia esfera en lo que vayan logrando en términos de conocimiento y reflexión.” Casullo, Nicolás. *La Modernidad como autorreflexión*. En: *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires, Eudeba, 1999. p.17

▪ Arte y modernidad

Habermas afirma también que la idea de modernidad se vincula al desarrollo artístico europeo.

La modernidad estética se diseña claramente con la obra de Baudelaire, ciertos movimientos de la vanguardia y, finalmente, en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo.

Su pretensión de novedad la vincula a una nueva conciencia temporal, que el término *vanguardia* es capaz de expresar en plenitud: “La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado”.⁹² Sin embargo, esta valoración del dinamismo y el tránsito, escondería la nostalgia por un presente de estabilidad.

Considerando la labor de los modernistas, salta a la vista su rechazo por la naturaleza irreconciliable de las esferas sociales: “el modernismo constituía una protesta contra las promesas incumplidas y contra las esperanzas defraudadas, pero también un testimonio de la seriedad con la que se trataban las promesas y las esperanzas. Los modernistas asumían –de cabo a rabo y quizá con mayor entusiasmo que todos los demás hombres y mujeres modernos– los valores que la mentalidad moderna bendecía y que la sociedad moderna juró servir; [...] Si pudieron declarar y librar la guerra contra la realidad de la vida que se encontraron fue sólo porque aceptaron todas y cada una de sus premisas: confiaban en la naturaleza progresiva e la historia y, por consiguiente, creían que la aparición de lo nuevo permitía prescindir de lo existente, lo legado y lo heredado, convirtiéndolos en reliquias y privándolos del derecho a subsistir.”⁹³ Entonces, los modernistas se presentan como continuadores del iluminismo: “los modernistas sólo podían mantenerse en la posición de vanguardia en la medida en que trataran al resto como aún-no-realizados-plenamente, hundidos en la oscuridad, a la espera de iluminación.”⁹⁴

Por consiguiente, modernismo y vanguardia constituyen dos instancias opuestas: el primero buscó reimplantar el proyecto moderno, aunque esto no haya pasado de ser un

⁹² Habermas, Jürgen. Op. cit. p.133

⁹³ Bauman, Zigmunt. Op. Cit. pp.122-123

⁹⁴ *Ibíd.* p.154

intento; por su parte, la vanguardia buscaba un nuevo orden desprendido de las reminiscencias de la modernidad.

Pero si la vanguardia pretendía la unión de arte y vida, estaba recreando la utopía del proyecto que desdeñaba. Las vanguardias respondieron a una consigna ineludible, procedieron de acuerdo a un (des)orden colectivo, que encontraba su soporte en la escritura de manifiestos y proclamas. Mediante la fragmentación y desestructuración, la vanguardia daba cuenta de un acontecer programado.

En vistas de esto, Habermas plantea que la vanguardia habría engendrado errores decisivos: En primer lugar, la incomprendibilidad para la mayor parte del público es la negación de la pretendida unión entre estética y sociedad. Por otra parte, el sólo hecho de confiar en la salvaguarda de la ruptura social, se convirtió en su segundo error, pues aquella situación se había hecho extensiva a la totalidad de la existencia y, por tanto, inapelable.

La colectivización de la voz que la vanguardia puso en juego, terminó por demolerla al devolverle parte de lo que desde un principio despreció: “La vanguardia artística vivía sus esfuerzos como actividad revolucionaria. (La intensa simpatía y la presuposición de afinidad espiritual e identidad de objetivos que la mayoría de los artistas de vanguardia sentían con respecto a la política revolucionaria [...] aparece en retrospectiva como una historia de amor no correspondido: los revolucionarios políticos recelaban instintivamente de todo aquel que pusiera los principios y los cánones por encima de la exigencia de disciplina de partido; es más, la predisposición elitista de los artistas no podía sino comprometer el intento por parte de los políticos de asegurarse el apoyo de las masas, más ligado al elogio de ese “gusto popular” que la vanguardia juró demoler.)”⁹⁵

