

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica
Seminario de Grado: “De la Modernidad a la Postmodernidad”
Profesores: Sergio Caruman
David Wallace
Paz Aburto

La Montaña Abismada



Informe Final

Basado en un film de Alejandro Jodorowsky **La Montaña Sagrada**

Lorena Martínez Henríquez

1 de Marzo de 2004

Dedicado a Evita Sofía, a mi Mamá y a Pablo

Índice

1- Introducción	6
2- Capítulo I: El legado patriarcal o el cuerpo descentrado (apropiación, escisión, autoridad) y la caída del fundamento (muerte de dios, el cuerpo como centro de gravedad)	12
3- Capítulo II: El cuerpo arruinado de la modernidad (el ocaso del ídolo cristiano)	25
a) Cuerpo-putre-facto	25
b) Cuerpo-apedreado	26
c) Cuerpo-conquistado-r	27
d) Cuerpo-mercantilizado	28
e) Cuerpo-cruz	29
f) Cuerpo-seriado	30
g) La Piedad Moderna	32
h) Cuerpo sobre Cuerpo	33
i) Cuerpo-fetiché	34
j) Cuerpo-antropofágico	35
k) Cuerpo-invertido	37
4- Capítulo III: El despertar de la serpiente alquímica (ascensión, sanación, transmutación)	39
a) Ascensión	39
b) Iniciación alquímica	44
c) Investidura	48

5- Capítulo IV: El cuerpo dis-locado de la post-modernidad (desinstitucionalización: : Belleza, Museo, Armas, Juego, Estado, Milicia, Domus)	50
a) Mercurio (cuerpo-cristo)	50
b) Venus (cuerpo-artificial)	52
c) Marte (cuerpo-armado)	54
d) Júpiter (cuerpo-museificado)	56
e) Saturno (cuerpo-lúdico-bélico)	58
f) Urano (cuerpo- borrado)	60
g) Neptuno (cuerpo-castrado)	61
h) Plutón (cuerpo-encryptado)	63
i) Tierra (cuerpo-madre)	65
6- Capítulo V: El camino de la renuncia y el retorno al cuerpo (vías místicas, disolución del Ego, enteogenia, renuncia, vaciamiento)	68
a) Camino a la montaña	68
b) Cuerpo-quemado	71
c) Cuerpo-ritual-enteógeno	72
d) Renuncia al cuerpo y al yo.....	76
e) Cuerpo vaciado	78
7- Conclusión	82
8- Postfacio	88
9- Bibliografía.....	90
10- Apéndice I : ¿ Cuáles son las diferencias entre Modernidad y Postmodernidad?	

11- Apéndice II : **¿ Cómo se manifiestan la modernidad, postmodernidad, dictadura y postdictadura en América Latina?**

12- Apéndice III : **Revisión histórico conceptual de la Literatura Hispanoamericana del siglo XX: Del Modernismo al Postmodernismo.**

Introducción:

Habiendo revisado los conceptos aplicados en los informes: ¿Cuáles son las diferencias entre modernidad y postmodernidad?, ¿Cómo se manifiestan la modernidad, post-modernidad, dictadura y postdictadura en América Latina?, y por último, Revisión histórico conceptual de la literatura hispanoamericana del siglo XX: Del modernismo al postmodernismo, fijo mi interés, para iniciar la realización de este estudio final, en los contenidos iniciales del **Relato Especular** de Luciën Dällenbach, donde se encuentra la definición de la mise en abyme (abismamiento, puesta en abismo)¹. La razón por la cuál baso mi estudio en este tema, es porque me parece que este término técnico se instala progresivamente como un procedimiento cada vez más presente en la mayor parte de la literatura hispanoamericana del siglo XX², y esto se corresponde cada vez más con el mayor nivel de transgresión de los textos. Para entender el porqué de lo anterior, cito a Severo Sarduy, en su libro **Escritos sobre un Cuerpo**, donde señala que sólo el pensamiento subsiste a las tres categorías de transgresiones mencionadas por Bataille: pensamiento, erotismo, muerte. El autor cubano postula: “Lo único que la burguesía no soporta, lo que la saca de quicio, es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba sobre algo sino escriba algo”³. El escándalo no se suscita ya en la blasfemia, sadismo, muerte, que son trasgresiones medianamente toleradas, la problemática despierta cuando el lenguaje se vuelca sobre sí mismo, en un intento de responder sobre su estructura de funcionamiento.

¹ “órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma...se manifiesta como modalidad de reflejo. Es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene”. Gide propone esta definición al referirse a la imagen de un escudo que recoge en su centro una réplica de sí mismo en miniatura.

DALLENBACH, Lucien: **El relato especular**, España, Editorial Visor, 1991, pp. 15-16.

² Por ejemplo en **Prosas profanas y otros poemas** Ruben Darío escribe : *La página blanca*, donde el poeta expresa la melancólica idea que se forma del quehacer escritural: “mis ojos miraban en hora de ensueños / la página blanca.”, “en el vago desierto que forma la página blanca”. O sin ir más lejos, la puesta de abismo se presenta en Rodrigo Lira: *Angustioso caso de soltería*: “...ha decidido hacer aparecer a la luz pública el siguiente / POEMAANUNCIO”. En narrativa abundan los casos, así es como se encuentra en *Novela Guillotinada* de Pablo Palacios; *La loca y el retrato del crimen*, de Ricardo Piglia; *Explicación falsa de mis cuentos* de Felisberto Hernández; *Cuento de Literatura no literaria* de Macedonio Fernández; *Escribir para sí y escribir para los otros* de Juan Emar; *Autorretrato* de Guillermo Cabrera Infante; por mencionar algunos.

³ SARDUY, Severo: **Escritos sobre un cuerpo**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, pp.20.

Ahora bien, el texto que he elegido para trabajar esta problemática es **La Montaña Sagrada**, films de Alejandro Jodorowsky, realizado en México en el año 1973⁴, y hablado en un inglés mexicanizado⁵. Y me pregunto ¿Cuál es la función que cumple la puesta en abismo final en **La Montaña Sagrada**?. Mi hipótesis frente a esta incógnita es que: La puesta en abismo funciona como un elemento que permite constatar el paso de una modernidad, entendida como la hegemonía del significado⁶, a una postmodernidad, entendida como la primacía del significante vacío⁷, para finalmente arribar a la realidad, en la cual no hay primacía del significado sobre el significante ni viceversa, sino un regreso a la referencia. Aplicado a la hipótesis debe entenderse significado como esencia inmutable, eternidad, fundamento, lo cual será explicado según los postulados de Nietzsche y Heidegger. En el texto este concepto estaría representado en la búsqueda de la inmortalidad. A su vez debe entenderse significante como materialidad. El significado es al significante lo que el alma (espíritu) es al cuerpo (materia). La primacía del significado en la modernidad esta dada por el discurso idealista-logocéntrico de la metafísica. En **La Montaña Sagrada** se percibe un intento de despojarse de este discurso heredado de la

⁴ La fecha es particular, ya que es aquella que Idelber Avelar menciona como símbolo del inicio de la transición del Estado al Mercado, lo cual implica el tránsito de la modernidad a la postmodernidad. El films, según mi hipótesis, marca este tránsito.

⁵ Esto es un índice más de los fenómenos de hibridación cultural a los cuales se ve sometido, y que a su vez construye, el lenguaje de los textos hispanoamericanos.

⁶ “Es el concepto que, unido a un significante o imagen acústica, constituye el signo. Está indisolublemente unido a la imagen acústica: “Un concepto es una cualidad de la substancia fónica, como una sonoridad determinada es una cualidad del concepto” (F. De Saussure, 1945) Aplicado al análisis de textos literarios, se pueden diferenciar distintos “niveles” de significado. Cada palabra es un haz potencial de significados, que adquiere su significado preciso dentro de un texto determinado en relación con la frase, el idiolecto del autor, y el conjunto del texto.” ESTEBANEZ, Demetrio: **Diccionario de términos literarios**, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 935.

⁷ “Es la imagen acústica que se une a un concepto o significado para constituir el signo lingüístico. Es imagen sensorial “no es el sonido material, cosa puramente física; sino una huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos” (F. De Saussure, 1945) *Ibíd.* p. 935. Deberá entenderse, principalmente, como “cuerpo”, tópico central del análisis. Es importante señalar lo siguiente, en la historia clásica de la definición de “signo”, (principalmente, desde Saussure) se ha estipulado la simetría entre el significante y el significado, como pista central del quehacer semiótico. No obstante, y he aquí lo importante, en nuestros días se ha producido un cambio en esta definición. “La discusión se desarrolla en dos planos. Ante todo en el interior del signo. Según el razonamiento de Derrida, mantener la discusión esencial entre significado y significante, contenido y expresión, equivale a mantener la distinción entre lo inteligible y lo sensible, y su trasfondo: la oposición, conciencia –exterior que, históricamente, esta unida al privilegio acordado al hablar (a la voz) sobre la escritura, y que da las pautas sobre el discurso idealista-logocéntrico de la metafísica. Ahora bien, mantener esas distinciones es lógicamente inadmisibles...” “Para resumir esta discusión: la “simetría” se inclinaba subrepticamente del lado del significado, relegando la semiótica a una posición de técnica auxiliar, esclava de un pre-saber metafísico. La semiótica, no bien se le devuelve su puesto, pone en posición de generador al significante.” DUCROFT: *Signo, La primacía del significante*. En: **La ciencia del lenguaje**, pp. 392, 393.

cultura patriarcal occidental. Este concepto será profundizado desde la perspectiva de Humberto Maturana.

Para un mayor entendimiento de lo postulado, que constituye el pie inicial de esta investigación, recrearé, en términos generales, la línea argumental del film, estableciendo sus partes, y el sentido que subyace en él.

Esta es la historia de un personaje, al que llamaré *Cristo*, el cual atraviesa la ruina de una cultura sustentada en la tradición judeo-cristiana. Esta ruina se expone mediante el uso de imágenes y símbolos que aluden a la descomposición, y que también es elaborada a partir de la parodia que se hace de algunos pasajes de la vida de Cristo narrada en el Nuevo Testamento. La problematización se localiza, además, sobre el tema de la colonización y la evangelización, asuntos que son también criticados y parodiados. En esta primera parte, estamos en presencia de una crítica a las bases del cristianismo, principalmente, estructurada a partir del personaje central que ha rearmado su historia.

Luego de recorrer las calles de la ciudad, Cristo asciende por una torre al castillo del Alquimista, maestro que le dará a conocer los secretos de su arte, y a los otros miembros del sistema solar que lo acompañaran en la búsqueda de la inmortalidad. Se narran siete historias consecutivas, donde se observa, en cada una de ellas, las diferentes perspectivas de una sociedad postmoderna en constante decadencia. El personaje central, en esta segunda parte, pasa a formar la lista de los aprendices que buscan el secreto de la inmortalidad, y, por lo tanto, esta búsqueda ya no se tratará de una experiencia individual sino colectiva, en la que se irá reafirmando el derrumbe de la sociedad moderna y postmoderna, con todas sus variaciones.

Los aprendices serán iniciados y vivirán diversas experiencias, entre ellas el abandono del dinero y sus bienes, la terapia con chamanes, el consumo de enteógenos, y la ceremonia de la muerte, las cuales los prepararán para su llegada a la cima de la montaña.

Al final del texto, luego de que los iniciados llegan a la cima, donde se encuentran los nueve inmortales, descubren sorprendentemente que bajo sus trajes no hay más que cuerpos vacíos: “maniqués”. Este primer paso, instalará la caída del fundamento moderno. Apenas ocurrido esto, cuando el maestro se apresta a revelarles el misterio, arremete apelando a la cámara, desaprobando el medio del artificio, y estableciendo con el artefacto el abismamiento que permite presenciar ahora la caída de la postmodernidad, para

instalarnos en la realidad. Así, según el trasfondo de la película, el sentido trascendental buscado por los aprendices, que en conjunto experimentaron el ascenso a la cima de la montaña, dejando atrás los últimos vínculos que los han mantenido atados a la civilización de la cual fueron hijos, queda en el vacío. Resulta ser que el sentido buscado por ellos se subvierte y se constituye en sí en un vaciamiento del mismo sentido; lo que a su vez confirma el camino realizado por los iniciados como un paulatino despojarse de los sentidos de una cultura occidental moderna construida sobre la base de la racionalidad ilustrada, de un sentido utópico de la historia, de una confianza en el capitalismo, en el progreso de la humanidad y en los avances de la técnica, y sustentada también en los fundamentos de la religión cristiana.

En efecto, para demostrar que esto es tal como lo he mencionado, realizaré un recorrido a lo largo del texto⁸, determinando las escenas en las que sea explícita la caída de la modernidad y de la postmodernidad. En este recorrido recogeré la materia pertinente para probar mi propuesta, y, de este modo, distribuiré el material a analizar en subcapítulos al interior de cinco capítulos, que corresponden al desarrollo de la trama del texto. En el primero se abordará el marco teórico que sustenta la lectura del texto. En el segundo se presentará la caída del cristianismo. En el tercero se tratará la iniciación alquímica del Cristo. En el cuarto se presenciara la crítica de la postmodernidad. Y finalmente en el quinto capítulo se abordará el camino a la montaña y la puesta en abismo.

El recorrido mencionado se encontrará estructurado a partir del Cuerpo, que constituye el tópico central que atraviesa todo el texto. En todas las situaciones a las que se le somete, el cuerpo se localiza como lugar común⁹, lugar de la historia que se derrumba, lugar del templo alquímico y lugar del sacrificio que supone la obtención de la inmortalidad. Los iniciados que buscan el secreto son cuerpos que persiguen la obtención de un significado trascendental que los eleve hacia una espiritualidad por sobre su materialidad, pero al cabo lo que encuentran no es más que la inminente materialidad de sus cuerpos vaciados de sentido, puro significante, que les manifiestan su ineludible mortalidad

⁸ “Todo conjunto analizable de signos” ESTEBANEZ, Demetrio: Op.cit. p.1038. Todas las otras numerosas definiciones que he encontrado remiten al plano lingüístico, y lo importante aquí es entender que se puede aplicar a todo tipo de signos sean lingüísticos o no. Para mí, texto será el conjunto de imágenes que conforma la película, más el texto verbal que lo acompaña.

como única realidad. Para enfocar esto último, utilizaré un texto titulado: **Nietzsche, un pensador póstumo: El cuerpo como centro de gravedad** de José Jara, donde el autor analiza la noción de “cuerpo” desde la perspectiva del filósofo alemán. Nietzsche crítica la filosofía metafísica occidental y la cultura greco-judeo-cristiana, bases de la cultura occidental moderna, por marginar al cuerpo respecto del alma, subestimándolo como vehículo de conocimiento. Lo que intenta Nietzsche es subvertir este descentramiento instalando al cuerpo como eje de sus planteamientos. Esta estrategia es también la utilizada por Jodorowsky en **La Montaña Sagrada**, y es también la mía en la elaboración de este informe. Esto se debe a que creo que este descentramiento es el causante del estado catastrófico de nuestra sociedad actual. Se une a este recorrido por el tópico del cuerpo, el análisis que corresponderá a la interpretación de cada una de las escenas escogidas en base a los elementos simbólicos¹⁰, intertextuales y temáticos que ellas contienen. Además he escogido las imágenes que me parecen más significativas de cada momento de la película, las que estarán integradas en la modalidad de fotografías, para apoyar esta lectura.

Esta investigación pretende ser un aporte al conocimiento de un texto sobre el cual no se tienen antecedentes de estudios críticos, habiendo pasado ya treinta años de su estreno, tal vez por el hecho de que el cine de culto aún no es asimilable plenamente por un sector mayor de intelectuales, puesto que tiende a encerrarse en una elite que co-existe en medio de un mercado vertiginoso de películas hollywoodenses. En este sentido la película, a pesar de ser un objeto hecho para la seriación y la exhibición, mantiene su valor cultural, ya que no se ha visto sometida a la reproducción masiva ni a la mercantilización, puesto que su distribución se ha visto limitada al traspaso de copias pirateadas de mano en mano o a su venta en lugares “marginales”. Sin embargo, al corresponder a la categoría de cine de autor no desafía totalmente la autoridad que pretende dismantelar. Si bien, no es transmitida, por ejemplo por los canales de televisión, a su autor lo podemos ver firmando autógrafos en la Feria del Libro. Es decir corresponde a la producción vanguardista y

⁹ “Expresión con la que se han vertido al castellano las correspondientes expresiones griegas (*koinos topos*) y latina (*comunes loci*) con las que se designan ciertos temas o motivos convencionales que utilizaban, como recursos los oradores y también los poetas, en la elaboración de sus discursos y poemas. *Ibíd*, p. 638.

¹⁰ “Es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él.” Lo importante es entender que se trata de un elemento concreto que sintetiza una idea abstracta. . *Ibíd*, p. 993.

marginal de un autor que en estos momentos está siendo institucionalizado. Este es uno de los motivos por el que fijé mi atención en esta película.

Los objetivos que persigue este análisis, estarán destinados a visualizar cómo se inscribe este texto en la problemática relación (pre) (post) modernidad, de qué manera actúan los conceptos relacionados con esta problemática, tales como: fundamento, mercancía, seriación, antropofagia, belleza, guerra, museo, juego, institución, entre otros. Por otra parte, será necesario atender al diálogo que presentan en este texto, conceptos como parodia, ironía, artefacto, atopía, puesta en abismo, entre otros.

La no existencia de antecedentes críticos podría ser un inconveniente para mi investigación, puesto que no se puede confrontar mi lectura con otras. Además, la gran cantidad de temas y elementos que contiene el texto, podría dificultar el desarrollo de esta investigación, en la medida que se tomasen todos en cuenta, ya que se corre el riesgo de esparcir la información sobre terrenos que escapan a los tratados en el Seminario de Grado.

I Capítulo: El legado patriarcal o el cuerpo descentrado (apropiación, escisión, autoridad) y la caída del fundamento (muerte de dios, el cuerpo como centro de gravedad)

“El concepto alma, espíritu, y por fin incluso alma inmortal, inventado para despreciar el cuerpo, para hacerle enfermar, hacerle santo.”

F. Nietzsche.

He decidido centrarme en el concepto de cuerpo, porque creo que la falta de una conciencia corporal y de un anclaje en nuestra corporeidad es uno de los motivos de los problemas y sufrimientos que aquejan al ser humano en la modernidad, y que tal vez se resuelvan en el camino de la postmodernidad. La carencia de un anclaje somático nos hace seres incompletos por lo cual necesitamos llenar esta incompletud. La modernidad propone miles de sustitutos: la mercancía, la televisión, la publicidad, la drogas, etc. Ahora bien, para enfocar este tema iré a las bases de la escisión cuerpo/ alma. Según Morris Berman el origen de esta escisión esta dada por la división platónica entre psiquis y soma, dándole primacía a la razón y considerando al cuerpo como una tumba del alma. “El alma y el cuerpo fueron lanzados uno contra otro en mortal combate”¹¹ La filosofía platónica marca el inicio de un camino que pasa por el gnosticismo, las religiones, la filosofía de Descartes hasta la psicología moderna. Se podría decir que toda la filosofía occidental es una nota al pie de Platón. El inicio de las oposiciones binarias parte con la conciencia de ser Yo, lo que abre una brecha con el mundo. El Yo se separa de lo Otro, y esta separación crea un vacío en el sujeto el cual pretende llenarlo con la creación de un puente entre el Yo y lo Otro. El alma se comprende como este puente que une el mundo material o corporal con el mundo espiritual o divino: “La búsqueda del Sí Mismo era la búsqueda de Dios”¹². Pero para que el alma ascienda a los cielos debe despojarse de su ser corpóreo. Antes de Platón el alma era el espíritu del cuerpo, ahora el alma es su prisionera. Para despojarse del cuerpo el alma debe recorrer el camino del ascetismo, el cual implica la tortura y sacrificio del cuerpo y la supresión de los placeres carnales. Esta separación del cuerpo/ alma, Yo/ Otro se

¹¹ BERMAN, Morris: **Cuerpo y Espíritu** La Historia Oculta de Occidente, Chile, Editorial Cuatro Vientos, 1992, p. 147.