▪ **(Post)modernidad**

Terry Eagleton caracteriza a la postmodernidad como “un estilo de pensamiento que desconfía de las naciones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas iluministas, considera el mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las

identidades. Esa manera de ver, podrían decir algunos, tiene efectivas razones materiales: surge de un cambio histórico en Occidente hacia una nueva forma de capitalismo, hacia el efímero, descentralizado mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural, en la cual las industrias de servicios, finanzas e información triunfan sobre las manufacturas tradicionales, y las políticas clásicas basadas en las clases ceden su lugar a una difusa serie de ‘políticas de identidad’. El postmodernismo es un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época, en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, juguetón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura ‘alta’ y cultura ‘popular’ tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana”⁹⁶

Más allá de sus múltiples rasgos, Steven Connor sugiere como definitorio de la postmodernidad “su relación peculiar y compleja con la modernidad, que es invocada, admirada, recelada o rechazada. Esta relación se superpone a complejidades mayores en los diferentes recursos disciplinares de la postmodernidad, donde la lucha con la modernidad se convierte a veces en una lucha interna con la historia e instituciones de la disciplina”⁹⁷

Si continuamos el análisis de las definiciones, la filiación entre modernidad y postmodernidad resulta innegable, los aspectos que constituyen aquello reconocido como postmoderno son consecuencias y derivaciones de la modernidad, forman parte de ella: “Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna [...] El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante.”⁹⁸ Luego ni modernidad ni postmodernidad pueden identificarse como entidades históricas en un orden cronológico que establezca la segunda siempre “después” de la primera, “Hay que decir, al contrario, que lo posmoderno ya está implicado en lo moderno debido a que la modernidad, la temporalidad moderna, entraña en sí un impulso a excederse en un estado distinto de sí misma. Y no sólo a excederse, sino a resolverse en él en una especie de estabilidad última, aquella a la que apunta, por ejemplo, el proyecto utópico, pero también el simple proyecto político implicado en los grandes relatos emancipatorios. Por constitución, y sin tregua, la modernidad está preñada de su posmodernidad.”⁹⁹

Según Bauman, el hombre posmoderno es un amante de la diferencia. Debe dejarse seducir por la posibilidad infinita y por la renovación continua que impone el mercado de

⁹⁵ *Ibíd.* p.128

⁹⁶ Eagleton, Terry. *Las ilusiones del postmodernismo*. Buenos Aires, Paidós, 1997. pp.11-12

⁹⁷ Steven Connor. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid, Akal, 1996. p.52

⁹⁸ Lyotard, Jean François. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa, 1996

⁹⁹ Jean-François Lyotard. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial, 1998.p.34

consumo: “Un número en constante aumento de hombres y mujeres posmodernos, aunque ni mucho menos inmunes al miedo de verse perdidos tantísimas veces arrastrados por periódicas oleadas de «nostalgia de un hogar», encuentran la indeterminación de su situación lo suficientemente atractiva como para contrarrestar la angustia de la incertidumbre.”¹⁰⁰ Así, la sensación de incertidumbre se constituye como característica de la postmodernidad:

“el mensaje que actualmente transmiten con gran poder de persuasión los medios de comunicación culturales más ubicuamente eficaces (y que, añadamos, los que lo reciben recitan sin dificultad contra el telón de fondo de su propia experiencia, ayudados e instigados por la lógica de la libertad de consumo) es un mensaje sobre la indeterminación y ductilidad esenciales del mundo: en este mundo, todo puede pasar y todo lo que pasa llega de improviso y desaparece sin previo aviso [...] No se puede saber nada con seguridad y todo lo que se sabe puede saberse de otra manera, siendo una forma de conocimiento tan buena, o tan mala (y, sin duda, tan volátil y precaria), como cualquier otra. La apuesta reina ahora allí donde antes se buscaba la certidumbre, mientras que la sanción de riesgos sustituye a la persecución obstinada de objetivos. Y, por consiguiente, no existen apenas cosas en el mundo que puedan considerarse sólidas y fiables...”¹⁰¹

La modernidad planteaba al individuo la tarea de liberarse de una identidad heredada y obtenerla por medio de una conquista individual. Pues bien, en época de no fijación podemos adquirir o desechar una identidad como cambiamos de ropa.

La ilustración del sujeto posmoderno estaría dada, por excelencia, en el turista, por cuanto encarna la no fijación de la identidad, la diversidad, “Las vistas sustituyen a las formas: ahora son los intereses errantes del turista, su atención cambiante y el punto de vista móvil, los que proporcionan al mundo su «estructura»: tan inestable y tan «hasta-nuevo-aviso» como la mirada que le dio vida.”¹⁰² Tanto el mundo como los individuos se vuelven inaprensibles como totalidad, la percepción y el conocimiento sólo pueden ser parciales.

Esta nueva época es el triunfo de lo fragmentario, la desligazón radical, por consiguiente, es el requerimiento de una nueva superficie de inscripción que implica el cese del lugar de memoria: “un soporte que no retiene nada, indiferente a todo, que olvida todo

¹⁰⁰ Bauman, Zigmunt. Op.cit. p.22

¹⁰¹ Bauman, Zigmunt. Op. Cit. p.35-36

¹⁰² *Ibíd.* p.116

elegido por una época en que, no existiendo más la presunción de inocencia, la tarea sería (hacerse) olvidar, no dejar huellas tras de sí.”¹⁰³

Según lo planteado por Lyotard la postmodernidad esta signada por el derrumbe de los grandes relatos o narraciones de función legitimante o legitimadora:

“al igual que los mitos su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar [...] pero a diferencia de ellos no buscan la legitimidad en un acto fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de luz, de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal [...] orienta todas las realidades humanas”¹⁰⁴

Sin embargo, tras la destrucción de todas las fuentes modernas de legitimación, los metarrelatos no pueden seguir siendo creíbles. En diálogo con esto, el sujeto asume el fracaso de sus facultades de presentación y define la lógica de lo sublime, como definitoria de esta “época”:

“Lo posmoderno [...] alega a lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable”¹⁰⁵

Bauman agrega que la obra posmoderna no sólo será un intento de hacer patente lo indecible, sino también una demostración de que es posible más de una voz, una invitación a ser parte de un proceso de creación de significados: estimular el proceso de creación de significado y protegerlo de la posibilidad de fijación. Pues íntegramente se experimenta un proceso de movilización, de redefinición constante de los límites.

¹⁰³ Jean-Louis Déotte. Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. p.172.

¹⁰⁴ Lyotard. La postmodernidad (explicada a los niños). p.30

¹⁰⁵ Ibíd. p.25

Apéndice 2:

Modernidad y Postmodernidad en América Latina.

La pregunta por la modernidad latinoamericana, indudablemente, abre caminos oblicuos con respecto a lo que puede ser definido como modelo, esto es, el desarrollo primer mundista.

Sin embargo, según lo plantea Jesús Martín-Barbero, la diferencia latinoamericana “ha dejado de significar la búsqueda de aquella autenticidad en que se conserva una forma de ser en su pureza original, para convertirse en la indagación del modo desviado y des-centrado de nuestra inclusión en, y nuestra apropiación de la modernidad: el de una diferencia que no puede ser digerida ni expulsada, alteridad que resiste desde dentro al proyecto mismo de universalidad que entraña la modernidad.”¹⁰⁶ De esta forma, pensar en Latinoamérica es pensar en una (mala) lectura del modelo.

Este acontecer transculturado –en tanto configura un proceso comunicacional que se vale de distintos órdenes socioculturales- puede ser vinculado a la categoría de la hibridación que propone García Canclini¹⁰⁷: “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” Esta apropiación que lleva implicada una reconversión, es aplicable a la gestación de nuestra modernidad, pero también se extiende al estado de nuestra identidad una vez que hemos ingresado en la globalización y multiculturalidad, procesos que se encargan de desintegrar todo reducto de unidad que haya existido.

Por otra parte, se cree que América Latina ha permanecido en una deficiencia en el ámbito de la modernización: “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente.”¹⁰⁸ Por causa de haber sido colonizados por las naciones europeas más atrasadas, fue necesario esperar hasta la independencia para saldar esa deuda, sin embargo, sólo experimentamos oleadas modernizadoras que no fueron suficientes para alcanzar el nivel europeo.

Luego, todo el siglo XX fue articulado en función de hacer equivalentes modernismo y modernización en Latinoamérica.