¹² *Ibíd.* p. 173.

sistematiza filosóficamente desde Platón, pero sus orígenes históricos están dados por la aparición de la sociedad patriarcal. Humberto Maturana postula la existencia de una “Edad Matrística: edad de la colaboración, la honestidad y la confianza, la cual se originó hace tres o más millones de años. Posterior a ella se desarrollaría una Edad Patriarcal: edad de la apropiación, la desconfianza, el control, la dominación y el sometimiento, originada hace doce mil años atrás”¹³. Esta división por edades, Raine Eisler la identifica con los Modelo Participativo y Modelo Dominador respectivamente. La Edad Matrística se caracteriza por la actividad de la recolección y la caza. En ella el humano vivía en un estado de armonía y coherencia con la naturaleza, la biosfera y el cosmos. La organización social estaba dada por la dinámica de la participación y la colaboración. El universo consistía en una unidad colectiva, en la cual el yo estaba fundido con el absoluto, por lo tanto no había una conciencia de un Sí Mismo separado de la totalidad, de un Yo/ Otro. Como no hay divisiones no existe la concepción bipolar bien/ mal, por lo tanto no hay culpa ni castigo. El placer y el sexo son considerados sagrados porque permiten la perpetuidad de la vida, la cual está dirigida por el principio creativo femenino o Diosa Madre. Esta Diosa no es una diosa que habite en un más allá, sino que es la tierra misma. En este sentido, cuerpo y espíritu constituyen una unidad. Las sociedades matrísticas, por lo tanto, no poseían una tensión entre el mundo inferior o mundano y otro superior o trascendental. No había un más allá sino un más acá y la muerte era considerada parte de la vida. La Edad Patriarcal surge con un cambio en la actividad. El humano se dedica al pastoreo y frente a la amenaza de los lobos de comer sus animales, los cuales eran compartidos en la edad anterior, comienza a concebir el concepto de propiedad privada. El temor y la desconfianza frente a los lobos crea un cisma en la coherencia entre hombre y naturaleza, lo que origina la necesidad de controlar y dominar el mundo externo para asegurar su sobrevivencia. Esta necesidad de dominación y sometimiento genera una relación jerárquica que sitúa al hombre en una posición privilegiada respecto a la naturaleza y la mujer, las cuales quedan subordinadas a él: “La estructura social (en el modelo dominador) es predominantemente jerárquica y autoritaria”¹⁴ Para preservar el control el hombre utiliza el temor, la fuerza y la violencia imponiéndose como autoridad que controla la procreación y por tanto la sexualidad,

¹³ MATURANA, Humberto. En EISLER, Riane: **Placer Sagrado** Sexo, mitos y la política del cuerpo Volumen 1, Chile, Editorial Cuatro Vientos, 1998 p.xvii.

¹⁴ EISLER, Raine: op.cit.p.164.

transformando el modelo de participación en un modelo de dominación, mediante el cual estratégicamente desacraliza el sexo, lo tacha de sucio, malo, pecaminoso, lo que implica una degradación y difamación de lo corporal, lo emocional y lo femenino. Si el placer era lo sagrado, ahora el dolor será santificado. La violencia y la crueldad se institucionalizan: “Existe un alto nivel institucionalizado de violencia social y abuso por parte de superiores en la familia, el lugar de trabajo y la sociedad en general”¹⁵. Se erotiza la dominación, se reprime el placer erótico mediante el temor, y el sexo se comercializa, consecuencia de lo cual emerge el sadomasoquismo y la prostitución. Ya que luego el hombre no se conforma con proteger su propiedad y ambiciona la propiedad del otro, se embarca en la empresa de la colonización, la que origina guerras y esclavitud. Junto a ello se genera el concepto político del Rey Tirano y el religioso del Dios Castigador y las instituciones militares: “Los poderes que rigen el universo se representan como entidades castigadoras”¹⁶.

Para la sociedad matrística la vida era considerada como un juego, por el contrario, en la sociedad patriarcal la vida consiste en una lucha, que se da a nivel de la supervivencia, contra el enemigo, contra la vida y contra sí mismo, puesto que frente a la ausencia del placer primigenio la vida se devalúa y la salvación se visualiza en un más allá. Para alcanzar este más allá, el hombre tiene que sacrificar su cuerpo para despojarse de él y de esta vida terrenal. La espiritualidad se separa de la naturaleza, lo erótico, lo corporal y lo placentero, y es sustituida por una espiritualidad ascética centrada en el sacrificio y el sufrimiento, en el castigo del cuerpo que se deja llevar por los placeres carnales y mundanos. Esta espiritualidad será la recogida por la religión cristiana en la imagen de su ícono principal: Cristo. “Ahí viene el cordero¹⁷ de Dios, el que carga con el pecado del mundo”¹⁸. El Hijo de Dios enviado al mundo para, a través de su muerte, redimir a la humanidad de sus pecados y otorgarles la posibilidad de la salvación y de la obtención de la vida eterna inmortal. Su resurrección y ascensión son la esperanza de la humanidad de alcanzar el Paraíso Celestial. Cristo es el puente entre la vida terrena y la divinidad y los requisitos para la ascensión consisten en la purificación del alma mediante el camino ascético.

¹⁵ *Ibíd.* p.164.

¹⁶ *Ibíd.* p.165.

¹⁷ Este animal tradicionalmente es usado para los ritos sacrificiales, y para la adoración de los dioses.

¹⁸ LA BIBLIA: Jn .1, 29.

En síntesis, puede decirse que la cultura moderna occidental tiene como base la aparición del patriarcado¹⁹ que originó la filosofía metafísica platónica y neoplatónica junto con la religión cristiana. La filosofía nietzscheana adviene como la ruptura de estos bastiones al reconocer el descentramiento del cuerpo como causa del fracaso epistemológico y la decadencia de la sociedad moderna. Sus reflexiones darán pie para el inicio de las discusiones sobre la aparición de la postmodernidad.

Nietzsche postulará que el hombre occidental ha perdido el sentido de la vida, porque el sentido ha estado depositado en Dios, y es él el que ha legitimado este sentido. El hombre está condenado al extra-vío, al sin-sentido, a todo el abismo que conforma su finitud y mortalidad. Para el filósofo, el cuerpo es el centro de gravedad del hombre y en la historia éste ha perdido ese centro. Esto es lo que criticará el autor como uno de los síntomas de decadencia que ha conducido al hombre a un estado de enfermedad que él denomina bajo el concepto de nihilismo: “cuando se coloca el centro de gravedad de la vida, no en la vida, sino en el “más allá” –en la nada– se le ha quitado a la vida como tal el centro de gravedad”²⁰. Para comprender el concepto de nihilismo es necesario introducirnos en el tema de “la muerte de Dios”²¹, que aparece por primera vez en **La Gaya Ciencia** cuando exclama: “¿Dónde está Dios?. Os lo voy a decir. Lo hemos matado; vosotros y yo, todos nosotros somos sus asesinos.”²². En consecuencia, la desaparición de Dios implica la eliminación de la omnisciencia e infinitud que garantizaban la verdad de todo discurso humano. A partir de sus postulados, el pensador alemán ha establecido el derrumbe de toda una cultura, más bien incluso de toda una civilización fundamentada en una filosofía platónica, que continuará posteriormente el cristianismo. En síntesis, al comprender que este mundo de los sentidos es sólo una apariencia, un reflejo sensible de un mundo ideal

¹⁹ “Craig Owens también considera al postmodernismo como una crisis de la representación occidental, su autoridad y sus afirmaciones universales, una crisis anunciada por los discursos hasta ahora marginados o reprimidos, el más significativo de los cuales es el feminismo. Owens argumenta que el feminismo, como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno, es un acontecimiento político y epistemológico; político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones.” FOSTER, Hal: **La Posmodernidad**. Barcelona, Editorial Kairós, 1998. p.14.

²⁰ JARA, José: **Nietzsche, un pensador póstumo: El cuerpo como centro de gravedad**. Anthropos Editorial, España, 1998, p. 62.

²¹ La “muerte de Dios” resume la caída de los metarelatos, Dios sería aquel Gran Relato, o el más grande de todos los metarelatos. Su caída o muerte implica el fin de la utopía, la pérdida de los principios universales, la ruptura de las totalizaciones, la decadencia de la autoridad y de las instituciones, la sustitución de la jerarquía por la anarquía, etc. En síntesis la llegada de la postmodernidad. Ver Apéndice I, p. 15, 16.

²² JARA, J.: Op. cit. p. 31.

único, de un transmundo situado más allá de lo físico, lo que se hace es negar el cuerpo, lo que equivale a olvidar la vida, dotar de verdad la verdad de la vida sobre la base no de la vida, sino en la muerte, sobre un concepto de Dios que es antitético de la vida, concepto que nos remite a un más allá autosuficiente, que ciertamente ha sido inventado para desvalorizar el único sentido que existe, que es nuestra realidad.

Esto es lo que Nietzsche criticará de la sociedad occidental, su carencia de sentido histórico, su fundamento metafísico, su desprecio a los instintos calados por la presencia de una moral de crucificados decadentes criados en la renuncia a los poderes de la sexualidad, piedra sagrada del mundo antiguo. Se opone así al cristianismo en los conceptos de sacrificio, culpa, castigo, renuncia y negación del cuerpo material y de la vida terrenal, en pos de una trascendencia. Frente a los cuales propone la “inocencia del devenir” y la preocupación por la contingencia.

No hay un mundo más allá, dirá Nietzsche, sino un eterno retorno de lo mismo. Y si el hombre debe morir es para que nazca el superhombre, ese rayo de luz que se alza desde las cenizas que es el hombre. Para esto el filósofo propone la llamada voluntad de poder, el dominio de sí mismo del hombre que ha reconocido que debe renunciar a todo amuleto metafísico y que debe, en consecuencia, fundar el valor de la vida sobre los instintos. De todos modos, frente a esto, el autor postula que si dios ha muerto, se ha desacralizado lo sagrado, y lo que ha muerto es su fundamento en la humanidad, ha muerto el hombre preso de una creencia falsa, la idea del ser como unidad abstracta, como sustento ontológico de la existencia humana.

Este concepto de fundamento como soporte del historicismo metafísico, será criticado por Nietzsche y Heidegger, según el análisis establecido por Vattimo en su libro **El fin de la modernidad**²³. A partir de lo mencionado en este texto, ambos autores alemanes comprenderán que la historia occidental se puede caracterizar como la historia del fundamento, cuya base y acceso es el pensamiento. Ellos tomarán una distancia respecto de estos conceptos, sin poder criticarlos en nombre de otro fundamento más verdadero, ya que precisamente aquello comprendería aceptar la idea de la superación, que es profundamente moderna. Es por esto que no es posible pensar la postmodernidad como un estadio superior a la modernidad, porque éste sería un juicio moderno por excelencia.

Según el estudio de Vattimo, Nietzsche y Heidegger, que pueden ser considerados los filósofos de la postmodernidad, establecen conjuntamente la crítica a la historia de la filosofía, en la medida que implanta el derrumbe de la metafísica como concepción del fundamento de la existencia. Como ya he señalado, la más sólida prueba de una modernidad fundamental es la confianza en un mundo verdadero, sustentado en la idea abstracta un ser inmortal, imperecedero, eterno, inmutable. El planteamiento de la caída del fundamento ontológico, se da en Nietzsche, a través de la muerte de dios, como también por la desvalorización de los valores supremos al considerar el fundamento²⁴ metafísico como un valor superfluo. Asistimos, a partir de las reflexiones de estos filósofos, a una época en la historia, llamada postmodernidad, en la que no es posible establecer una recuperación de un fundamento que permita dotar de sentido la existencia humana.

El discurso postmoderno cuenta con varias paradojas. Lo postmoderno desea desvincularse de lo moderno, y constituye una despedida de sus lógicas de desarrollo y por sobre todo de la idea de superación, la cual está planteada en el nombre de un nuevo fundamento. Por otra parte, la postmodernidad no sólo se presenta como novedad sobre lo moderno, sino que también como disolución de la categoría de lo nuevo, que nos instala en el “fin de la historia”, y no en una época a lo menos diferente de la historia. ¿Pero, que se nos transmite en esta idea del “fin de la historia”, qué es lo que subyace a este axioma tan determinante.? Sin duda que el fin de la historia está dada como una categoría de análisis de la autoconciencia postmoderna, estrechamente vinculada con la disolución de los valores de la ontología filosófica, de la metafísica como fundamento. Se trata de comprender que estamos viviendo un momento que es vivido a la vez de ser autoobservado por sus propios agentes, y del cual elaboramos opiniones al respecto.

Ahora bien, ¿en qué se sostiene esa necesidad de establecer en qué punto nos encontramos, si estamos de verdad en la postmodernidad, o en otro estado de lo moderno?

²³ VATTIMO; **El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna**. Editorial, pp. 9-32.

²⁴ “Desde el punto de vista de Nietzsche y Heidegger, la modernidad se puede caracterizar, en efecto, como un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como progresiva “iluminación” que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los “fundamentos”, los cuales a menudo se conciben como los “orígenes”, de suerte que las revoluciones, teorías y prácticas, de la historia se presentan y legitiman por lo común como “recuperaciones”, renacimientos, retornos. La idea de superación, que tanta importancia tiene en toda la filosofía moderna, concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso en virtud de la mediación de la recuperación y apropiación del fundamento-origen”. *Ibíd.* p.10.

Vattimo resuelve esta pregunta, disponiendo que dentro del desarrollo de la filosofía en los siglos XIX y XX se generó una crisis que tuvo causa en la disolución de la estabilidad del ser, esto significa que el ser no “está” sino que “evoluciona”. Para Nietzsche y Heidegger, en cambio, el “ser” es concebido como “evento”, y aquí radica la necesidad “de saber sobre el lugar que ocupamos” respecto de la historia. “Pero esto, se dirá, es típicamente moderno: una de las visiones más difundidas y atendibles de la modernidad es la que caracteriza efectivamente como la “época” de la historia frente a la mentalidad antigua, dominada por una visión naturalista y cíclica del curso del mundo. Es únicamente la modernidad la que, desarrollando y elaborando en términos puramente terrenales y seculares la herencia judeo-cristiana (la idea de la historia como historia de la salvación articulada en creación, pecado, redención, espera del juicio final), confiere dimensión ontológica a la historia y da significado determinante a nuestra colocación en el curso de la historia.”²⁵ Así es como la modernidad se presenta en la búsqueda inalcanzable del sentido, y la postmodernidad²⁶ se instala como el momento del sin-sentido. Esto nos conduce inevitablemente al concepto de nihilismo, que de alguna manera, comparte tanto Nietzsche como Heidegger, en sus respectivas tesis. En Nietzsche, el nihilismo²⁷ se resume en la idea de la muerte de dios, y en la caída de los valores esenciales, que son los pilares de la “destrucción del fundamento” y que han fundado la existencia esencial de la modernidad, y de toda la civilización occidental. Ahora bien, situándonos desde la perspectiva de Heidegger, el poder del sujeto sobre el ser, es una consecuencia de reducir el ser al valor, pero lo realmente importante, es que “el ser se haya disuelto completamente en el discurrir del valor”²⁸ Esta acepción de “valor” utilizada por Heidegger, para entenderla mejor en sintonía con la definición Nietzscheana de nihilismo, debe ser entendida en su acepción de “valor de cambio”. El nihilismo es la transformación del valor de uso en valor de cambio. De hecho, una de las grandes discusiones de la filosofía de siglo XX, estuvo centrada en la distinción de las

²⁵ *Ibíd.* p.11.

²⁶ “Mientras el hombre y el ser sean pensados metafísicamente, platónicamente, según estructuras estables que imponen al pensamiento y a la existencia la tarea de fundarse, de establecerse (con la lógica, con la ética) en el dominio de lo que no evoluciona y que se reflejan en una mitificación de las estructuras fuertes en todo campo de la experiencia, al pensamiento no le será posible vivir de manera positiva esa verdadera y propia edad postmetafísica que es la postmodernidad.” *Ibíd.* p. 15.

²⁷ Puede entenderse nihilismo desde dos perspectivas. Nietzsche sería nihilista al establecer el sin-sentido de la existencia humana. El cristianismo sería nihilista al situar este sentido fuera de la existencia humana, en una existencia divina, más allá de esta vida.

²⁸ *Ibíd.* p. 25.

“ciencias del espíritu”, frente a las “ciencias de la naturaleza”, actitud juzgada por Vattimo, como útil en el sentido que se le confiere una defensa a una zona en la cual prevalece el valor de uso, que en el fondo es el que se sustrae de la lógica cuantitativa del valor de cambio. Sin embargo, sucede que la desviación del sentido del valor no puede volver atrás, debido a que precisamente lo que permitía el fundamento del valor de uso ha desaparecido. “La perspectiva de la reapropiación –ya en la forma de una defensa de una zona libre del valor de cambio, ya en la forma más ambiciosa (que pone en teoría por lo menos el marxismo y la fenomenología) de dar un nuevo fundamento a la existencia dentro del horizonte sustraído del valor de cambio y centrado en el valor de uso – ha sufrido un deterioro no sólo en cuanto a fracasos prácticos, que nada le quitarían a su dimensión ideal y normativa, sino que, en realidad, la perspectiva de la reapropiación perdió precisamente su significación de norma ideal”²⁹.

Todo esto comprende un estado de nihilismo consumado, un llamado a la despedida de la modernidad tardía: es algo así como dejar que se pierda el ser como base de lo real. Es así como enseguida a esta suerte de imposibilidad de reapropiación del sentido o fundamento, se plantea la cuestión de la crisis del humanismo. El vínculo entre muerte de dios y crisis del humanismo es estrecha. Esta idea pudiera ser paradójica cuando se comprende un humanismo que necesariamente tendría que situar al hombre en el centro del universo, pero este hecho, no es estrictamente cierto, pues en los escritos de Heidegger, el humanismo equivale a metafísica, y la crisis de este está relacionada con la técnica moderna. Hoy se habla de crisis de lo humano, en la medida que nos encontramos en un momento de gran auge de la técnica, en un estado de generalizada deshumanización, en el eclipse de las ideologías humanitarias centradas en el progreso científico y las facultades de la razón instrumental, provocándose, por lo tanto, el extravío de la subjetividad humana en los mecanismos objetivos de la ciencia y la tecnología. Sobre este punto, según Vattimo: “que la técnica se presente como una amenaza para la metafísica y para el humanismo es sólo una apariencia derivada del hecho de que, en la esencia de la técnica, se revelan los rasgos propios de la metafísica y del humanismo, rasgos que ambos siempre habían mantenido ocultos. Esta revelación y despliegue es también un momento final, culminación

²⁹ *Ibíd.* p. 27.

y comienzo de la crisis, para la metafísica y para el humanismo”. El humanismo³⁰ define al hombre como *subjectum*, que etimológicamente se traduce como “lo que está debajo”, o que no sufre transformaciones sobre la configuración accidental y que le asegura coherencia y unidad al desarrollo. Desde Descartes y Leibniz, el concepto *subjectum* se confiere cada vez más restringido como unidad de la conciencia, y luego, esta conciencia en mayor grado se concibe como sujeto del objeto, el primero correlacionado del segundo. De tal manera el sujeto se convierte en objeto de manipulación, ya que al sujeto que pretendemos sustraer la deshumanización resulta ser al mismo tiempo el causante de tal deshumanización. El sujeto está en función pura del mundo de la objetividad. En esta óptica, el término *cogito* cartesiano constituye la afirmación de una autoconciencia que mantiene la estabilidad del fundamento, y es así como el sujeto, correlativo al ser metafísico objetivo, como estabilidad y certeza, plantea la continuidad de aquella idea fija.