¹⁰⁶ Jesús Martín-Barbero. *Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación*. En Mabel Moraña (ed.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. p.21

¹⁰⁷ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Bs. Aires, Editorial Paidós, 2001. p.14

¹⁰⁸ *Ibíd.* p.65

La primera fase del modernismo americano fue promovida por artistas y escritores que volvían a sus países luego de haber estado una temporada en Europa. Se caracterizó por el intento de compatibilizar la experiencia internacional con las tareas que presentaban las sociedades latinoamericanas en desarrollo, es decir, no hubo un simple trasplante o copia de las vanguardias europeas, sino reelaboraciones que intentaron contribuir al cambio social: “[...] intentos de intervenir en el cruce de un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista, semiindustrializada y movimientos sociales semitransformadores”¹⁰⁹

El segundo intento corresponde a los años sesenta, donde ya se observan signos de modernización socioeconómica para Latinoamérica. García Canclini distingue cinco clases de hechos indicadores de cambios estructurales: a) un desarrollo económico más sostenido, industrializado, tecnologizado; b) la expansión del desarrollo urbano; c) la ampliación del mercado de bienes culturales; d) la introducción de nuevas tecnologías comunicacionales que permiten su masificación e internacionalización; e) el avance de movimientos políticos radicales que esperan de la modernización la posibilidad de propiciar justicia en los ámbitos económico y social.

De este modo, se produce un enfrentamiento entre la lógica socioeconómica del crecimiento del mercado y la lógica del culturalismo político. Esta es una de las escisiones que marca los años sesenta, la otra es la oposición entre lo público y lo privado: “lo culto pasó a ser un área cultivada por fracciones de la burguesía y de los sectores medios, mientras la mayor parte de las clases altas y medias, y casi la totalidad de las clases populares, iba siendo adscrita a la programación masiva de la industria cultural.”¹¹⁰

Por otra parte, ocurre cierta democratización del acceso a las diversas clases. Aunque también aparecen nuevos mecanismos de diferenciación simbólica determinados por la apropiación de las novedades.

Con relación a esto, se evidencia que la modernización en el ámbito artístico se produjo en una dependencia de las grandes empresas que impartían el mecenazgo subvencionando a los artistas y tomando a su cargo la transmisión de las innovaciones a escala masiva. Sin embargo esto también entraña una contradicción cultural en relación a los límites de su autonomía, pues ahora el mercado se encarga de dirigirlo. En los años sesenta “la burguesía industrial acompaña la modernización productiva y la introducción de nuevos hábitos en el consumo que ella misma impulsa, con fundaciones y centros experimentales

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p.94

¹¹⁰ *Ibíd.*, p.98

destinados a conquistar para la iniciativa privada el papel protagónico en el reordenamiento del mercado cultural.”¹¹¹ De este modo, se constituyó un sistema cultural que, aunque proclamaba mayor autonomía artística, no se apartaba de la dirección empresarial.

"La innovación estética se convierte en un juego dentro del mercado simbólico internacional, donde se diluyen, tanto como en las artes más dependientes de las tecnologías avanzadas y "universales" (cine, televisión, video), los perfiles nacionales que fueron preocupación de algunas vanguardias hasta mediados de este siglo. Si bien la tendencia internacionalizante ha sido propia de las vanguardias, mencionamos que algunas unieron su búsqueda experimental en los materiales y los lenguajes con el interés por redefinir críticamente las tradiciones culturales desde las cuales se expresaban. Este interés decae ahora por una relación mimética con las tendencias hegemónicas en el mercado internacional".¹¹²

De este modo se ve implicada la desintegración cultural de lo que había sido la identidad nacional.

Las innovaciones de las metrópolis centrales, que en un momento llegaron a Latinoamérica a través de artistas que regresaban de Europa, se democratizan, acceden por otras vías. Esto encuentra su principal causa en los medios masivos de comunicación, en especial en la televisión. Esto nos sitúa en la cuestión del consumo –entendido como los procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y uso de los productos¹¹³.

Martín-Barbero visualiza esta problemática mediada por la dominación, a modo de resistencia y complicidad ante ella.

En relación a este diálogo entre procesos modernizadores / postmodernizadores y la cuestión de la identidad americana, este problema se vincula con la cuestión de centros y periferias, con la alteridad.