Después de la muerte de la metafísica en manos de Nietzsche y Heidegger, Baudrillard planteará el asesinato de lo real, el mundo como una perfecta ilusión. El término fundamento ha desaparecido completamente. Estamos en presencia de la simulación del mundo a través de las imágenes. Dirá el autor, al respecto que, como tal, el mundo se oculta detrás de las apariencias, y si estas no existieran el mundo sería un crimen perfecto. Como todo se esconde en lo aparente, nada es idéntico a sí mismo. Esto es lo que constituye la ilusión material del mundo. Él ha desaparecido ya que ni siquiera es posible formularse la pregunta sobre su existencia. Por ejemplo, al simular a dios en las imágenes, en sus representaciones, lo que ha ocurrido es que dios ha desaparecido. La simulación técnica ha disimulado el problema de la verdad de este mundo y la realidad. “Así se ha realizado la profecía: vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición”³¹ Como consecuencia tenemos que la identificación del mundo es inútil. Hasta las cosas son la ilusión de sí mismas. La ilusión, menciona Baudrillard, es incluso más fuerte que el sexo y la felicidad. Pero menos mal, dirá, que el mundo se muestra como una ilusión vital, puesto que de lo contrario no podríamos existir, todas las cosas se presentarían como tal y no nos

³⁰ “El humanismo es la doctrina que asigna al hombre el papel del sujeto, es decir, de la autoconciencia como sede de la evidencia en el marco del ser concebido como fundamento, como presencia plena.” *Ibid.* p. 43.

³¹ BAUDRILLARD, Jean: **El crimen perfecto**, Barcelona, Anagrama Editorial, 1996, p. 17.

sería posible soportarlo. Es necesario que se provoque una carencia, una ausencia, una falta de instantaneidad, falta de simultaneidad. Si la realidad existiera el crimen sería perfecto.

Es así como el mundo, para el autor, es una ilusión radical, y postulará que hay que devolverle el sentido radical a la ilusión. Como las cosas se presentan a través de las apariencias, el ser de sí mismas queda relegado. Pese a todo esto, el hombre continúa creando un sentido, sabiendo que no existe, que es imposible crearlo. “Nuestra cultura del sentido se hunde bajo el exceso de sentido, la cultura de la realidad se hunde bajo el exceso de realidad, la cultura de la información se hunde bajo el exceso de información.”³² Estamos en un mundo que nos intenta convencer de un segundo entorno artificial, como si pretendiéramos vivir en él, completamente abrazados a la técnica. Tendemos hacia un estado de inteligencia operacional pura, donde el mundo real no existe, y tampoco es posible encontrar la ausencia de ilusión, y por tanto, donde es imposible hallar un sentido.

Lo que entiende por tiempo real, el autor, corresponde al origen del mundo, estado de absoluta promiscuidad, donde la materia se identifica plenamente consigo misma. Inmediatamente después, proviene la ilusión del mundo. Finalmente, el mundo como ha nacido de golpe no tiene historia, y no se encuentra proyectado en ningún fin³³, posee un sin sentido radical. El mundo es absolutamente indeterminado, y esto ocurre porque las cosas van más allá de su finalidad, es decir, donde no hay determinación. Incluso ni siquiera se trata esto de la muerte de lo real, sino de la desaparición de la realidad, ya no podemos aspirar ni siquiera a encontrar su cadáver. En este sentido, si lo real ha desaparecido, nada puede ser considerado verdad o mentira, los acontecimientos se suscitan indiferentes unos de otros, de las causas y efectos que los situarían a cada uno como un punto de una cadena ilimitada, o de los orígenes y finalidades. “Lo real como tal implica un origen, un fin, un pasado y un futuro, una cadena de causas y efectos, una continuidad y

³² *Ibíd.* p.32.

³³ Esta idea del fin de las cosas es afín con lo postulado por Nietzsche: “Ha sido el hombre el que ha inventado la idea de fin, pues en realidad no hay finalidad alguna.... somos necesarios, un fragmento de la fatalidad; formamos parte del todo, *somos* en el todo, no hay nada que pueda juzgar, medir, comparar y condenar nuestra existencia, pues ello equivaldría a juzgar, medir, comparar y condenar el todo. Ahora bien, no hay nada fuera del todo. La única gran liberación consiste en no responsabilizar a nadie, en no poder atribuir el modo de ser a una causa primera, en que el mundo no sea una unidad ni como sensorio ni como espíritu; sólo así se restablece nuevamente la inocencia del devenir. La idea de dios ha sido hasta ahora la gran objeción contra la existencia. Nosotros negamos a Dios, y, al hacerlo, negamos la responsabilidad; sólo *así* redimimos el mundo”. NIETZSCHE, F: **El ocaso de los ídolos**, España, Edimat Libros, p. 81.

una racionalidad. No hay nada real sin esos elementos, sin una configuración objetiva del discurso. Y su desaparición es el desplazamiento de toda esta constelación”³⁴

Como la idea de progreso y la misma modernización se vuelven caóticas, nos encaminamos a reemplazar todo nuestro principio de la realidad por una realidad virtual operativa y automática, merced a las estructuras globalizantes de la información. No obstante, estos mismos sistemas de información total, se tornan sistemas de total desinformación. La ubicuidad totalizadora de la información, es el punto de perfección del tiempo y por esto a la vez es el punto de su desaparición. Según esto, el autor escribe: “Todo será precedido por su realización virtual. Estamos tratando con el intento de construir un mundo totalmente positivo, un mundo perfecto, exento de la misma muerte. Esta pura y absoluta realidad, esta realización incondicional del mundo, esto es lo que yo llamo el Crimen Perfecto”³⁵.

Luego de esta exposición de las reflexiones de estos tres autores postmodernos, se puede concluir que el estado enfermizo de la sociedad moderna occidental tiene sus raíces en la aparición del patriarcado que dio paso a la filosofía metafísica platónica y neoplatónica y al surgimiento de la religión cristiana. Es decir la cultura greco-judeo cristiana heredó a la modernidad un pensamiento polarizado, compuesto de oposiciones maniqueas que escindieron la unidad cuerpo/alma presente en la edad matrística, lo que generó una visión de la vida terrenal, material y contingente devaluada en pos de la búsqueda de un concepto trascendental, metafísico y abstracto. Estos elementos son tomados en la modernidad y llevados a diferentes ámbitos. Sus principales manifestaciones son la primacía del logocentrismo por sobre el melocentrismo, es decir, la primacía del significado (espíritu), la palabra y la esencia, en desmedro del significante (materia fónica, cuerpo). La confianza en la razón por sobre la intuición. La idea de progreso y evolución de la humanidad. La concepción lineal de la historia que sustituye la concepción cíclica o espiral del tiempo en la edad matrística. La división de las esferas arte, economía y política. Lo que en política dio la aparición de regímenes totalitarios, explotadores: dictaduras militares en Latinoamérica con la consiguiente tortura, desaparición de cuerpos y violación de los derechos humanos. En arte y estética el privilegio de la representación visual por

³⁴ BAUDRILLARD, Jean: *El asesinato de lo real*, en: **La ilusión vital**, Siglo Veintiuno de Argentina Editores, pp. 54, 55.

³⁵ *Ibíd.* p. 58.

sobre los otros sentidos: auditivo, kinestésico, y la deshumanización de las artes. En ciencia, la distancia analítica frente al objeto y, por lo tanto, la separación observador/observado reflejo de la separación Yo/Otro y Sujeto/Objeto. También la sustitución de la alquimia por la química, la astrología por la astronomía y la mitología por el psicoanálisis. En educación, la distancia analítica, racional y objetiva en el modo de conocimiento³⁶. En el trabajo, la alienación y enajenación del individuo. En tecnología, la creación de instrumentos bélicos y destructores del hombre y el planeta. En economía, la mercantilización de todos los valores que condujo al predominio del mercado por sobre lo humano³⁷. El asunto es de una transparencia inquietante. Todo parece dar a entender que este legado patriarcal a la modernidad, o bien el funcionamiento de la misma, con toda su capacidad enfermiza para producir un significado de base al pensamiento, hoy en día, en manos de la reflexión de la postmodernidad, comienza a desaparecer. De la muerte de dios pasamos al asesinato de lo real, y aquí habrá que establecer alguna salvación, aunque esta sea la puerta de entrada al peligro definitivo.

Lo que se hará entonces en este estudio será revisar como operan estos contenidos en el desarrollo de la película centrándose en el tópico del cuerpo: átopos de una modernidad que busca la utopía de la inmortalidad como fundamento de la existencia. El film, desde mi perspectiva, hace una crítica de esos valores patriarcales presentes en la modernidad y que se continúan en algunos aspectos en la postmodernidad, para evidenciar la decadencia de estos valores y de la sociedad moderna. Algunos de los instrumentos que utiliza para esto son la parodia y la puesta en abismo, principalmente. Pero la película no se queda sólo en la crítica, sino que también propone un regreso a la valorización del cuerpo y la vida “real” (material), el cual se daría después de la postmodernidad. Para iniciar este estudio veremos como en **La Montaña Sagrada** se evidencia la negación y el martirio del cuerpo en la figura central de la religión cristiana y como ésta es desacralizada mediante el

³⁶ “Un interesante comentario sobre la cultura somática-oral nos lo entrega Eric Havelock en su libro *Prefacio a Platón*, en el que describe la forma de la educación en la Grecia pre-homérica. Havelock escribe que la *mimesis* o identificación emocional activa con un recitador o coro, era el modo en que se transmitía el conocimiento en la cultura”. El método consistía en la repetición oral y poética de fórmulas que llevaban al aprendiz a un estado de trance hipnótico, proceso con efectos fisiológicos que eran al mismo tiempo relajantes y eróticos, por lo tanto, la experiencia de aprendizaje involucraba lo emocional y lo corporal; en cambio en la educación moderna hay una distancia analítica intelectual. BERMAN, Morris: op. cit. p. 98.

³⁷ Para una profundización de estos temas véase Apéndices 1, 2 y 3.

uso de la parodia³⁸, la cual desmitifica la imagen de Cristo y de la institución eclesiástica, presentando una imitación irónica³⁹ y degradada de ella, con el fin de subvertir los valores, jerarquías y creencias falsas establecidos por la Iglesia.

³⁸ “Es la imitación irónica o burlesca de personajes (deformación caricaturesca de un rasgo físico o moral), de conductas sociales (farsa satírica o desmitificadora) o de textos literarios preexistentes con el objetivo de conseguir un efecto cómico. [...] Finalmente, la parodia es un recurso utilizado, no sólo en la imitación burlesca de estilos y textos literarios, sino también en la sátira social y, especialmente, para la desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de innecesario prestigio. En este sentido aparece en la tradición carnavalesca (presente en distintas formas de diversión popular y en ciertas manifestaciones literarias: sátiras menipeas, farsa medieval, obras de Rabelais, etc) que supone un trastocamiento festivo de jerarquías y valores establecidos. Ibíd. p. 808-809. Según Bajtin, a diferencia de la degradación presente por ejemplo en el realismo grotesco, que implica degradar o rebajar por sobre todo en lo referente a la dimensión corporal, aunque siempre presentándose en pos de un nuevo comienzo, la parodia moderna degrada pero sólo en su carácter negativo, unilateral, carente del aspecto regenerador del realismo grotesco. BAJTIN, Mijael: **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 25, 26. En la película presenciamos que Cristo y la institución eclesiástica son degradados, en la medida en que se establece una parodia crítica, que precisamente no es cómica, sino desmitificadora de la tradición cristiana. No se presenta un nuevo comienzo de lo degradado, que equivaldría a presenciar una nueva coronación del Rey de los Judíos.

³⁹ La ironía es utilizada aquí como figura de inversión.

Capítulo II: El cuerpo arruinado de la modernidad (el ocaso del ídolo cristiano)

“La ruina es un modo del aparecer”

Blanchot

Cuerpo-putre-facto



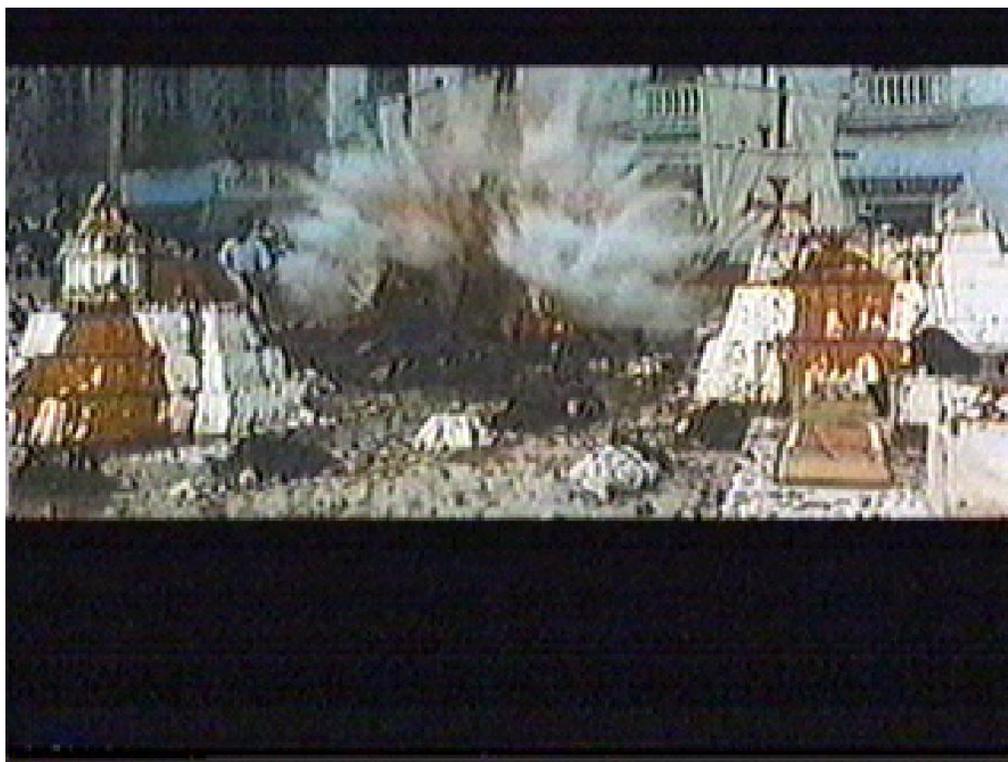
En la primera escena del films nos encontramos con la imagen del cuerpo de Cristo en un estado de putrefacción. Evidencia de ello es su posición tendida en el suelo y su rostro plagado de moscas. Se nos presenta entonces su cuerpo como cadáver (*cadere* y por tanto: ruina, es lo irremediamente caído) en un estado de des-composición y podredumbre. Esta imagen abyecta de Cristo, como objeto caído, excluido, es un indicio de la condición de-caída de la cultura judeo-cristiana, sintetizada en la imagen de su ídolo central. Este cuerpo de Cristo sacrificado y muerto hace 2000 años viene a re-sucitar su historia en otro contexto: la ciudad de México en un intersticio entre modernidad y postmodernidad. Su despertar es provocado por una piedra en la cabeza.

Cuerpo-apedreado



El cuerpo de Cristo es transportado por un grupo de niños indígenas, y es vuelto a crucificar, pero despierta cuando estos le arrojan piedras. De esta manera se opone a la versión del Cristo del Nuevo Testamento, específicamente, el episodio donde es apedreada María Magdalena por un grupo de personas. Según el evangelio, Jesús de Nazaret se hace presente y la defiende. “El que está libre de pecado que tire la primera piedra”. En el film, el apedreado es el Cristo, por lo cual constituye un Cristo pecador. Este Cristo desciende de la cruz y con un fuerte grito asusta a todos los niños, luego es invitado por un enano indio a fumar tabaco. En esta ceremonia el indio le entrega el puro de la paz y lo besa en la frente, actitud que se opone a la violencia del Cristo.

Cuerpo-conquistado-r



En su re-corrido por la ciudad Cristo y su amigo enano se encuentran con “El Gran Circo de Sapos y Camaleones”, el que re-presentará *La Conquista de México*. Los camaleones están disfrazados con la vestimenta típica de los pueblos pre-colombinos y de fondo se escucha música folklórica. Hasta que aparecen tres carabelas donde vienen los sapos disfrazados de monjes franciscanos y soldados españoles, mientras de fondo se escucha una música hitleriana. La representación culmina con la imagen del derramamiento de sangre que figura la masacre acontecida sobre el templo azteca y que además simboliza la sangre derramada por cientos de víctimas en pos de la evangelización cristiana y la colonización española. Esa escenificación constituye una parodia de la colonización y evangelización sangrienta de la cultura europea-cristiana sobre la latinoamericana, la cual además es espectacularizada para los turistas, que aplauden el show. Esto constituiría una puesta en abismo, ya que hay una representación dentro de otra representación. El *sapo* simboliza “el aspecto inverso e infernal de la rana”. La *rana* por su parte “fue uno de los principales seres asociados a la idea de creación y resurrección. [...] Representa aquí el grado superior de evolución.”⁴⁰. Por lo tanto, el sapo simboliza la destrucción que llega a

⁴⁰ CIRLOT, Jean: **Diccionario de símbolos**. Barcelona, Editorial Labor, 1982, pp.381, 399.

Latinoamérica en manos de los españoles. Por otra parte, el camaleón “Cambia de color a voluntad; [...] es ser capaz de adaptarse a todas las circunstancias, adoptar las costumbres de cualquier lugar. [...] es también falta de originalidad y de personalidad”⁴¹. Estas son algunas de las características de la identidad latinoamericana, su capacidad de adaptarse a las influencias externas, en este caso provenientes de Europa, lo que la conduce al mestizaje de costumbres, por lo cual se le aduce falta de originalidad⁴².

Cuerpo-mercantilizado



Cristo continua su viaje y llega a una iglesia en la cual “Se venden Cristos”. Su cuerpo ha pasado de ser un objeto de culto a un objeto de consumo. La imagen del ídolo se ha mercantilizado. Como mercancía ha sido multiplicada y seriada para la venta. La iglesia pasa de ser un lugar para el desarrollo espiritual a ser un mercado. Podemos recordar, en relación a esto, otro pasaje bíblico en el cual Cristo expulsa de forma violenta a los mercaderes de su templo: “Después, Jesús entró al Templo y echó fuera a todos los que vendían y compraban en los patios. Derribó las mesas de los que cambiaban monedas, lo

⁴¹ CHEVALIER, Jean: **Diccionario de los símbolos**, Barcelona, Herder, 1991, p. 239.

⁴² Sobre el tema de la crisis de la identidad latinoamericana en la modernidad, ver Apéndice II, pp. 10-14.

mismo que de los puestos de los vendedores de palomas, y les declaró: “Dios dice en la Escritura: Mi casa será llamada Casa de Oración. Pero ustedes la han convertido en cueva de ladrones”⁴³. En esta versión, es su propio cuerpo al que han transformado en mercancía: en la postmodernidad, “todo objeto material y todo servicio inmaterial se convierte en mercancía vendible”⁴⁴. De este modo el dios cristiano es reemplazado por el dios mercado. La mercancía se instala como aquel sustituto infinito que pretende llenar el vacío dejado por la escisión Yo/ Otro, por la falta de comunión sagrada. El objeto de consumo no satisface las necesidades primordiales del individuo, es decir, no posee un valor de uso, el cual se atendería al significado del objeto, sino que posee un valor simbólico, se atiene a su significante. Ese valor simbólico⁴⁵ consiste en el establecimiento de un puente entre el yo y el mundo, en este caso la divinidad, sin embargo, esta sacralidad es ficticia ya que el sujeto no hace más que convertirse en un objeto de consumo, alienándose aún más.

Cuerpo-cruz



⁴³ LA BIBLIA: Mt. 21, 12-13.

⁴⁴ Ver Apéndice II, p.18.

⁴⁵ En la postmodernidad el objeto de consumo pierde su valor de uso y su valor de cambio, el cual es sustituido por un valor simbólico. Ver Apéndice II, p.18.

A Cristo ahora le toca re-presentar el vía crucis, pero en esta versión paródica su camino lo hace ayudado por el enano indio, y constituye un espectáculo ya que está siendo recreado para los turistas que lo filman, y es visto por un travesti. Nuevamente encontramos la presencia de la puesta en abismo, porque una cámara graba otra cámara. Esto hace que se encuentren en un mismo espacio tiempos diferentes, el antiguo o premoderno que corresponde a la historia de Cristo y el posmoderno con la presencia de las cámaras. Por otra parte, la imagen de los soldados romanos es satirizada ya que se extreman sus características mostrándolos gordos, jugadores y bebedores. A Cristo también se lo muestra como un bebedor.

Cuerpo-seriado



Cristo es emborrachado por los romanos y es llevado a un laboratorio donde se hace un molde de su cuerpo, se toma como modelo del cual se sacan innumerables copias⁴⁶ que posiblemente serán utilizadas para la venta. Nos encontramos, entonces, frente al cuerpo seriado⁴⁷ de Cristo, la copia de la copia, por lo tanto, frente a un simulacro. Podríamos

⁴⁶ Sobre la reproducción seriada de los objetos de culto véase Apéndice I, pp. 31, 32.

⁴⁷ Se puede establecer un símil entre la seriación del cuerpo de Cristo y la seriación que hace Andy Warhol de la imagen de Marilyn Monroe. Ambos son ídolos cuya imagen es absorbida y manipulada por el mercado.

asociar esta multiplicación del cuerpo de Cristo como un símbolo de la evangelización. Cristo al despertar de su embriaguez y al verse multiplicado sufre una crisis, la cual expresa mediante un grito. Esta manifestación irracional y salvaje nos indica un estado de esquizofrenia, el Cristo grita⁴⁸ porque pierde su identidad en las réplicas de sí mismo. Este Cristo sufre la experiencia del “Yo postmoderno, que pierde su carácter único e irrepetible y se confunde paulatinamente con los otros, se asimila perdiéndose en la serie”⁴⁹. La respuesta frente a esta situación desesperada es la destrucción de las copias, Cristo entonces hace trizas la evangelización.

La seriación del cuerpo de Cristo constituye una operación de desaturización⁵⁰ de su imagen, y, por lo tanto, se genera conjuntamente una desautorización. Su cuerpo, como objeto de culto era visto como lejano, inaproximable, y ahora es convertido en una mercancía que podemos poseer⁵¹.

También se puede realizar otra analogía sobre este destino seriado del Cristo. En la historia oficial, después del vía crucis el salvador sube al Monte de los Olivos donde es crucificado. Ahora, asimismo, nuestro Cristo ha encontrado “otra muerte”, que está dada por esta seriación mencionada que se realiza de su cuerpo. La seriación es análoga a la muerte: “El status del objeto moderno está dominado por la oposición modelo-serie”⁵². El modelo está ligado a lo absoluto, a una trascendencia, unicidad, originalidad, autenticidad, verdad. En cambio: “La realidad serial del objeto está continuamente negada y desconocida en provecho del modelo. [...] El modelo sería una suerte de esencia que, dividida y multiplicada por el concepto de masas desembocaría en la serie. [...] El sistema ascendente de valoración diferencial por relación al modelo ideal enmascara evidentemente la realidad inversa de la desestructuración y descalificación en masa del objeto de serie. [...] El modelo

⁴⁸ El grito del Cristo se relaciona con “El Grito” de Munch, en el primer caso el grito manifiesta esquizofrenia en el segundo, alienación. En el primer caso es síntoma de exceso de proximidad y en el segundo es por aislamiento. Se presenta entonces una misma manifestación, para dos condiciones: una posmoderna y otra moderna, respectivamente, ambas muestran a un sujeto descentrado, desviado de sí mismo, y en una relación de crisis y ruptura con la realidad. Ver Apéndice I, p. 9.

⁴⁹ Acta de Entreacto, p.2.

⁵⁰ “En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible”. BENJAMIN, Walter: **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**, Madrid, Ed. Taurus, 1973, pp.4. Ver apéndice 1.

⁵¹ Ver Apéndice I, p.29, 32.

⁵² BAUDRILLARD, Jean: *El sistema socioideológico de los objetos*. En: **El sistema de los objetos**. México, Editorial Andrómeda, 1988, p. 155.

tiene una armonía, una unidad, una homogeneidad, una coherencia de espacio, de forma de sustancia de función, es una sintaxis. El objeto de serie no es más que yuxtaposición, combinación fortuita, discurso inarticulado. Destotalizado...”⁵³. Esta sería la relación que se da primero entre el Cristo europeo y el Latinoamericano; y luego entre el Latinoamericano y sus copias.

La Piedad Moderna



El Cristo ebrio es tomado en brazos por una virgen gorda y travesti, lo cual funciona como intertexto paródico de **La Piedad** de Miguel Ángel. En la escultura renacentista figura la Virgen María que sostiene el cuerpo de Cristo muerto. Ahora bien, la imagen que se nos muestra viene a ratificar la muerte del Cristo como cuerpo post-seriado. Además, se encuentra sobre una virgen que no es ni más ni menos que un soldado romano que se ha disfrazado de mujer, y que le da de beber un licor, funcionando este líquido como un sustituto de la leche materna. Mediante estas características se invierte la imagen pura, delicada y femenina de la Virgen María.

⁵³ *Ibíd.* p.162,164, 167.

Cuerpo sobre cuerpo



Luego de expulsar violentamente a los romanos del templo, Cristo peregrina por las calles de la ciudad, llevando en alto una de sus copias, mientras lo siguen las prostitutas. Este cuerpo-copia sobre el otro cuerpo-copia representa visualmente la estructura de la primera parte del films, ya que ésta constituye una historia sobre otra, la versión moderna sobre la antigua, un texto que se lee sobre otro texto, por lo tanto, se trata de un palimpsesto⁵⁴ paródico y abismado, puesto que se exhibe el mecanismo de construcción del texto. El cristo en esta peregrinación realiza un nuevo vía crucis, en esta ocasión él mismo es su propia cruz, lleva la carga de su historia y de su cuerpo sacrificado. Lo que el Cristo desea hacer es liberarse de esta cruz, liberarse del cristo crucificado para ser un cristo vivo.

⁵⁴ “Término de origen griego (de *palin*, de nuevo, y *psao*, raspar: raspado de nuevo) con el que se designa un tipo especial de manuscrito en el que se ha borrado el texto primitivo y se ha vuelto a escribir, sobre el pergamino o el papel, un nuevo texto.” ESTEBANEZ, DEMETRIO: Op.cit. p. 807.

Cuerpo-fetich



Cristo intenta instalar su copia en el altar de una iglesia, la cual se encuentra en ruinas. La Biblia está agusanada⁵⁵. El texto sagrado de la Iglesia está entonces en un estado putrefacto, en vías de degradación, disolución y de muerte. Estas imágenes simbolizan la decadencia de la cultura judeo-cristiana, fundamento de la cultura occidental moderna. La Biblia⁵⁶ se encuentra desacralizada, la palabra divina está obsoleta, y es puesta en tela de

⁵⁵ “Gusano: Jung lo define como figura libidinal que mata en lugar de vivificar. Débese a su frecuente carácter subterráneo, a su inferioridad, a su relación con la muerte y con los estadios de disolución o primariedad biológica”. CIRLOT, Jean: op. cit. p.232.

⁵⁶ Respecto a la crítica de la Biblia, esencial se constituye el libro de RODRIGUEZ, PEPE: **Mentiras fundamentales de la Iglesia Católica**, Barcelona, Ediciones Zeta, 1997. Aquí el autor realiza toda una investigación destinada a restituir el verdadero origen de los evangelios del antiguo y nuevo testamento. La Biblia, como texto de inspiración divina, es desmentida sobre la base de una rigurosa fundamentación. Los textos obedecen, por lo tanto, a documentos moralistas escritos para movilizar al pueblo de Israel. Persiguiendo objetivos políticos y de poder, la Iglesia Católica ha falseado los antiguos escritos, es decir, si creemos en la autoría del Señor, se ha distorsionado la voluntad divina, puesto que las futuras correcciones son evidentes, y los errores cronológicos también. Según el autor, la Virgen no fue Madre concebida por el Espíritu Santo, y Jesús a lo menos tuvo seis hermanos carnales. A lo largo del tiempo, los redactores de la Biblia han tomado narraciones de antiguas civilizaciones, y las han adaptado convenientemente. En otras palabras se han plagiado los episodios. Un ejemplo: la historia de Moisés, “salvado de las aguas”, se encuentra en la biografía de Sargón de Akkad, gobernante sumerio que murió en el 2279 a. c. Además, similar suerte tendrían: Krisna, Rómulo y Remo, Perseo, Ciro, Habis, etc. En este contexto, según el autor, la institución eclesiástica ha pervertido profundamente el original sentido de los primeros documentos, y, pese a esto, ha insistido con celos a través de los años el supuesto carácter divino de los versículos. De hecho no permitió la traducción de la Biblia, la cual sólo podía ser leída en griego y latín clásico, lenguas cultas a la que

juicio, ya no se tiene fe en ella ni en las instituciones que la representan.. Dentro de la iglesia, sorprende a un cura acostado con un crucifijo tamaño natural. El cuerpo de Cristo ahora es objeto sexual y homosexual. El sacerdote es caricaturizado mediante un personaje salvaje que sólo utiliza un lenguaje onomatopéyico y que expulsa al Cristo de la Iglesia.

Cuerpo-antropofágico⁵⁷



Al ser expulsado de la iglesia, Cristo se come su copia, el cuerpo entonces se presenta como cuerpo autofágico, y, a su vez, antropofágico⁵⁸. Esta escena representa la última cena, en la cual Cristo ofrenda su propio cuerpo y su sangre, simbolizados en el pan y el vino, para que sea el banquete de sus discípulos, instaurando el rito de la eucaristía y convirtiendo así a los cristianos en caníbales: “Jesús les contestó: “el que come mi carne y

no todo el mundo podía ni puede acceder. Solo a partir Lutero el texto pudo ser leído en Alemán, recién en el año 1534, y posteriormente en 1602 se obtuvo una versión en castellano. O sea que, en tres tercios de la historia del cristianismo, la masa de creyentes, sin poder tan sólo leer la Biblia, han aceptado sus enseñanzas ingenuamente. Los gusanos operan devorando el texto-cadáver, de la misma manera que a un cuerpo muerto. En este sentido, la Iglesia, en tanto que espacio sagrado, ya no constituye la casa de dios, sino que un cementerio, lugar en el se encuentran los nichos.

⁵⁷ Ver Apéndice III, p. 2, nota 2.

⁵⁸ Compárese con la pintura Jesús Bar que vimos en el curso, en la cual los ángeles beben la sangre de Cristo como se bebe el vino.

bebe mi sangre vive de vida eterna y yo lo resucitaré en el último día.”⁵⁹ “Mientras comían Jesús tomó pan y después de pronunciar la bendición lo partió y lo dio a sus discípulos diciendo: “Tomen y coman; esto es mi cuerpo.” Después tomando una copa de vino y dando gracias se las dio diciendo: “Beban todos porque esta es mi sangre, la sangre de la Alianza, que es derramada por una muchedumbre para el perdón de sus pecados.”⁶⁰ Como se aprecia, el cuerpo es nuevamente objeto de sacrificio. A su vez, esta escena simboliza el mecanismo paródico del texto, puesto que lo que sucede en el film es que se toma la historia “original” del Cristo europeo⁶¹ y se re-arma mediante la copia situándolo en el espacio latinoamericano. El Cristo mexicano devora críticamente⁶² la versión bíblica, subvirtiéndola mediante la re-creación de un Cristo inverso al Cristo de la fuente europea. De esta forma carnavaliza y desacraliza el modelo cultural europeo occidental. El margen desplaza al centro, destronizando al “rey de los judíos”, “el hijo de Dios”. Se trata entonces de una blasfemia mediante la cual el colonizado se convierte en **colonizado-r**. Este movimiento relativiza la oposición Europa-centro/ Latinoamérica-periferia. La versión latinoamericana de Cristo opera, mediante un “descentramiento hermenéutico” que desfuncionaliza el modelo europeo⁶³.

⁵⁹ LA BIBLIA: Jn 6, 53-57.

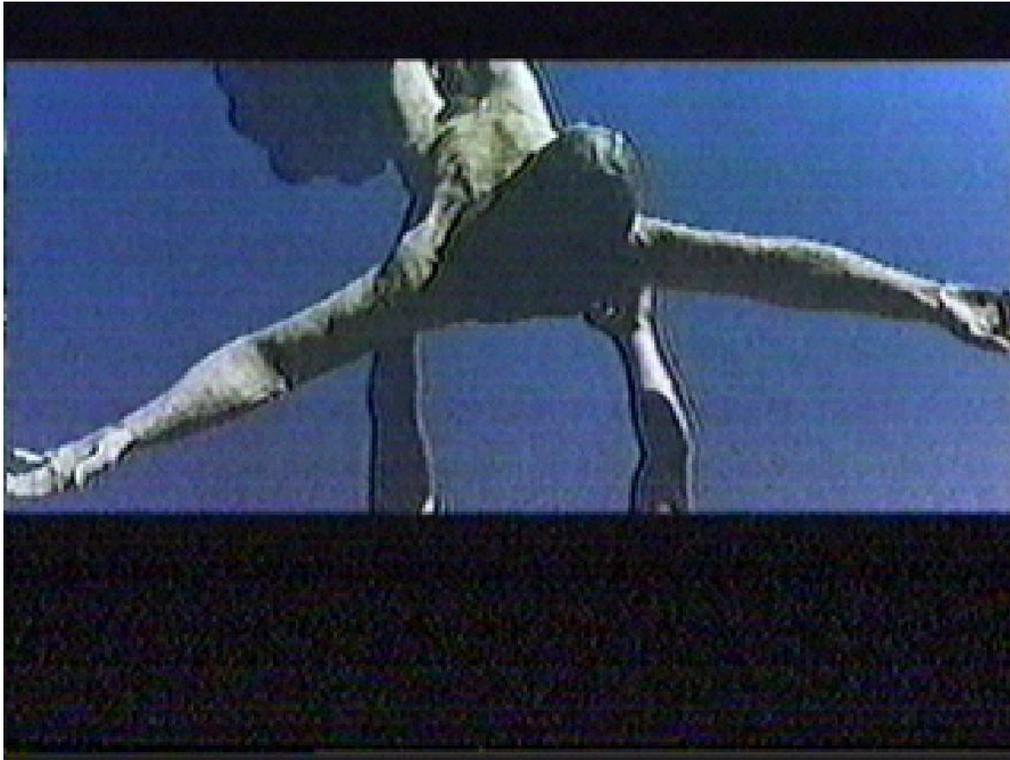
⁶⁰ *Ibíd.* Mt. 26, 26.

⁶¹ “Para este postmodernismo la historia latinoamericana quedó marcada desde sus orígenes y para siempre con un sentimiento de dependencia en su relación con Europa y Estados Unidos. Los latinoamericanos no producen conocimiento; son más bien recipientes que lo importan y traducen a su medio.(...) Por lo tanto el espacio latinoamericano ha quedado repleto de copias reproducciones y simulacros que generan una tensión de nostalgia obsesiva por los originales (...) Latinoamericano como un ser monstruoso que, en su incapacidad creativa, sólo tiene la opción de un juego infinito de modificación y distorsión de los originales. En ello revela una malignidad que se entrega a la manipulación irónica y a los recursos de la ambigüedad y que se explicita en el proceso de degeneración sufrido por el discurso europeo a raíz de su transferencia en Latinoamérica. En esta distorsión degeneradora el ser latinoamericano alcanza la liberación incontentida de la imaginación, la cual mediante el exceso, descontrola, descentra y viola los modelos originales hasta hacerlos irreconocibles. Con su perversidad el ser latinoamericano se venga haciendo que su distorsión de originales se convierta en un espejo impuro, en un espejo borroso, en un espejo trizado que devuelve al europeo un rostro monstruoso, invertido y fragmentado. (...)En otras palabras los españoles se encuentran con un monstruo capaz de digerirlos, integrarlos, consumirlos”. VIDAL, Hernán: **Tres argumentaciones postmodernistas en Chile**. Chile, Mosquito Editores, 1998. pp.17,18,19 y 24.

⁶² Ver Apéndice III, p.6, nota 21.

⁶³ Ver Apéndice II, p. 14.

Cuerpo-invertido



Finalmente presenciamos la ascensión de Cristo, la cual también es parodiada puesto que el cuerpo de Cristo está en posición invertida, y es elevado por un conjunto de globos de colores, lo que nos da cuenta de una ascensión artificial. Además, no llega a ascender, ya que permanece sobrevolando la ciudad de México. En el relato bíblico se menciona que Jesús una vez resucitado, se encontró con sus discípulos y se despidió de ellos: “Jesús los condujo hasta cerca de Betania y levantando las manos los bendijo. Y mientras los bendecía se alejó de ellos y fue llevado al cielo”⁶⁴. El verbo en voz pasiva revela que Jesús no ascendió por sí mismo, al igual que en la película, en la cual es transportado por un conjunto de globos.

Mediante la figura del cuerpo de Cristo invertido se simboliza toda la inversión del Cristo *original* que se ha efectuado en este re-corrído del Cristo americano. Esta inversión esta dada por la oposición de las características del Cristo Bíblico frente a las de su versión mexicana: excelso-abyecto, pacífico-violento, santo-pecador, abstemio-bebedor. La ascensión invertida da cuenta del carácter irónico de esta versión, que invierte la figura de Cristo y con ello los valores de la tradición cristiana. Esta inversión también es hecha al

⁶⁴ LA BIBLIA: Lc. 24, 50, 51.