Como lo mencioné en el comienzo, la cuestión de la apropiación de modelos (originales) resulta determinante. De este modo, hay quienes consideran la dependencia como el signo definitorio: Europa se constituye como un otro del que inevitablemente se forma

¹¹¹ *Ibíd.* p.99

¹¹² *Ibíd.* p.104

parte, “El espacio latinoamericano ha quedado repleto de ‘copias’, ‘reproducciones’ y ‘simulacros’ que generan una tensión de nostalgia obsesiva por los originales”¹¹⁴

En esta distorsión degeneradora el ser latinoamericano alcanza ‘la liberación incontenida de la imaginación’, la cual, mediante el ‘exceso’, ‘descontrola’ los modelos originales hasta hacerlos ‘irreconocibles’ [...] la terapia ha terminado con una conciencia de la desterritorialización cultural del ser latinoamericano y con la construcción de un identidad sobre la base de la manipulación ahora irrespetuosa de los códigos simbólicos antes reverenciados¹¹⁵.

A partir de la reflexión de Idelber Avelar podemos sumar también el acontecer del boom latinoamericano, que sustentando la sustitución de la política por la literatura, en tanto resolución imaginaria del retraso social, elabora “al mejor estilo romántico, grandes símbolos identitarios”¹¹⁶ Su análisis del boom pone de manifiesto su voluntad de modernidad, en tanto se autodefine como un proceso evolutivo, un tránsito, una superación del pasado y una “voluntad de presente cuya otra cara fue el asesinato edípico del padre europeo, asesinato concebido como prueba de una integración autosuficiente, triunfante de Latinoamérica a la marcha literaria universal.”

No obstante, la trascendental función atribuida a lo literario, la concepción de la escritura “como momento inaugural en el que contradicciones de naturaleza social, política y económica podían ser finalmente resueltas” es decir, la atribución de una *vocación compensatoria*, instala inevitablemente un arte aurático y por consiguiente, premoderno:

Lo aurático tuvo entonces estatuto equívoco, ambiguo en el boom. Por un lado parecía haber sido expulsado por lo que sin duda fue una empresa de modernización, de puesta al día, secular y futurizante. Lo aurático resurgía, sin embargo (...) la religión letrada reintroducía furtivamente el valor de culto por la puerta de atrás: reinstalación, digamos, de lo aurático en lo posaurático (p.23-24)

¹¹³ Néstor García Canclini. *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En Guillermo Sunkel (coord.) *El consumo cultural en América Latina*. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999. p.34

¹¹⁴ Adriana Valdés. *Los “centros”, las “periferias” y la mirada del otro; Las licencias del entremedio; Aquello que todavía llamamos cultura*. En *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago, Editorial Universitaria, 1996. p.18

¹¹⁵ *Ibíd.* p.19

¹¹⁶ Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. p.23

Así, el boom se sitúa en ese quiebre entre *su* realidad y *la* realidad; hecho que se inscribe dentro de una cierta *lógica* reactiva: Irrumpe la consecución de la autonomía artística, pero a la vez, el mercado toma su lugar, iniciando su labor de dominador absoluto, y así en estos aires no hay lugar para el aura, por consiguiente el propio arte responde, en palabras de Benjamín, con una teología del arte.¹¹⁷

De esta forma, en el boom latinoamericano estaría cifrado aquel desfase, la imposibilidad de sus intentos, la imposibilidad esencial: “el boom no es otra cosa que luto por esa imposibilidad, es decir, luto por lo aurático”¹¹⁸.

El boom, sin embargo, no abandona la demanda por el aura; el aura ha muerto, pero la literatura latinoamericana sigue reteniéndola aun en estado fantasmal, vivificando en sus páginas una ilusión perfecta. Esta burbuja fue efectiva pero sólo hasta cierto punto crucial.

A partir de la reseña sobre la relación entre América Latina y su modernización, que incluimos al comienzo, es posible percibir el conflicto permanente entre la identidad latinoamericana y los impulsos de la modernidad. Dentro de dicho camino, el boom – considerado habitualmente como la gran revelación de *nuestras* letras, una explosión que rompe con la eterna dependencia– se instituye como el fenómeno que concreta nuestra identidad, la expresión de lo que auténticamente somos.

Empero, esta modernización “a medias”, la condición que permite la existencia del boom y su labor artística de desarrollo identitario, sucumbe ante la íntegra adopción del sistema global del capitalismo por acción de los regímenes militares. Dentro de éstos, el 11 de Septiembre de 1973 emblemataría la proscripción definitiva de todo impulso progresista o mágico.

La caída de Salvador Allende emblemata, alegóricamente, la muerte del boom, porque la vocación histórica del boom, es decir, la tensa reconciliación entre modernización e identidad, pasó a ser irrealizable.(p.55)

Es el “momento de colonización completa del planeta por el capital trasnacional”, lo que Frederic Jameson proporciona como definición de la postmodernidad. A partir de esto es que Idelber Avelar afirma que “la posmodernidad latinoamericana se encuentra con la postdictadura”

¹¹⁷ “el boom percibe la decadencia del aura religiosa de lo estético y responde con una estetización de la política”. Avelar, Idelber. *Op.cit.* p.48

En América Latina la transición a la tercera fase del capital fue por encargo de las dictaduras. Ante el imperativo de reestructurar cada rincón de la vida según la lógica del mercado, este régimen se fundaba en la Doctrina de la Seguridad Nacional –la sociedad sufría de una enfermedad y algunas partes de ese cuerpo tenían que ser amputadas – y sólo la tecnocracia militar “estaba cualificada, para purgar el cuerpo social de todos los elementos resistentes a esta configuración.”

No es extraño que ésta haya sido la vía de ingreso de la posmodernidad; siguiendo los postulados de Zygmunt Bauman tal impulso higienista, aún en sus más inexplicables y atroces procedimientos, correspondería al “deseo de pureza” que impele al sujeto a alzarse contra la suciedad de turno,

Con modelos de pureza que cambian demasiado rápido (...) ya nada parece seguro; la incertidumbre y la sospecha gobiernan el día a día. Podemos ir un poco más allá y afirmar que la ‘construcción del orden’ se vuelve entonces indistinguible de la proclamación de cada vez nuevas ‘anomalías’, del trazado de cada vez nuevas líneas divisorias, de la identificación y segregación de cada vez nuevos ‘extraños’. Una vez que se concibe un nuevo orden, ‘vecinos de enfrente’ perfectamente conocidos e incuestionables pueden convertirse de la noche a la mañana en extraños aterradores; se inventa un nuevo juego al que no es muy probable que los vecinos-de-ayer jueguen plácidamente por la sencilla razón de que *el nuevo orden consiste en convertirlos en extraños y el nuevo juego consiste en eliminarlos, en ‘limpiar el lugar’*. El afán de hacer algo con respecto a los extraños se instala en el centro mismo de la empresa ordenadora.¹¹⁹

Si continuamos rastreando los postulados de Jameson, en el acontecer latinoamericano, es posible identificar en la crisis experimentada por el boom –la caída del arte bajo el dominio del mercado y consecuentemente la expiración del aura– lo que para el autor caracteriza el posmodernismo: la integración de la producción estética a la producción de mercancías¹²⁰

¹¹⁸ *Ibíd.* p.49

¹¹⁹ Bauman, Zygmunt: *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Editorial Akal, 2001. pp. 20-21. la cursiva es nuestra.

¹²⁰ Jameson, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Editorial Piados, 1991. Cf. con su reflexión entorno a la sociedad mercantil como espectáculo, donde el valor exhibitivo llega a desaturar los últimos objetos de arte (exhibitivo) en el museo, de modo que por la acción del mercado “en nuestra vida social, ya todo se ha convertido en cultura de un modo original y no teorizado.” p.106

Por otra parte, menciona la “crisis de la representación” debida a “la ruptura de la cadena significante”, que los reduce a una experiencia puramente material, “una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo.”¹²¹ Las palabras de Nicolás Casullo, vislumbrando el fracaso de la modernización, dan cuenta del mismo estado de cosas:

Irrealidad de lo real, imágenes que se podan de mundo, *lenguajes y valores que sobreviven fantasmalmente* (...) Todo subsiste, pero nadie cree ya en las viejas formas. *Han desaparecido los vínculos espirituales que las legitimaban*, y toda la época se nos aparece tragicómica: trágica porque sombría, cómica porque aún subsiste. Formas abandonadas de las cosas, espiritualidad deslegitimada. *Lugar tragicómico que no puede otra cosa que un ensayar la criticidad sobre la relación palabras/cosas.*¹²²

En este horizonte, se cae en la absoluta inmanencia, puesto que “desaparecen todos los puntos de anclaje que permitían que la dispersión de los hechos, la bruta facticidad de la experiencia, fueran alzados a una trascendencia conceptual y pensados como totalidad positiva.” (p.91).