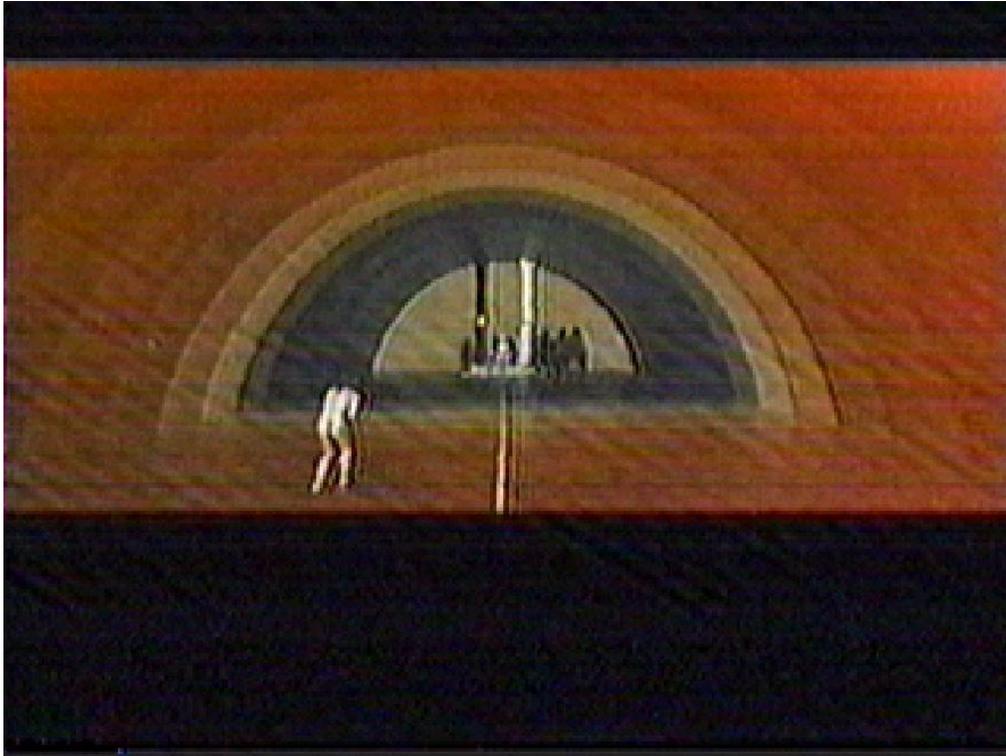
logocentrismo de la cultura occidental, puesto que hay una ausencia de códigos verbales, los que son sustituidos tanto por el lenguaje musical, como por expresiones guturales.

Capítulo III : El despertar de la serpiente alquímica (ascensión, sanación, transmutación)

“Para cambiar es necesario saber; para saber hay que aprender y para aprender hay que hacer grandes sacrificios”

Samael Aun Weor

Ascensión



Cristo ha rearmado su historia subvirtiendo la versión original difundida por el cristianismo. Ahora debe desligarse totalmente de esa antigua fachada y recorrer un nuevo camino, una nueva religiosidad. El Cristo asciende por una torre. Esta ascensión simboliza la sublimación alquímica que consiste en la espiriritualización de la materia por medio de fórmulas y símbolos. Cristo aprenderá de manos del Maestro Alquimista que se encuentra en la torre, los secretos de la alquimia, que le permitirán transmutarse a sí mismo en oro⁶⁵. En este punto, es posible relacionar, el significado que le atribuye el Tarot de la Madre Paz al arcano mayor llamado La Torre. En la lectura tradicional, la carta representa la destrucción, y una transformación ocurrida por un gran cataclismo. El rayo que baja del cielo y se estrella sobre la torre, causando la caída de dos personas, es el rayo iluminatorio

⁶⁵ Esto será explicado con mayor detalle más adelante.

que viene a terminar con una falsa conciencia. Sin embargo, Vicky Noble, la interpretará, particularmente, como la destrucción de viejas formas para el nacimiento de modelos nuevos. Escribe. “Es tentador hoy día interpretar esta carta en términos literales como el fin karmático del ciclo patriarcal que hemos soportado por cinco mil años. Los hindúes se refieren a este tiempo como el Kali Yuga, y lo definen como un período malvado, y degradado, que esta llegando a su fin. Queda por saber si el fin será brutal, con un aniquilamiento total de la vida o un cambio radical en la conciencia de la razón humana.”⁶⁶ Asimismo, la carta también simboliza el descabezamiento de Kali, que implica la muerte del ego y la cesación del control mental. Todo esto permite pensar que La Torre refleja un cambio de paradigma, el ocaso del uranismo patriarcal cede ante la recuperación de los valores corpo-espirituales.

Al ingresar a la torre el Cristo cruza un *arco iris*. El arco iris simboliza el puente entre el cielo y la tierra, es la escalera por la cual las almas se elevan al cielo y los dioses descienden a la tierra. En China simboliza la unión del yin y el yang. Es entonces también el puente entre lo celestial y lo terrenal, el espíritu y la materia. El puente en este texto sería el trabajo alquímico. El arco iris se asimila también a la serpiente. La serpiente simboliza la energía ascendente, el arco iris también simboliza la ascensión del chamán al cielo⁶⁷. El arco iris resulta de la refracción de la luz solar en las partículas de agua que están suspensas en el aire. La *luz* simboliza la salida del iniciado desde las tinieblas hacia una nueva era regenerada⁶⁸. En el texto Cristo sale de las tinieblas de la era cristiana y patriarcal para adentrarse en una nueva era. Para ello es iniciado por el maestro alquimista. La luz simboliza también el conocimiento de la sabiduría y esencia divina, la cual adquirirá el iniciado en el trabajo alquímico, la luz es el oro. En la sala del alquimista se encuentra un *camello*, este simboliza la montura que ayuda a atravesar el desierto, gracias al cual se puede alcanzar el centro escondido, la esencia divina⁶⁹. El camello ayudará al iniciado a pasar las pruebas que le esperan en su proceso alquímico para encontrar el oro.

⁶⁶ NOBLE, Vicki: **Madre Paz**, *Un camino hacia la Diosa a través del mito, el arte y el tarot*, Chile, Santiago 29, Cuatro vientos Editorial, p. 126.

⁶⁷ CHEVALIER, Jean: op. cit. p.135, 136.

⁶⁸ *Ibíd.* p. 1046.

⁶⁹ Los reyes magos se representan llegando al pesebre montados en camellos. Por esta razón diversos textos antiguos establecen un equivoco fonético entre los camellos y los camilos, que son los servidores de los reyes, y también de los altares, al mismo tiempo que los transmisores de la filosofía hermética. Son los guardianes también del paraíso terrenal. *Ibíd.* p.240-241.

El trono del alquimista esta rodeado por dos pilares en los cuales están inscritos dos símbolos del I-Ching: Cielo y Tierra. El *I- Ching* es el Libro de los Cambios o Libro de las Mutaciones, por lo tanto esos símbolos se relacionan con las transformaciones que le sucedieron, le suceden y le sucederán durante su recorrido. Ya hemos visto que en la primera parte él se despoja de su papel como Cristo crucificado y rechaza la tradición cristiana y el patriarcado para asumir una búsqueda espiritual y corporal distinta a la propuesta por el cristianismo. Luego veremos como por medio de la alquimia intentará transmutar su alma en oro. Entonces los símbolos Cielo y Tierra representan aquellos dos elementos que el Cristo deberá unir: Alma y Cuerpo, los cuales para el I- Ching y la tradición oriental son Yin y Yang, los opuestos complementarios, y que como sabemos, en occidente están escindidos.

Cristo al encontrarse con el maestro alquimista lo ataca violentamente con su cuchillo: “La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente la primariedad del instinto que lo maneja, como la altura de la espada-inversamente- expone la altura espiritual de su poseedor”⁷⁰. El cuchillo por su isomorfismo con la *cruz*: “símbolo del sufrimiento existencial”, simboliza la huella de la cruz⁷¹ y su carga violenta que ha quedado marcada en el comportamiento de Cristo al soportar los sacrificios impuestos por la religión cristiana. A esta violencia el alquimista opondrá el control y canalización de la energía, elemento básico del Tai-Chi. Lo que sucede entonces es un enfrentamiento entre ambas culturas: occidental–cristiana y oriental, en la cual vence la última. Lo que trae el método oriental no es violencia sino sanación, por lo tanto, libera los siete chacras del Cristo, desbloqueando sus canales energéticos y finalmente lo despierta a una nueva conciencia tocándolo en el chacra de la raíz o Muladhara. Este chacra es el centro fundamental del equilibrio, se encuentra regido por el elemento tierra y se relaciona fisiológicamente con las glándulas sexuales. Está relacionado con los instintos sexuales, la alimentación, las sensaciones físicas y materiales. Este chacra impide la satisfacción

⁷⁰ CIRLOT, Jean: op. cit. p. 159.

⁷¹ “Eje del mundo. Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o escalera por los que las almas suben hacia Dios. La cruz establece la relación primaria entre los dos mundos (terrestre y celeste), es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio espiritual y vertical con el orden de la manifestación y de la tierra. Estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo, por eso la cruz es la antitesis de la serpiente o dragón Ouroboros, que expresa el dinamismo primordial anárquico anterior al cosmos (orden)”. *Ibíd.* p. 154,155,156. Cristo crucificado sufre la escisión de los mundos, la polaridad, la ruptura de la unidad primordial desencadenada por el patriarcado.

alocada y copiosa de los instintos materiales. El control que ejerce no se trata de una represión o abstinencia de sus funciones: celibato, desprecio al cuerpo; sino una potencialización equilibrada de éstas para un mejor desarrollo espiritual. El planeta que rige el Muladhara es Saturno, que en sánscrito significa Urna Sagrada (sat: sagrado; urno: urna). Por lo tanto este chacra simboliza el carácter sagrado de la sexualidad y el cuerpo, es decir, se refiere a lo que el Cristo debe aprender y practicar en la búsqueda de esta nueva espiritualidad. Luego de este despertar del chacra Muladhara, el Cristo está preparado para la sanación. La Sacerdotiza que acompaña al alquimista extrae de su nuca la enfermedad, simbolizada por un sapo y la sangre azulada. Este acto corresponde a un ritual. La machi en la ceremonia mapuche denominada *Nguillatún* extrae un *sapo*⁷² del cuerpo del enfermo sanándolo. Esto corresponde a un acto psicomágico⁷³, ya que en la sanación está involucrada la psiquis, la sanación es simbólica ya que la enfermedad corporal expresa una enfermedad del alma: “La enfermedad es un lenguaje que habla por el cuerpo y que escenifica lo mental, representa algo que sucede dentro”⁷⁴. El cuerpo de Cristo está enfermo, la enfermedad que padece es el cristianismo, está enfermo de sacrificios, maltratos, abstenciones, negaciones, castigos y represiones. William Blake dijo: “ Quién desea y no actúa, cría pestilencia”⁷⁵. La enfermedad desgasta, corroe, corrompe y consume al cuerpo. Lo que desea el Cristo es sanarse, dejar atrás su pasado, desea un cambio, una transformación en su vida, su cuerpo y su espíritu. Con esto se relaciona la mariposa tatuada en el brazo de la sacerdotiza. La *mariposa* es símbolo de metamorfosis, de regeneración, de renacimiento, representa los ciclos naturales de vida, muerte y resurrección. El cristo desea metamorfosearse en oro, el maestro le pregunta: ¿Quieres Oro?⁷⁶, a lo que él responde: Sí. “El *oro* es la imagen de la luz solar y, por consiguiente de la inteligencia divina. El corazón es la imagen del sol en el hombre, como el oro lo es en la tierra. Consecuentemente el oro simboliza todo lo superior, la glorificación o “cuarto

⁷² Ver símbolo del sapo en Cuerpo Conquistado-r.

⁷³ Los actos psicomágicos son actos simbólicos y poéticos, que tienen un valor terapéutico y purificador, ya que se realizan para sanar bloqueos materiales, corporales, sexuales, emocionales e intelectuales que nos impiden realizar nuestra finalidad en la vida. Mediante los símbolos se envía un mensaje al inconsciente para desprogramar patrones adquiridos y buscar modelos más sanos y felices. www.psicomagia.com. Cristo desea sanarse del sacrificio en la cruz y de su vida anterior de abstenciones y represiones. Desea liberarse de los patrones legados por la religión cristiana patriarcal y asumir un modelo más sano.

⁷⁴ SONTAG, Susan: **La enfermedad y sus metáforas**. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1996, p.50.

⁷⁵ *Ibíd.* p.51.

⁷⁶ JODOROWSKY, A.: **La Montaña Sagrada**

estado”, después del negro (culpa, penitencia), blanco (perdón, inocencia), rojo (sublimación, pasión). El oro es la imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema”⁷⁷. Entonces debe empezar su proceso alquímico, el cual se inicia con la Ablución. Su cuerpo es purificado con el elemento *agua*: “Los alquimistas denominaban agua al mercurio en su primer estadio de la transformación [...] Para la psicología actual, el agua es símbolo del inconsciente, de la parte femenina del espíritu [...] Se asimila el agua a la sabiduría intuitiva [...] Representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección... Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua el hombre nuevo aparece súbitamente, el nuevo nacimiento es el del hombre espiritual”⁷⁸. El Cristo renace mediante su inmersión en el agua, la cual simboliza el parto de un nuevo Cristo. De hecho, en la Biblia se menciona que Jesús, en el momento del Bautismo, por voz del Espíritu Santo conoce su verdadera identidad: “En esos días, Jesús vino de Nazaret, pueblo de Galilea, y se hizo bautizar por Juan en el río Jordán. Cuando salió del agua, los cielos se rasgaron para él y vio al Espíritu Santo que bajaba sobre él como paloma. Y del cielo llegaron estas palabras: Tú eres mi hijo, el Amado; tú eres mi Elegido. En seguida el Espíritu lo empujó al desierto. Allí permaneció cuarenta días y fue tentado por Satanás. Vivía entre los animales salvajes, pero los ángeles le servían.” En la película, tras la ablución que le brinda el Maestro y la Sacerdotiza, el Cristo comenzará la purificación por medio del fuego en la iniciación alquímica.

⁷⁷ CIRLOT, Jean: op. cit. p.344.

⁷⁸ *Ibíd.* pp. 54, 55, 56.

Iniciación Alquímica



Habiendo conocido al maestro, el Cristo se enfrentará en este momento a conocer los misterios de la Alquimia^{79 80}. Al investigar sobre esta Ciencia Milenaria, nos encontramos con que parece ser el arte más antiguo de la historia universal de la humanidad. Sobre los orígenes de la Alquimia, existen ciertas divergencias. Se tiene a Hermes Trismegisto como el Iniciador de esta práctica milenaria, personaje mitológico que simboliza el saber antiguo⁸¹. Según el maestro Samael: “La alquimia es el arte laborioso

⁷⁹ SAMAEL, AUN WEOR; Alquimia Develada (Conferencia titulada “La fuerza del Cristo y la disolución del Ego”); Asociación Gnóstica de Estudios Antropológicos; C:\WINDOWS\Escritorio\Centros psíquicos y la máquina humana -.htm

⁸⁰ La palabra parece provenir del artículo "al" y el término "chemia" que significa "tierra o suelo negro". Según esta hipótesis, los musulmanes se referían a las oscuras tierras de Egipto donde habrían aprendido los primeros secretos de la misteriosa ciencia. La figura del filósofo egipcio Hermes Trismegisto se consideraría entonces como padre del saber humano y de ahí derivaría el término "hermético" que con tanta frecuencia aparece relacionado con la alquimia.

⁸¹ Llamado también el Padre de la Sabiduría, fue alimento de los filósofos griegos pre-socráticos. Se supone que vivió en el S XX a. c, y se le atribuyen 42 textos de un conocimiento ilimitado, donde se encontraría todo el conocimiento humano de las eras precedentes. Entre estos, la Tabla Esmeraldina y el Kybalion, bastan para aproximarse a su pensamiento, y conocer lo que tuvo que decir de la Obra del Sol, y acerca de los siete principios mentales.

que permite convertir, a través de la Humedad Ígnea⁸², los metales viles en Mercurio Filosofal u Oro Potable. Se cree que la alquimia fue tomada de Egipto, y llevada hacia Europa por los árabes, lugar donde fue práctica de muchísimos monjes medievales. Comúnmente se entiende que los alquimistas consideraron los metales como cuerpos compuestos, resultantes de dos propiedades comunes: el mercurio, que era lo metálico, y el azufre, que era lo combustible. Posteriormente consideraron un tercer principio, la sal, identificada con la solidez y la solubilidad. Una idea inmediata fue la posibilidad de conseguir la transmutación de los metales innobles, mediante la combinación de esos tres principios. Ahora bien, al ahondar sobre los conocimientos de la Alquimia nos encontramos con que esta transmutación de los metales viles en oro, a partir de cual se define el trabajo del alquimista, es, en verdad, una metáfora de una transmutación realizada por el iniciado en su propio cuerpo. Señala Samael que “el alquimista es un iniciado que trabaja con su propio laboratorio interior para realizar la “Magnus Opus”, o la Gran Obra”^{83 84}.

De lo postulado por el maestro se deduce que, esa energía sexual, de la cual se ha escrito en Fisiología, Psicología, y Psicoanálisis, coincide con el Mercurio de los alquimistas medievales. Según los conocimientos de la Alquimia, el mercurio en bruto se encuentra en el Semen Sagrado⁸⁵, y para llevar a ser útil debe ser purificado. El proceso es

⁸² “La Humedad Ígnea, se le denomina también, porque esa agua es el habitáculo del fuego. Ciertamente, esa Agua Ardiente o Fuego Húmedo, es capaz de disolver y coagular los metales viles en metales sutiles. La humedad ígnea asciende por el Kundalini” *Ibíd.* p. 4.

⁸³ “la Gran Obra, es, ante todo, la creación del hombre por sí mismo, a base de trabajos conscientes y padecimientos voluntarios. La Gran Obra (añade el maestro) es la conquista interior de sí mismo, la conquista de nuestra verdadera libertad en Dios” *Ibíd.* p. 2.

⁸⁴ Pero, ¿cuál origen de la Gran Obra?: Se trata de transmutar, mediante la eyaculación endógena, la energía sexual en energía creadora. Este medio, a saber, es uno, entre varios, para la obtención del secreto, está la meditación, el ascetismo, etc. Ahora bien, he escogido tratar esta vía; que corresponde a los Gnósticos, ya que la energía sexual que asciende podría ser equivalente a la ascensión del Cristo. Además, es análoga a la ascensión de la serpiente por el cayado, imagen que nos conecta inmediatamente a Hermes, pues según el mito griego, Zeus regaló una vara a este dios cuando logró separar dos serpientes, las cuales ascendieron en forma de espiral. Si aplicamos estas relaciones al texto que tratamos, vemos que la sacerdotiza que acompaña al maestro lleva en su espalda un tatuaje de dos serpientes que ascienden por su columna vertebral. Tengo la impresión que ese ascenso de la serpiente por la columna representa la sublimación de los instintos para el logro de una elevación espiritual. Como quiera que sea la vía, la serpiente enrollada en la base de la columna despierta ascendiendo. Sin duda que la imagen remite a un proceso de evolución espiritual. La serpiente ascendiendo es la kundalini. De todos modos, lo que ocurre con el cuerpo en este aspecto temático, es que se contiene, el cuerpo-derramado pasa a ser cuerpo-contenido-sublimado.

⁸⁵ De hecho existen tres tipos de Mercurio: a) El azogue en bruto, el esperma sagrado; b) El “alma metálica del esperma” que es el resultado de la transmutación de la libido, y que asciende por el canal medular, los cordones ganglionares, espinales hasta el cerebro; c) el mercurio más elevado: aquel que ha sido fecundado por el azufre. En términos de Alquimia, el azufre sería el fuego sexual, y el mercurio el “alma metálica del esperma sagrado” que luego del proceso de transmutación debe comenzar a ascender.

prolongado y el metal debe pasar por los denominados doce peldaños o fases, por medio de los cuales, logrará sublimarse hasta iluminar la mente del iniciado.