De acuerdo a la consideración de la obra de arte como anticipatoria – en palabras de Breton “portadora de reflejos de futuro”– encontraremos en dicho ámbito –que en el presente trabajo, nos sirve para rastrear y verificar las ideas en cuestión– una clara manifestación de este panorama; así lo reafirman las palabras de Baudrillard: Tampoco el arte ha conseguido según la utopía estética de los tiempos modernos, trascenderse como forma ideal de vida (antes no tenía por qué superarse hacia una totalidad, pues ésta ya existía, y era religiosa). *No se ha abolido en una idealidad trascendente sino en una estetización general de la vida cotidiana*, ha desaparecido en favor de una circulación pura de las imágenes, en una transestética de la banalidad. El arte precede incluso al capital en esta peripecia.¹²³

Situación que es extensiva para nuestro continente:

(...)el debate estético ha perdido su fundamento probablemente para siempre. No hay dios ni fuera ni dentro del espacio artístico que nos entregue el libro donde estén escritos los valores del arte” por cuanto “el mercado recibe a este pluralismo estético como la ideología más afín a sus necesidades” (...) “¿existe otro lugar que no sea el mercado donde

¹²¹ Jameson, Frederic. Op.cit. p.63.

¹²² Casullo, Nicolás. *La modernización como figura trágico-teórica; Las herencias*. En Modernidad y cultura crítica. Bs. Aires, Editorial Paidós, 1998. p.76.

¹²³ Baudrillard, Jean. La transparencia del mal. Barcelona, Editorial Anagrama, 1991. p.16

pueda pensarse en la institución de valores? En el mercado se hacen oír las voces que no tienen autoridad para hablar en la sociedad de los artistas: el público, cuyo saber es inespecífico, vale allí tanto como quienes poseen saberes específicos. En última instancia, el público podrá (...) conceder a algunos personajes la posibilidad temporaria, de indicar tendencias del gusto; y podrá revocar esa concesión sin necesidad de explicar razonadamente los motivos de la caída en desgracia¹²⁴

Vimos que en tiempos predictoriales, aún frente a un acontecer conflictivo, el sujeto disponía de la posibilidad de intervenir en él, generando seguridades. Aún era posible la creación de símbolos. Símbolo, en su definición goetheana, corresponde a todo lo que acontece, que al exponerse plenamente a sí mismo, alude a todo lo demás; es decir, la conjunción de lo sensible y lo suprasensible, expresión de la visión de una perfecta unidad entre dios y los hombres, y aún cuando dicho vínculo se encuentre cuestionado, el símbolo conlleva la fe en la correspondencia.

El realismo mágico tuvo en el símbolo un principio unificador. En la poética simbólica el acontecimiento podía ser siempre atribuido a un principio ontológico.

Sin embargo, si ya no existen principios cardinales, si todos los códigos han sido desestabilizados y la ciudad está alienada “espacio del cual las gentes son incapaces de construir (mentalmente) mapas, tanto por lo que respecta a su propia posición como en lo relativo a la totalidad urbana en que se encuentran”¹²⁵ y en consecuencia, el sujeto descentrado, desprovisto de coordenadas espaciales; entonces, la unidad infisurada del símbolo cederá a la alegoría fruto de la imposibilidad, al quiebre en la representación: “la postdictadura pone en escena un devenir alegoría del símbolo.” Definida como un desvío de esa idealidad orgánica que es el símbolo, la alegoría “remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres”¹²⁶.

Jameson habla de “la decadencia del sentido de la historia”, en tanto se presenta como proceso des-trascendentalizado. Ningún hecho puede ser atribuido a la acción de una conciencia o sujeto pues el mundo estructurado responde a la arbitrariedad propia de la

¹²⁴ Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Bs.aires, Editorial Ariel, 1997. cf. el capítulo IV “El lugar del arte”

¹²⁵ Jameson, Frederic. Op.cit. p.113

¹²⁶ Avelar, Idelber. Op.cit. p.22

naturaleza, irreducible a lógicas humanas. Asimismo, se alza la derrota “Inescapable, inexplicable e inatribuible a cualquier principio trascendental.”¹²⁷

Ahora, en la postdictadura, la escritura es portadora de esa inmanencia que la vuelve indescifrable. La novela es un microcosmos de una totalidad evocable sólo alegóricamente: un período en que el tiempo progresivo se suspende y origina experiencias eternalizadas, desprovistas de progresión. El proceder del mercado, productor inagotable, es la configuración metonímica de aquella totalidad: la propia mercancía condenada a la obsolescencia por la novedad siguiente ha generado una montaña de ruinas, estos “desechos de la memoria del mercado le devuelven un tiempo de calaveras, destrozos, tiempo sobrecargado de energía mesiánica”¹²⁸, estas ruinas devienen-alegoría.

La alegoría es el “entrecruzamiento de naturaleza e historia”, donde ésta última es entendida como historia natural, como “paisaje primordial petrificado”. Luego, *naturaleza* como un proceso inmanente de putrefacción, muerte y decadencia. La historia “ya no puede ser concebida como una totalidad positiva”, sino como lo eterno transitorio, “ese interludio en que la historia se suspende y es contemplada en la cristalización de sus ruinas”¹²⁹ Ya sin ninguna duda, podemos definir a la postdictadura como el momento de la alegoría, en tanto, figura doblemente crítica, figura arruinada, es la imagen también propicia a la derrota política.

Si dentro del realismo mágico: las sociedades primitivas fueron noveladas como otredad, “como signos de un afuera” que a la vez podía ser incorporado, familiarizado; por el contrario, la alegoría existe “en la inmanencia de su propia facticidad”, ajena a todo principio alternativo u opositor. De este modo, concluimos en el fracaso del “hablar otramente” por cuanto, ese otro permanece indecible.¹³⁰

La alegoría presenta un mundo carente de alteridad y desprovisto de todo fundamento: “Es del presente que se descubre su perpetua ruina (...) Una rajadura de perplejidad que atañe sólo a la conciencia, no ya al tiempo del mundo. Que atañe a una nueva memoria, la de lo que sin embargo subsiste todavía. *Que atañe al presente como teoría (...) Aquella subjetividad perdida es ya burguesidad anunciadora del fracaso cultural de lo moderno*, y a la vez mítico

¹²⁷ Avelar, Idelber. Op.cit. p.107

¹²⁸ Ibíd. p.14.

¹²⁹ Ibíd. p.98.

¹³⁰ Avelar, Idelber. Op. Cit. pp.109-110.

lugar de un reencuentro, a futuro, de valores, verdades y vínculos que logren soldar la grieta abierta”.¹³¹

El duelo se impuso en todos los ámbitos de la existencia; el sujeto-a-la-deriva se sabe también parte del objeto de la pérdida, sucumbe a la melancolía.

Ya no es posible la escritura porque el sujeto que escribe se da cuenta de que también ha sido disuelto. La escritura no tiene más que hacerse cargo de dicha imposibilidad y ésta, a su vez, imposibilita a la escritura misma en el propio acto.

Navegando sin anclas, situados en la mera la teorización y adlingüisticidad, abrumados por la ruina, para Latinoamérica ya no es posible siquiera ficcionalizar una otredad redentora. Y si como decía Aristóteles, la *poesía* da cuenta de lo que podría ocurrir; además de habernos despojado de un pasado¹³², no tenemos un futuro familiar que pueda venir a constituir nuestro-presente y tampoco podremos imaginar un mañana. Quizás por eso es la pura (in)diferencia.

¹³¹ Casullo, Nicolás. Op cit. p.76.

¹³² Jameson menciona la imposibilidad de dar cuenta de un pasado real, pues éste ha sido suplantado por un “espíritu objetivo colectivo”.

Apéndice 3:
Instantáneas