En la obra, el maestro demostrará al Cristo que su excremento puede ser transmutado en oro mediante una serie de procesos. Lo anterior, en lenguaje alquímico estaría asociado a los doce peldaños, entre los cuales se cuenta, la putrefacción, la calcinación, la sublimación, la coagulación, la proyección⁸⁶. Los procesos dirigidos por el maestro serán dos principalmente. Primero el excremento es cocido al fuego: El *fuego* es “agente de transformación, de finalidad purificatoria: destrucción de las fuerzas del mal y renovación. Podemos distinguir entre dos tipos de fuego: “el eje fuego-tierra (erótico, calor solar, energía física) y el eje fuego-aire (místico, purificador, sublimador, energía espiritual)”⁸⁷. Segundo, a este resultado se le unirá el vapor de *agua* que brota del cuerpo de Cristo. A través de esta agua el Cristo elimina las impurezas, se purifica. El Cristo se halla al interior de un horno de cristal con forma de huevo, que puede estar vinculado con el conocido atanor. Nuestro personaje se encuentra en la posición del buda, y su semblante presenta la máxima concentración. Esta imagen representa una carta del Tarot llamada Hijo de Copas. La posición del buda simboliza la mente quieta de la meditación. El Huevo-Mundo simboliza la Gran Madre, el círculo cósmico de lo femenino. El hijo duerme en el útero de la Diosa. El hijo se encuentra entre el agua y el aire, es la unión de la luz y la oscuridad, la mente y los sentimientos. El agua azul representa a Krishna, dios flautista del juego y la sexualidad, acompañado de música y flores. La flor tridente simboliza a la Datura Sagrada, planta alucinógena consumida por tribus primitivas, que constituye un medio de conocimiento, pero si no es usada adecuadamente podría ser un veneno. El Hijo se encuentra en un estado de trance, está espititualizado. Realiza una posición del yoga: *yoga* significa unción o unión del aire y del agua, del principio masculino y femenino. El Hijo es un chamán, un puente que comunica cielo y tierra. Es un artista, puede escribir poesía, pues trae los mensajes al consciente desde la profundidad inconsciente del placer⁸⁸.

⁸⁶ Menciona Samael Aun Weor que los antiguos Alquimistas proyectaban oro a través de las yemas de sus dedos.

⁸⁷ CIRLOT, J.: op. cit. pp. 209, 210.

⁸⁸ NOBLE, Vicki: op. cit. p. 80.

Mientras sucede la transmutación, la sacerdotiza toca música en un *violoncello*. La *música* constituye un instrumento de ascensión y purificación. Se dice que según determinadas fórmulas numéricas se podría representar la música de las esferas. Puede inducir estados alterados de conciencia, transportar a un éxtasis místico. “La música es una imagen de la conexión natural de todas las cosas, a la vez que comunicación, delación y exaltación de esa relación interna de todo. [...] Es una zona intermedia entre lo diferenciado y lo indiferenciado. Por eso se utiliza en ritos y liturgias”⁸⁹.

El maestro se encargará de que el excremento, ya tratado por una serie de cocciones, se mezcle con el agua del cuerpo. Después de esto, el resultado será llevado a un horno, que permitirá la conversión de la sustancia en oro. Anterior a esto, el Cristo por un momento vomita, lo que se manifiesta como la suciedad que sale del cuerpo, y además, dejará salir una risa siniestra, que constituye otra forma de liberación. El proceso en general, desea representar la transmutación alquímica, la conversión de los metales innobles en oro, aunque desde una perspectiva de la evolución espiritual del individuo. Es por esto que el maestro le dice al Cristo: “Tú eres excremento, y puedes convertirte a ti mismo en oro”. Es aquí donde el Cristo ha resucitado, a vuelto a nacer después de atravesar el proceso alquímico, en el cual experimenta la muerte de su pasado. El proceso alquímico está compuesto de varias etapas que implican la renovación espiritual del iniciado, entre ellas, el paso por el agua, y el fuego, ambos elementos de purificación, transmutación y regeneración. Luego de la ceremonia alquímica el Cristo ve su imagen en un espejo y la destruye. El espejo refleja el contenido del corazón. Esta acción simboliza la destrucción su pasado, el rechazo de su imagen antigua y la búsqueda de un renacimiento. Para ello “El Tarot te enseñará a crear un alma”⁹⁰: “las cartas del Tarot son una imagen del camino de la iniciación”⁹¹, aquella que deberá pasar el Cristo para encontrar el oro espiritual.

⁸⁹ CIRLOT, Jean: op. cit. p.319.

⁹⁰ JODOROWSKY, Alejandro: **La Montaña Sagrada**.

⁹¹ CIRLOT, Jean: op. cit. p.424.

Investidura



El Cristo será investido por el maestro otorgándole los cuatro elementos del Tarot⁹² y cada vez le menciona una palabra: Basto: conocer; Espada: atreverse; Cáliz: desear; Oro: estar silencioso⁹³. Es pertinente mencionar que, al comienzo de la película, aparece la carta del Tarot: El Loco. Símil con Cristo, por ser la energía que se conecta con todos los estadios de conciencia, pudiendo viajar a través de las demás cartas. EL Cristo es entendido, entonces como un viajero, que comenzará a llevar a cabo un recorrido. Por otra parte, El Loco figura con un saco amarrado a un palo, que lleva sostenido en uno de sus hombros, en él porta estos cuatro elementos del Tarot, con los cuales se originó el universo.

⁹² “las imágenes de los arcanos mayores provienen de las pinturas simbólicas del libro egipcio de Thot Hermes, símbolo de la ciencia del universo”. *Ibíd.* p.425. Tanto la Alquimia como el Tarot se atribuyen al mismo creador. Ambos son instrumentos de conocimiento y evolución espiritual.

⁹³ Corresponde entregar lo que representan estos cuatro elementos en el contexto del Tarot: Los *Bastos*: representan la energía, la fuerza del fuego. Simbolizan la autoridad, el poder, la urgencia, la acción y la vida del espíritu. También se encuentra asociado a una antorcha, que genera luz y calor, y que se relaciona a la energía sexual o líbido. Las *Espadas*: representan la actividad mental, los poderes de la mente. También simboliza el ego y sus tendencias separatistas, como el sentido del “Yo” y los “Otros”. Las *Copas*: simbolizan el elemento femenino agua y la cualidad de receptividad. Las copas contienen sentimientos, emociones, deseos, sueños inconscientes y visiones. Las copas son los símbolos arquetípicos del útero y de los pechos de la Madre. Reflejan la energía regenerativa, el poder sanador, y las habilidades psíquicas. Los *Discos*:

Luego de investirlo y mostrarle en el Tarot el camino de iniciación, el maestro lleva a Cristo frente a un *buey* que sostiene un *buitre*: “el buey es símbolo de sacrificio, sufrimiento, paciencia y trabajo. [...] El buitre por nutrirse de cadáveres tiene relación con la madre naturaleza y la muerte”⁹⁴. Con esto el maestro le advierte de cómo será el camino de la iniciación hacia la cima de la montaña. Éste estará lleno de pruebas y etapas y se entrará en contacto con la naturaleza.

Finalmente el maestro lo invita a conocer quiénes serán sus acompañantes en la búsqueda del oro. Para ello le presenta a los personajes de cada planeta del sistema solar. “Somos ladrones como tú, pero a otro nivel. Somos los hombres más potentes del planeta.. Industriales y políticos”⁹⁵.

Ahora pasaremos a revisar cada uno de los planetas y verificar como se muestran aquí las críticas a la postmodernidad, primero dilucidando quién representa a Mercurio, planeta que no es nombrado.

representan la tierra y el plano físico. Significan todo lo que es sólido y real: el cuerpo. Representan además la magia de la tierra y la capacidad de la vida de sostenerse sobre sí misma. *Ibíd.* p. 424, 425.

⁹⁴ *Ibíd.* p.104, 105.

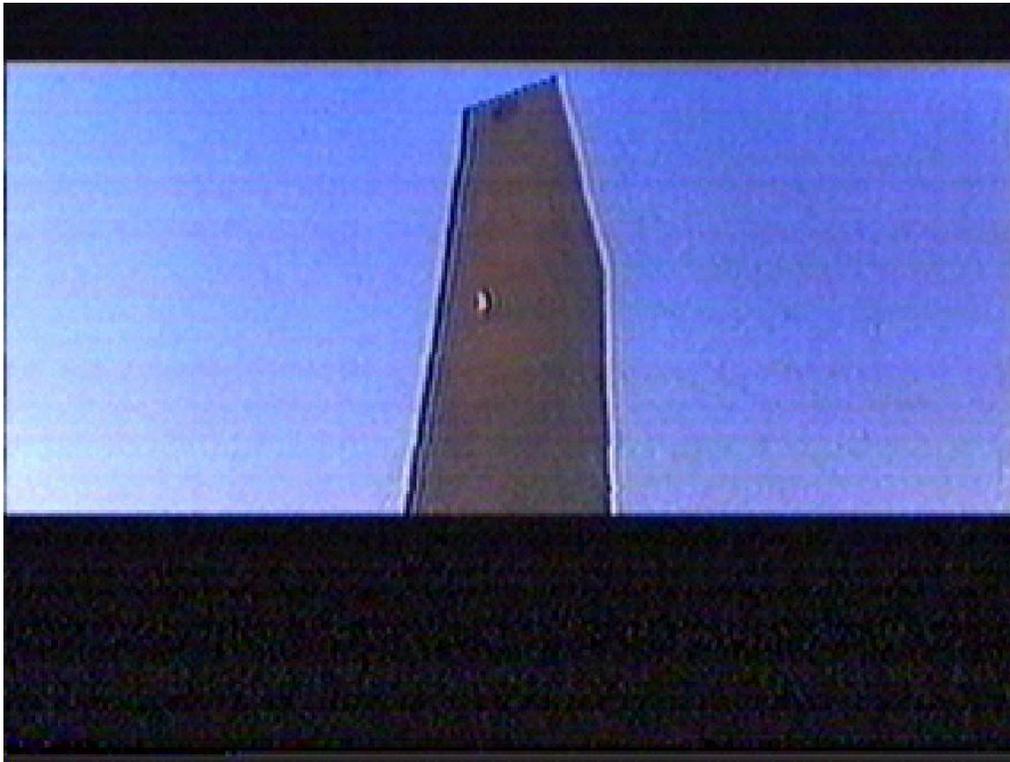
⁹⁵ JODOROWSKY, Alejandro: **La Montaña Sagrada**.

**Capítulo IV: El cuerpo dis-locado de la postmodernidad
(desinstitucionalización, belleza, museo, armas, juego, Estado, milicia, domus)**

*Dada la acumulación de pruebas, no hay hipótesis más verosímil que la realidad.
Dada la acumulación de pruebas de lo contrario no hay más solución que la ilusión.*

J. Baudrillard

Mercurio (cuerpo-cristo)



¿Quién es Mercurio? Una simple asociación permite decir que es Cristo el que representa a este planeta. Postula Samael Aun Weor: “La gran obra, en consecuencia, es un proceso real, iniciático, que es posible vivir en nuestro espacio psicológico, y cuya culminación es el advenimiento del Niño de Oro de la Alquimia”⁹⁶, y más adelante señala que este Niño de Oro, no es sino lo que en lenguaje alquímico se denomina el Cristo Íntimo, la piedra filosofal, el espíritu divino. También se encuentra asociado a la piedra filosofal o el Cristo Resurrecto. Ya he revisado que, en definitivas, piedra filosofal, elixir de la vida, en materia de alquimia es un resultado de un proceso que se presenta en el practicante a partir de una transmutación de la energía interior. En la primera parte de la

⁹⁶AUN WEOR, Samael: op. cit. p. 1.

película, se desarrolla toda la posible apostasía que puede llegar a concebirse del propio Cristo. Existe por así decirlo, una transmutación de su cuerpo que le permite alcanzar la ascensión al maestro. El recorrido que realiza está estructurado para desfondar la tradición que lleva su nombre, en un intento por invalidar la historia, que le permitirá posteriormente resucitar. En correspondencia, aseguran los maestros de la alquimia, que al aprender a fabricar el Mercurio de los sabios, se puede llegar a nacer por segunda vez, y aniquilar el “Yo” de la Psicología experimental.

Por lo tanto, tenemos que Cristo es el Mercurio que quiere transformarse en Oro, por eso el maestro le dice: “ Tú eres excremento. Tú puedes convertirte a ti mismo en oro”. Tras una experiencia individual, acompañará al colectivo que habrá de iniciarse en los misterios del elixir. Por otra parte, además es posible relacionar a Cristo con Hermes⁹⁷, ya que en la mitología romana el dios Hermes era llamado Mercurio. Sin embargo, el fundamento mayor que establece la cercanía entre ambos, refiere a que los dos son mensajeros que han descendido de las esferas superiores, es decir, son el puente que comunica el cielo y la tierra, por lo tanto la materia y el espíritu. También, como se sabe, Cristo fue crucificado con dos ladrones, y Hermes es el dios de los ladrones. Todos los compañeros de este Cristo también son ladrones. Los nueve iniciados, a su vez, también son ladrones, que desean robar el secreto a la inmortalidad. Como habíamos señalado antes a Hermes se le atribuye la creación del Tarot y la Alquimia, por lo tanto, este Cristo viene a ser el portador de esos misterios, es el que viene a ser el puente entre el mercurio y el oro.

⁹⁷ “El dios Thot o Hermes era un Dios lunar, intermediario de los dioses, señor de la escritura, de la palabra y del sabio pensamiento, actuaba como iniciador de los misterios, como dios del conocimiento era el sabio maestro que confiaba los secretos de su arte a sus iniciados, a los elegidos de entre los humanos. Tuvo la misión de iniciar en la tierra la tradición perenne, heredada de las jerarquías celestes, a los primeros faraones y sacerdotes de Egipto. Los Griegos encontraron las mismas características entre el dios Thot y su dios Hermes, más tarde los romanos lo vincularán a su dios Mercurio. La cualidad más conocida es que los tres tenían la capacidad de moverse en el mundo de los dioses y de los humanos, servían de mediadores (al igual que Cristo), hacían de puente entre dos realidades, lo de arriba y lo de abajo.” <http://www.ewtn.com/spanish/hermes/htm.que> Cristo), hacían de puente entre dos realidades, lo de arriba y lo de abajo.” <http://www.ewtn.com/spanish/hermes/htm>.

Venus (cuerpo-artificial)



Para la mitología griega, Afrodita (Venus romana), es la diosa del amor, la belleza y el deseo sexual. Ella tiene un deber divino: hacer el amor. Fon, el personaje que vive en este planeta se ocupa del bienestar y la belleza del cuerpo humano, para ello fabrica camas, colchones, tejidos, trajes y cosméticos; y hace el amor con sus obreras en las horas de trabajo. Tiene innumerables esposas y muchos hijos. En este sentido su fábrica también se dedica a la reproducción en serie de la especie humana. También fabrica prótesis para diversas partes del cuerpo y máscaras. Su industria se dedica a la producción de la belleza artificial⁹⁸: “sabemos que la gente quiere ser amada, no por aquello que es, sino por aquello que parece. Para eso hemos creado una serie de máscaras que le dan la forma, el calor, el olor de los humanos”⁹⁹. En este sentido el cuerpo se instala como objeto de deseo, puesto que: “La belleza es en el objeto, lo que lo designa para el deseo”¹⁰⁰. Lo que se busca en la belleza es detener el tiempo, vivir eternamente en la juventud, para no desvanecerse, para no morir. Se utiliza la belleza como medio artificial de acceder a la inmortalidad: “Hay en

⁹⁸ Baudrillard se refiere a la tercera etapa del capital como “economía política del signo” o postmodernismo, en la cual la *imagen* se ha transformado en un artículo de consumo. Ver Apéndice I, p.21.

⁹⁹ JODOROWSKY, A.; La Montaña Sagrada.

¹⁰⁰ BATAILLE, G.: El Erotismo, España, Tusquets Editores, 1977, pp.148.

la búsqueda de la belleza, al mismo tiempo que un esfuerzo para acceder, más allá de una ruptura, a la continuidad, un esfuerzo para escapar a ella”¹⁰¹. Si la continuidad es la unión en la muerte, entonces escapar a ella implica desear la perdurabilidad del ser discontinuo, individual: “Cada cara es única y dura para toda la vida. Puede llevar la cara artificial hasta la tumba. Con este truco los cadáveres pierden las apariencias de la muerte. La embellecemos y la proveemos de mecanismos electrónicos. Pueden dar el último beso a sus queridos, participar en su propio funeral, o hacer espectáculos en vivo”¹⁰². En este planeta al cuerpo natural se le superpone un cuerpo artificial, el rostro es cubierto con máscaras y las extremidades con prótesis¹⁰³. En este sentido se hace una sátira de la sociedad actual que vive pendiente de su belleza física y se hace múltiples cirugías e introduce prótesis en sus cuerpos para aparentar una belleza falsa. Esta libertad para cambiar de aspecto está dada por las posibilidades del mercado y la tecnología¹⁰⁴: “Somos libres. Cada vez seremos más libres para diseñar nuestro cuerpo: hoy la cirugía, mañana la genética, vuelven o volverán reales todos los sueños. ¿Quién sueña en esos sueños? La cultura sueña, somos soñados por los íconos de la cultura. Somos libremente soñados por las tapas de las revistas, los afiches, la publicidad, la moda.”¹⁰⁵ Este comentario lo hace la autora al relatar la conversación de una familia en la que todos deseaban hacerse una cirugía estética. Aquí van algunos ejemplos de las posibilidades: “alzado de los pómulos”, “implante de doble músculo en los pectorales”, “alargue de huesos”, etc. El cuerpo es modificado y cubierto por aparatos artificiales que lo convierten en un objeto más de mercancía, cosificándolo: “Las identidades han estallado. En su lugar no está el vacío sino el mercado”¹⁰⁶. Vemos entonces una crítica a la institución belleza y al mercado que propone un ideal, al cual todos aspiran alcanzar y por ello van modificando su cuerpo para acercarse a él: “en la apreciación de la belleza humana debe entrar en juego la respuesta dada al ideal de la especie”¹⁰⁷. Sin embargo, en esta búsqueda de la belleza ideal el cuerpo se transforma en puro simulacro.

¹⁰¹ *Ibíd.* pp.150.

¹⁰² JODOROWSKY, A.; *La Montaña Sagrada*.

¹⁰³ Las identidades son desechables, se las cambia como quién cambia de vestido. Ver Apéndice I, p. 23.

¹⁰⁴ Esta es la máscara del capitalismo: su tecnología, sus objetos, su mercancía y relaciones sociales envueltas en un velo ilusorio que sume a la colectividad en un sueño. Ver Apéndice I, p. 5,6.

¹⁰⁵ SARLO, Beatriz: **Escenas de la vida postmodernas. Intelectuales, arte y videocultura en Argentina**; Buenos aires, Editorial Ariel, 1997 p.26.

¹⁰⁶ *Ibíd.* p.27.

¹⁰⁷ BATAILLE, George: *op.cit.*p.148.

La libertad de elección en el mercado es ilusoria ya que el modelo o ideal de belleza es propuesto por la publicidad y la industria¹⁰⁸. En la búsqueda de este ideal de belleza el sujeto se reifica ya que se transforma en objeto del mercado, es producido por él. Lo que encuentra el sujeto no es identidad sino identificación. El acceso a la belleza es ficticio, ya que el modelo no podrá ser alcanzado jamás. El modelo es el ideal que huye y es sustituido indefinidamente de acuerdo a la dinámica del mercado y la producción capitalista¹⁰⁹.

Marte (cuerpo-armado)



Isla, el personaje que vive en este planeta, presenta rasgos andróginos al igual que las figuras que aparecen en el cuadro que está sobre su cama y que corresponde a “Gabrielle D’ Estree y su hermana” de la escuela de Fontainebleau¹¹⁰. En esta pintura se nos presenta el contacto erótico lésbico e incestuoso entre las hermanas, las cuales son

¹⁰⁸ La identidad es una construcción del mercado. El consumo es el lugar de las identificaciones. Ver Apéndice II, p.17,19.

¹⁰⁹ “Dado que el modelo en el fondo no es sino una idea, es decir, una trascendencia interior al sistema, este puede progresar continuamente, huir hacia delante por entero...”. BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. op. cit. p.175.

¹¹⁰ En esta pintura también aparece una mujer bordando y un espejo lo que la convierte en un texto de carácter especular, entonces mediante este intertexto se cita la puesta en abismo, lo cual reafirma el abismamiento

presentadas como sujetos andróginos, con rasgos tanto masculinos como femeninos. Isla, al despertar se viste a la vez que se traveste puesto que primero se va poniendo adornos femeninos que después cubre con un vestuario masculino, lo que da cuenta de una identidad ambi-valente o anfibológica. El uso de ornamentos también lo lleva a su industria, puesto que ella se dedica a la venta y fabricación de armas¹¹¹, las cuales a veces son usadas como collares. Estamos frente a la crítica de la mercantilización de los objetos bélicos, que pasan a ser objetos de consumo fabricados según las variedades de consumidores. Por ejemplo, se fabrican pistolas psicodélicas, armas místicas para budistas, hebreos y cristianos. Esto, además, constituye una crítica a las instituciones eclesiásticas que se ven involucradas en conflictos bélicos. En este planeta se hacen demostraciones de sujetos que se suicidan grotescamente arrojándose contra metralletas que les atraviesan el cuerpo, mientras un grupo de turistas aplaude el espectáculo¹¹². Estamos frente a la espectacularización de la muerte, la cual en un escenario generalizado de violencia pierde su impacto intenso en la recepción de los videntes, la cual pasa a ser una recepción anestesiada. Es como cuando presenciamos masacres en la pantalla de nuestro televisor y casi no nos inmutamos, puesto que constituye *el pan de cada día*.

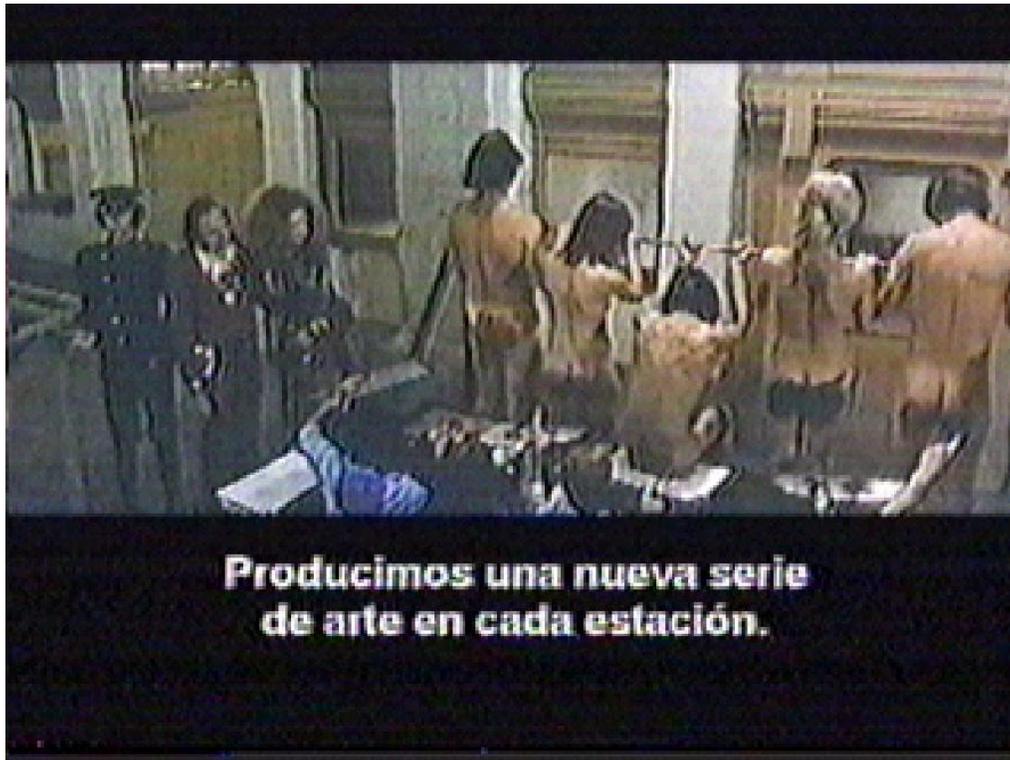
En síntesis, en este planeta nos encontramos con un cuerpo armado (con las armas de la guerra) y con una crítica de las instituciones militares y religiosas, las cuales son absorbidas por el mercado.

como proceso que invade el texto en forma generalizada. Podríamos decir entonces que el texto sufre de una metástasis de la *mise en abyme*.

¹¹¹ Para la mitología griega, el dios Marte, del cual el planeta de Isla recibe su nombre, es el dios guerrero por excelencia y además se dedica a la fabricación de armas.

¹¹² En la postmodernidad los acontecimientos se presentan como espectáculos, Baudrillard la denomina “la sociedad del espectáculo”. Ver Apéndice I, p.18,29.

Júpiter (cuerpo-museificado)



Klen, el personaje que vive en este planeta posee un “Laboratorio artístico”. En este concepto de laboratorio encontramos la idea de la experimentación artística, lo cual está vinculado con el tipo de arte que se exhibe, el que está conformado por fragmentos de cuerpos animados. Estos fragmentos corresponden a las partes erógenas del cuerpo, por lo tanto, es un arte pornográfico ya que genitaliza la exhibición del cuerpo. El visitante vive una experiencia estética-erótica interactiva. En este museo se produce una nueva serie de arte en cada estación, es decir, se produce un arte que está siempre a la moda y que se fabrica como un producto para el mercado: “El objeto no debe escapar a lo efímero y a la moda. Ésta es la característica fundamental de la serie: el objeto está sometido a una fragilidad organizada. [...] Se mantiene a la serie, por la fuerza, en una sincronía breve, en un universo perecedero. El objeto no debe escapar a la muerte. [...] En las sociedades de consumo las generaciones de objetos mueren pronto, están hechos para no durar, para ser sustituidos¹¹³. La serie se sitúa en un pasado inmediato, en la obsolescencia. Ésta es la estrategia de la producción capitalista y monopolista para mantener activa la dinámica de consumo. El arte (objeto de consumo) es fabricado en este

museo por una serie de humanos que funcionan como engranajes de una gran máquina. Asistimos, en esta escena, a la maquinización de lo humano, lo cual denuncia la alienación del ser humano en el trabajo¹¹⁴. Klen ha creado una máquina erótica, “para excitarla el espectador tiene que colaborar, recibirle, abandonarse al acto de amor”¹¹⁵, por lo tanto, este arte necesita de la participación activa del receptor. “La habilidad del espectador llevará a la máquina al orgasmo”¹¹⁶, por lo cual, el objeto artístico, para su realización estética plena, requiere de un receptor que sea capaz de completar el circuito comunicativo. Requiere de un receptor que en los términos de Cortázar se denomina: lector macho¹¹⁷. Sin embargo, el texto hace oscilar esta noción de lector macho, ya que es la hembra la que provoca el orgasmo de la máquina y el macho el que no la satisface; aún más, él le da un latigazo a la máquina imputándole el carácter de frígida, es decir, desplaza su impotencia al objeto artístico. Del encuentro entre la máquina y la mujer nace una máquina más pequeña, es decir, la experiencia estética ha generado un producto nuevo. Esta imagen constituye una humanización de la máquina (inversión de lo que habíamos visto antes: maquinización de lo humano). En síntesis, en este planeta nos encontramos frente a un cuerpo fragmentado, museificado¹¹⁸, pornografizado, y maquinizado. El cuerpo en el museo simboliza la pérdida de una relación vital con él, en la modernidad el cuerpo es un cadáver porque está desvinculado de sus necesidades primordiales, está descentrado de su eje corporal-espiritual, está desplazado de su lugar: dis-locado. Lo que aparece en el museo es lo que está en des-uso, lo que en un momento tuvo un destino, una función y que ha devenido en ruina¹¹⁹. Entonces el cuerpo en el museo es un cuerpo des(h)echo, porque ha sido sustraído de sus funciones primordiales y ha sido arrojado al archivo del olvido, de esta forma el cuerpo es degradado artificialmente, puesto que se adelanta su entrada en el ciclo natural de

¹¹³ BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. op. cit. p.165-172.

¹¹⁴ Sobre la mercantilización del arte y su institucionalización en el museo en la postmodernidad, ver Apéndice I, p. 6,7,12, 17,19, 21,24,32.

¹¹⁵ JODOROWSKY, A.; *La Montaña Sagrada*.

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ “El significado (de un texto) sólo existe en el proceso de interpretación. La producción y recepción de un texto son procesos de experimentación. Ver Apéndice I, p.24.

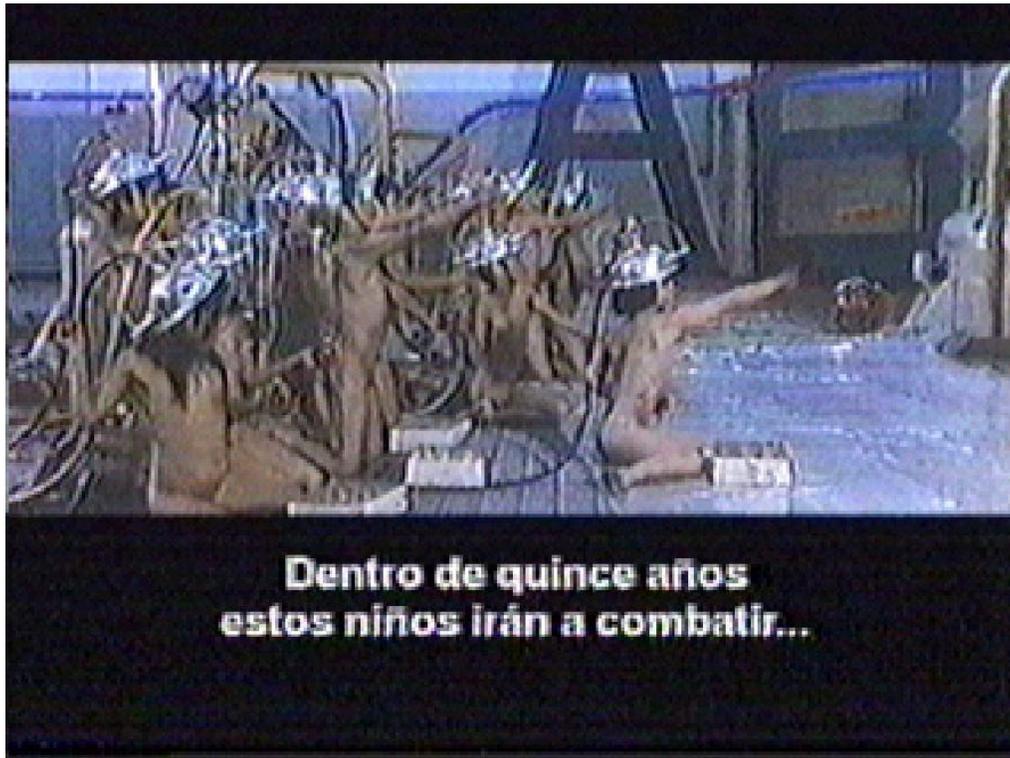
¹¹⁸ ADORNO, T. W: “La palabra alemana museal [propio de museo] tiene connotaciones desagradables. Describe objetos con los que el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de extinción. [...] Museo y mausoleo son palabras conectadas por algo más que la asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte”. CRIMP, Douglas: *Sobre las ruinas del museo*. En: FOSTER, Hal: op. cit. p. 75.

¹¹⁹ Para la relación ruina- museo ver Apéndice I, p.14.

la muerte. El cuerpo es arruinado en la modernidad porque se le ha privado del placer sagrado, por ello es pornografizado, ya que el sexo está desacralizado y es maquinizado porque está alienado en el trabajo.

Lo que podemos decir es que aquí se ironizan los componentes de la creación artística, tanto productores, textos y receptores, para hacer una crítica generalizada a la institución Arte y su mercantilización en la postmodernidad¹²⁰.

Saturno (cuerpo-lúdico-bélico)



Sel, el personaje de este planeta, se dedica a la fabricación de juguetes bélicos, para promocionarlos se disfraza de payaso, pero cuando llega a su fábrica se desmaquilla y se vuelve a maquillar disfrazándose de empresaria ejecutiva. Su rostro sólo aparece en el tránsito de un disfraz a otro, por lo tanto, siempre está representando un papel, su identidad es siempre otra. Esta fábrica de juguetes tiene como cliente al gobierno, ya que de acuerdo a la programación de futuras guerras y revoluciones condicionan a los niños para odiar a sus enemigos desde el nacimiento: “Creamos un laxante que provoca el vómito, lo llamamos como la capital de Perú. Lo coloreamos con el color de los indígenas. Dentro de

¹²⁰ Sobre la crítica de los elementos de la institución Arte en la postmodernidad ver Apéndice I, p.26.

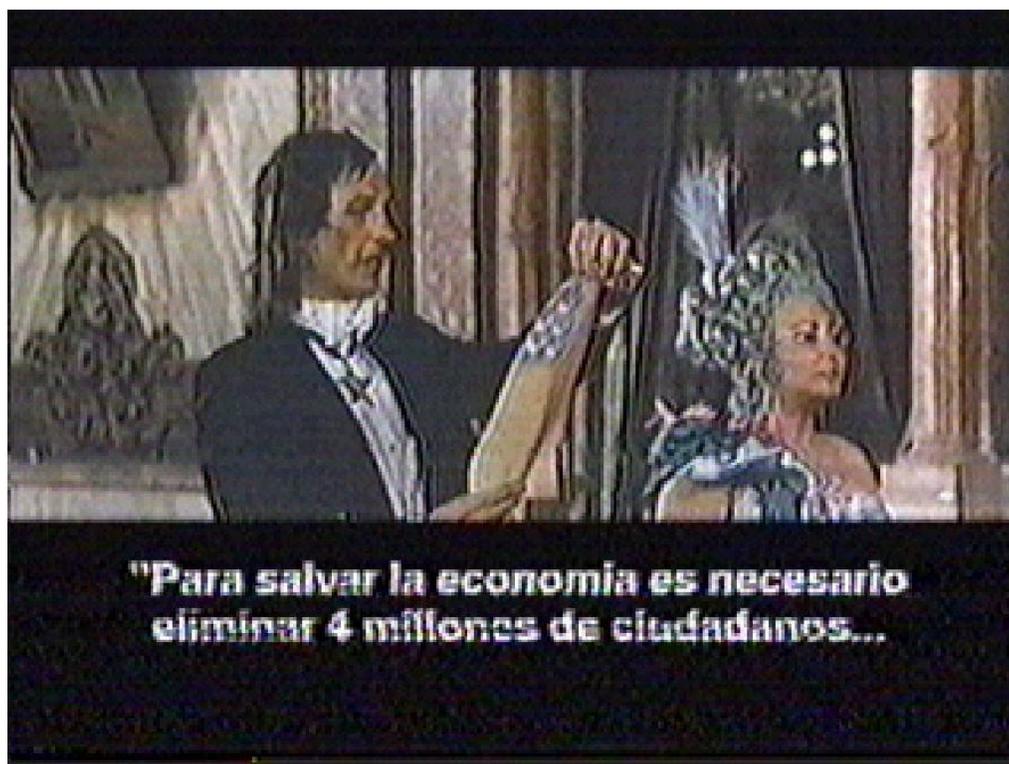
quince años estos niños irán a matar a los peruanos con satisfacción”¹²¹. En este planeta se hace una crítica a la institución Gobierno que crea subliminalmente una mentalidad bélica en los niños para que estos respondan a sus intereses económicos. Este condicionamiento, promovido por el marketing y los medios de comunicación, implica una anulación de la conciencia crítica desde la infancia. El juego y la guerra mercantilizados han perdido el valor sagrado que poseían en la época premoderna: “el juego humano, en todas sus formas superiores, cuando celebra algo, pertenece a la esfera de la fiesta o del culto, la esfera de lo sagrado[...]. La competencia mercantil ha sustituido el elemento lúdico. La conexión con el culto ha desaparecido por completo en el deporte moderno”¹²². Al condicionar el juego se le despoja de sus características básicas, vaciándolo. Si está condicionado ya no puede ser libre, y si este condicionamiento es subliminal, pierde su carácter de ser conciente de sí mismo (en el momento que juega uno sabe que juega). Además se le condiciona para guerras futuras, por lo cual, el juego, que es una representación, un “hacer como si”, pasa del plano de la apariencia al plano real efectivo. En la guerra los efectos del juego traspasarán el límite demarcado por el juego teniendo efectos en la realidad. Por otra parte el juego tiene un fin en sí mismo, pero en este planeta es utilizado para manipular a los niños en pos de los intereses del gobierno. En síntesis la mercantilización del juego y la guerra opera desacralizándolos¹²³ y vacía al juego de sus rasgos esenciales, transformando al cuerpo del que juega en un títere bélico en un escenario de violencia institucionalizada.

¹²¹ JODOROWSKY, A.; *La Montaña Sagrada*.

¹²² HUIZINGA, J.; *Homo Ludens*. Alianza Editorial, Madrid, 1972.pp.21 y 233.

¹²³ “la rayuelas como casi todos los juegos infantiles son ceremonias que tienen un origen místico, religioso. Ahora están desacralizadas por supuesto, pero conservan en el fondo un antiguo valor sagrado”. LEZAMA LIMA, J: *Cortázar y el comienzo de la otra novela*. En : Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1997.

Urano (cuerpo- borrado)



Berg, el habitante de este planeta es el Consejero Económico del Presidente. Según sus reportes: “Para salvar la economía es necesario eliminar cuatro millones de ciudadanos en los próximos cinco años”. De acuerdo a esto, el Presidente ordena realizar la operación Gas, la cual eliminará escuelas, universidades, bibliotecas, museos, clubs y burdeles. Por otro lado, Berg en su boda le grita a su novia que la odia. Entonces podemos deducir que el texto denuncia directamente la corrupción de las instituciones gubernamentales y junto a ellas la institución matrimonio. Critica directamente la escala de valores del Gobierno para el cual lo económico está por sobre lo humano. Además las instituciones que se destruyen son precisamente las que se dedican al desarrollo cultural y sexual. Los cuerpos son fácilmente borrados para salvaguardar los intereses económicos. Esto se debe a que entre la modernidad y la postmodernidad se da el tránsito del Estado al Mercado¹²⁴. Es el Mercado el que borra los cuerpos a favor de la economía capitalista, al igual como se hizo en las dictaduras militares latinoamericanas¹²⁵: “Control sobre la gente libertad para las cosas, sobre todo para el capital y las mercancías”¹²⁶ Como vemos es la aristocracia la que decide

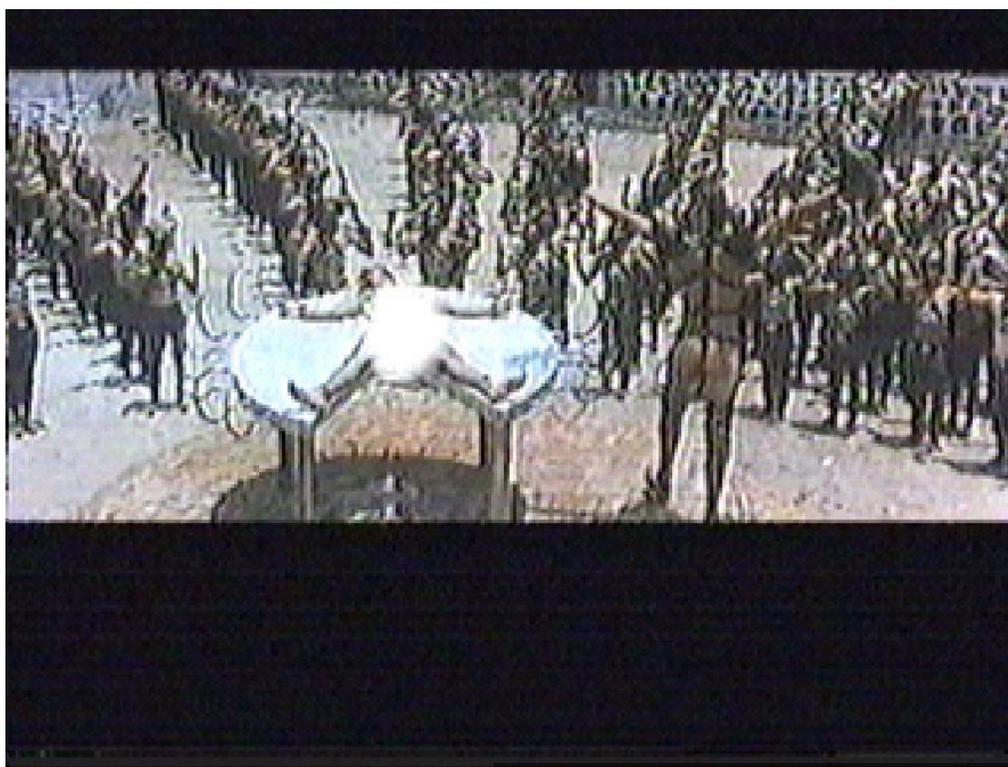
¹²⁴ Ver Apéndice II, p.10.

¹²⁵ Sobre las dictaduras militares en América Latina ver Apéndice II, pp. 5,6,7,8,9,10,21 y 22.

¹²⁶ Ver Apéndice II, p. 9.

quién debe morir, y por supuesto que serán las clases bajas y medias. En la economía del capitalismo el “juego” consiste en dar satisfacción a unos pocos mediante la explotación masiva. El medio de exterminación masiva es el gas, lo cual recuerda las prácticas utilizadas en el régimen nazi contra los judíos. Todo esto nos interna en un espacio de tortura y desprecio de los derechos humanos. En el ejercicio de la autoridad y la violencia desde el poder económico, ejecutivo y militar. Los tres componentes de la concepción autoritaria del mundo son: “ideología de mercado, la doctrina militar y el tradicionalismo religioso”¹²⁷. La tortura de los cuerpos y su desaparición es el legado más terrible del patriarcado puesto que es irremediable, ni siquiera queda la huella del cuerpo, ni siquiera el fragmento, sólo un hiato, una ausencia insustituible.

Neptuno (cuerpo-castrado)



Axón, es el Jefe de Policía. Los soldados para entrar a su ejército deben someterse a una iniciación que consiste resistir la castración de sus miembros “viriles”. Esta “prueba de valentía” los hará merecedores de pertenecer a la policía. A aquellos que la aprueban se les considera héroes. Vemos como la institución militar se homologa a la institución religiosa,

¹²⁷ *Ibíd.*

ya que comparten conceptos como sacrificio, santuario, Libro sagrado. Estos militares constituyen una secta y Axón es su dios: “Axón es la verdad, el poder y la luz”¹²⁸. Lo que yo creo que se crítica es la disciplina y el dogmatismo de las instituciones militares y religiosas que impiden la conciencia crítica de sus miembros, por lo tanto, la castración testicular simboliza a su vez una castración mental. El cuerpo castrado no puede sentir ni pensar, renuncia a sus instintos y a su conciencia, por lo cual es un cuerpo despojado, mutilado y sacrificado.

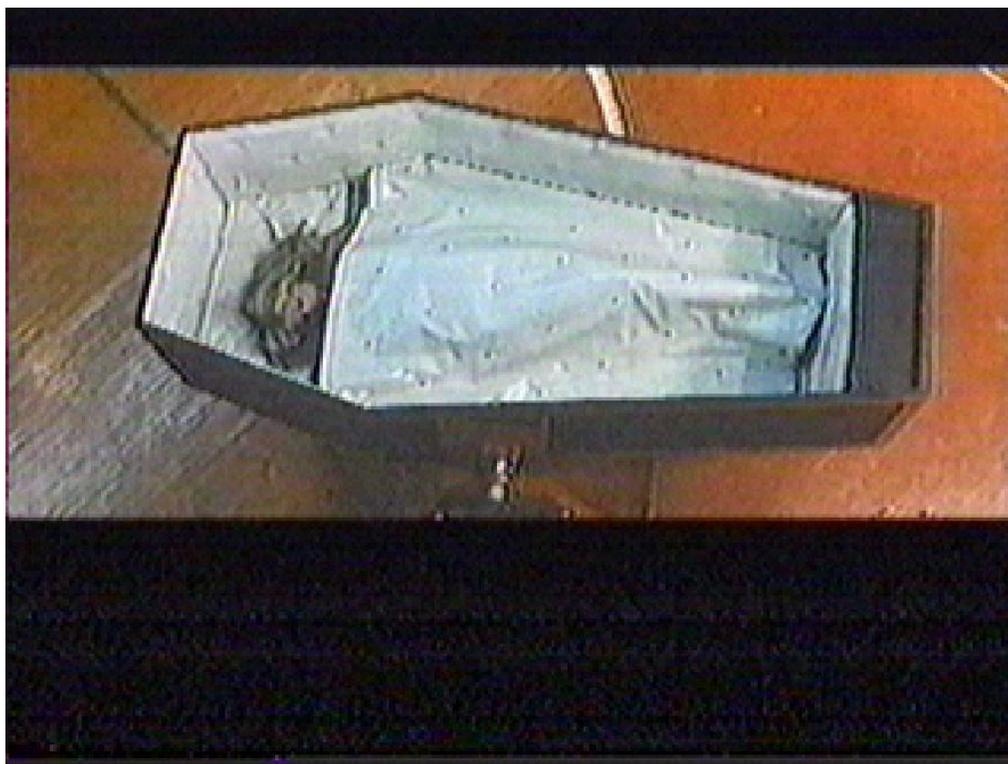
Los policías se enfrentan a una marcha, y los bañan con una manguera que les arroja un líquido rojo similar a la sangre, luego extraen de sus cuerpos distintos elementos: hojas, pájaros, semillas, plumas, etc. Estas imágenes nos dan cuenta del carácter artificioso del combate, entonces, en este sentido diríamos que, en palabras de Baudrillard refiriéndose a la guerra del golfo: “se cambia la guerra por los signos de la guerra”¹²⁹. Es una guerra ilusoria, un simulacro para los medios de comunicación: “Esta orgía militar no era una orgía en absoluto, era una orgía de simulación o una simulación de orgía”¹³⁰. La simulación implica una manipulación de la información por parte de las instituciones de gobierno y militares, en beneficio de sus intereses económicos. El caso más actual es el de la guerra de Bush contra Sadam. Ahora se dice que no se encuentran las armas por ninguna parte, siendo que este fue el “motivo” de la guerra: “La lucha contra el terrorismo”, sabiéndose que ese motivo disimula otro: el petróleo y los afanes imperialistas de EE.UU. por conquistar el monopolio económico del Medio Oriente.

¹²⁸ JODOROWSKY, A.; La Montaña Sagrada.

¹²⁹ BAUDRILLARD, J: “La Ilusión del Fin”, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993. p.98.

¹³⁰ *Ibíd.* p.99.

Plutón (cuerpo-encryptado)



Para la mitología griega Hades (Plutón romano) es el lugar donde residen los muertos. Lut, el habitante de este planeta, se dedica al negocio de la arquitectura y ha diseñado un condominio en el cual las casas son sarcófagos. Su disposición se constituye en una serie de casas una al lado de la otra, todas iguales. En ellas el obrero sólo va a dormir, por lo tanto, no tiene necesidad de luz ni de agua ni de cocinar¹³¹. Este condominio pretende cumplir con el sueño de la libertad. Se muestra un afiche¹³² con el siguiente *slogan*: “Libre, sin casa, sin familia. La ciudad de la libertad”. La ciudad así construida constituye un cementerio. La casa se identifica con el cuerpo¹³³, por lo tanto, si la casa es una tumba, el cuerpo también lo es: “sede de un apetito insaciable, de enfermedad y de muerte”¹³⁴. El cuerpo que reside en la tumba es un cuerpo muerto (cadáver: *cadere*: caído, arruinado), y el cuerpo a su vez es otra tumba, lo que implica que una tumba está adentro de

¹³¹ Mediante este tipo de construcción se parodian todas las características de la arquitectura moderna que se resumen en el principio de univalencia: simplicidad, concentración, esencialidad, funcionalidad, autosuficiencia, unidad, orden interno. La parodia consiste aquí en extremar estas características hasta el absurdo.

¹³² La aparición de este aviso publicitario representa la relación en la postmodernidad entre arte y publicidad, como también entre arte y mercado. Ver apéndice I, p. 18.

¹³³ CIRLOT, J: op. cit. p.120.

¹³⁴ *Ibíd.* p.160.

otra, o sea, constituye una tumba abismada. La residencia implica el estado existencial del ser: este ser reside en la muerte. La tumba es: “cuerpo material, lugar de las transformaciones y símbolo del inconsciente”¹³⁵, asimismo el sarcófago: “principio y fin de la vida material”¹³⁶. El domicilio constituye el eje de nuestra cotidianidad, el punto “al que se regresa siempre y desde cualquier horizonte”¹³⁷, entonces el ser domiciliado en la muerte, no puede escaparse de ella, siempre regresa a ella en el recorrido de su rutina diaria. La puerta de la casa es aquello que separa el mundo íntimo del mundo público, la casa o *re-fugio*, es aquel lugar donde volver a huir de aquel mundo público, para un “regreso a mí mismo, un *regressus ad uterum*, a una separabilidad protegida de la dispersión de la calle,-el mundo de todos y de nadie-, o de la enajenación del trabajo”¹³⁸. El yo como identidad se identifica con aquel lugar que habita, con ese orden para sí que le da continuidad espacio-temporal, que lo limita, estabiliza, circunscribe, que lo centra: “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad.[...] La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad”¹³⁹. Ahora bien, si las casas que se construyen en este condominio son todas iguales, entonces las identidades son también todas iguales, o dicho de otro modo no hay identidad, pues no hay diferencia, ya que la identidad se pierde en la serie, se dispersa, descentra y deslimita, por eso el cuerpo reside en la muerte, en la casa-tumba, como lugar de la no-identidad. La casa se anula como refugio de la intimidad, puesto que todas las identidades son iguales, se desborda el límite entre lo privado y lo público. La mismidad se convierte en otredad y el cuerpo no puede protegerse de la alienación. La libertad que se obtiene “sin casa y sin familia” es una libertad artificial, simulada, puesto que de nada le sirve a un cuerpo encriptado. Estos *slogan* que prometen libertad son la típica estrategia del mercado capitalista (“*La libertad es tuya, o.k.*”, canta una propaganda de telefonía móvil), esta libertad siempre resulta ilusoria en relación al contexto de opresión y simulación que

¹³⁵ *Ibíd.* p.452.

¹³⁶ *Ibíd.* p.400.

¹³⁷ GIANNINI, Humberto: **La reflexión cotidiana**: hacia una arqueología de la experiencia. Chile, Editorial Universitaria, 1998, p.23.

¹³⁸ *Ibíd.* p.24.

¹³⁹ BACHELARD, G.: **La Poética del Espacio**, Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1990. p. 48.

subyace al mundo dominado por el capitalismo y las multinacionales, puesto que, esa libertad siempre queda inscrita en los límites que propone e impone el propio sistema.

Tierra (cuerpo-madre)



Al finalizar la narración de cada uno de los planetas los industriales y políticos descienden desde un helicóptero sobre la ciudad de México. Es por esto que el planeta no es representado por un personaje, ya que es el Lugar donde se llevará a cabo la experiencia iniciatoria. Cada uno de los personajes proviene de los distintos planetas del sistema solar, sólo Cristo reside en la Tierra, la cual se vislumbra como lugar donde hallar el secreto de la inmortalidad. Pero no es cualquier lugar de la tierra donde se sitúa la leyenda, sino América y más precisamente México. ¿Por qué? : “porque América ha tenido desde su origen, primero a los ojos de los descubridores y luego de sus habitantes, los dos ingredientes básicos de la utopía, espacio y tiempo, es decir, territorio donde fundarse y un pasado a recuperar o un futuro donde proyectarse con facilidad”¹⁴⁰. Y me refiero a utopía por todo lo que tiene de deseo, de proyección, de imposible, la búsqueda de la inmortalidad, ya que la

¹⁴⁰ AINSA, F.: *Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica*, en: SOSNOWSKY, S. op. cit. p. 96.

utopía es: “lugar que no existe”¹⁴¹, y nuestra condición mortal es irremediable e irreductible. Ahora bien el utopos de la inmortalidad no se encuentra en la ciudad moderna, llena de automóviles, calles, muchedumbre, donde “todo lo sólido se desvanece en el aire”¹⁴², por lo tanto, todo desaparece fugazmente y la muerte es una condición a cada instante¹⁴³. El utopos se encuentra en una montaña, La Montaña Sagrada, ubicada en la Isla del Loto¹⁴⁴ ¹⁴⁵: “detrás de toda utopía hay siempre un territorio, pero un territorio que “no está aquí”[...] la geografía de la utopía abunda en valles inaccesibles, mesetas inexploradas en el centro de selvas insalubres y sobre todo, en islas remotas”¹⁴⁶. La utopía está fuertemente enlazada al mito. Los europeos llegaron a América y vieron en ella, debido a su flora y fauna, el lugar donde se realizarían los mitos antiguos de la Tierra Prometida. América se visualiza como el lugar “ideal” para efectuar la iniciación de los personajes y posibilitar su evolución espiritual. Esto debido a que, según la teoría del modelo cultural latinoamericano simbólico-dramático¹⁴⁷; en América se daría un acercamiento estético-religioso y ritual a la realidad, en oposición al modelo europeo racional-ilustrado, en el cual se somete a la naturaleza en beneficio del progreso económico. El primero enfatiza en la sensibilidad y el segundo en el discurso conceptual abstracto. Podríamos decir entonces que nos encontramos con la identificación entre Latinoamérica y el modelo matrístico; y con la identificación entre Europa y el modelo patriarcal (ambos referidos por Maturana en la

¹⁴¹ *Ibíd.* p. 84.

¹⁴² BERMAN, Marshall. **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. La experiencia de la modernidad. Siglo XXI Editores. Madrid.

¹⁴³ Sobre el tema de la ciudad moderna, ver las descripciones de Benjamin en Apéndice I, p.6.

¹⁴⁴ Loto: “En Egipto el loto simboliza la vida naciente, la aparición. (Los personajes nacerán en la isla a una nueva vida). Saunier lo considera como símbolo de toda evolución. (El camino de los personajes consiste en un sendero de evolución espiritual) En la Edad Media se identifica al centro místico y también al corazón. (La isla es centro místico, lugar de comunicación con lo sagrado y lo divino, para ello los personajes deben adquirir un corazón nuevo). El loto de ocho pétalos significa la intersección de la tierra: cuatro, cuadrado; y del cielo: círculo. (Esto es lo que en alquimia se llama la cuadratura del círculo y que simboliza la unión armónica de la vida terrenal y la celeste, la idea que lo imposible o misterioso podría ser encuadrado dentro de la realidad física, lo espiritual en lo material). El loto de mil pétalos simboliza la revelación total; en su centro suele haber la figura de un triángulo, en cuyo interior se halla el “gran vacío” que simboliza lo informal.” CIRLOT, Jean : op. cit. p.281.

¹⁴⁵ “Loto: flor que se abre en la superficie de las aguas estancadas. Símbolo de pureza. Lo salido de la oscuridad que se abre hacia la luz, símbolo de plenitud espiritual y armonía cósmica”. CHEVALIER, Jean: op. cit. p. 1050 . En el texto simboliza la evolución espiritual que experimentan los personajes que salen de las tinieblas patriarcales a la luz de la armonía cósmica.

¹⁴⁶ AINSA, Fernando: op. cit. p.98.

¹⁴⁷ Ver Apéndice II, p. 11.

introducción). Así se opone el modelo neoindigenista de solidaridad y armonía entre hombre y naturaleza, al modelo neoliberalista, egoísta y destructor de la naturaleza.

A su vez, el postmodernismo¹⁴⁸ también es identificado con Latinoamérica, debido a su crítica a los modelos totalizantes y logocéntricos.

Latinoamérica se perfila entonces como el lugar donde se puede efectuar el regreso al cuerpo, a la madre, a la tierra, al inconsciente, es decir, a un estado de armonía cósmica en la cual el ser está integrado en sí mismo y con el medio que lo rodea, por lo tanto, es en Latinoamérica donde es posible que se una nuevamente el cuerpo y el alma, el espíritu y la materia, el significado y el significante, el Yo y el otro, escindidos en los orígenes de la era patriarcal. Veremos ahora como se generará esta unión.

¹⁴⁸ Ver Apéndice II, p. 12.

Capítulo V : El camino de la renuncia y el retorno al cuerpo (vías místicas, disolución ego, enteogenia, renuncia, vaciamiento).

“La moral de la renuncia a sí mismo es la moral de la decadencia par excellence”

F.Nietzsche

Camino a la montaña



La búsqueda de la inmortalidad está enraizada en mitos de diversas culturas: “Hay muchas montañas sagradas: La montaña Neru de la India, la de los Rosacruces, la de los Alquimistas, la de los Filósofos, la de los Taoístas, la cabalística de San Juan de la Cruz, la Kara Korum del Himalaya. La leyenda siempre es la misma: “Nueve¹⁴⁹ inmortales viven en

¹⁴⁹ En el manuscrito Rosacruz donde aparece la leyenda se encuentra un dibujo que representa a los nueve inmortales sentados alrededor de una mesa, en la cual está trazado el símbolo del Eneagrama. Esta imagen reaparecerá al final del films, y también en varios momentos de la iniciación de los personajes, los cuales lo llevan tatuado o colgado de un collar. El Eneagrama corresponde a una clasificación de nueve tipos de personalidad. Consiste en un método de consulta vinculado con el conocimiento individual. La base de este sistema posee sus raíces en antiguas tradiciones filosóficas. Es así como, según la leyenda, Pitágoras (550 a. C) viajó a Egipto para conocer los misterios del Eneagrama, y que como ha observado, Óscar Ichazo, habría influenciado en Platón, sobre todo porque éste se basó en el Eneagrama para demostrar relaciones numéricas especiales. Con la difusión del neoplatonismo, estos conocimientos se expandieron hacia el Oriente, conectándose con el Sufismo, y en Occidente fueron asimilados por la Iglesia Católica Ortodoxa, a través de los primeros Doctores de la Iglesia. Otro vinculación estaría dada entre el Eneagrama y la Cábala Judía. Esto es lo que menciona al respecto Goldberg: “El jesuita Athanasius Kircher, seguidor de Llull, escribió que el

la cima de la montaña. Desde lo alto dirigen nuestro mundo. Ellos poseen el secreto de dominar la muerte. Viven hace cuarenta mil años, pero una vez fueron hombres”¹⁵⁰. Lo que harán los personajes será asaltar la montaña y robar a los hombres sabios su secreto de la inmortalidad. Para ello deben renunciar al individualismo y convertirse en un grupo, un ser colectivo.

En esta parte de la investigación, consideraré la Montaña de los Rosacruces y la de San Juan de la Cruz, para poder explicar en qué consiste este camino hacia la inmortalidad.

Los Rosacruces confían en la resurrección del hombre interior, algo muy similar, en este aspecto, a lo buscado por los alquimistas. Según los Rosacruces, el iniciado para conocer el camino de la Transfiguración Crística, debe atravesar por tres procesos: Cambio Fundamental, Renacimiento, Consumación. Aquella labor, realizada por quién se adscribe a la orden, estará encaminada a elaborar una Nueva Conciencia y por tanto un nuevo estado de vida. Para esto será necesario un cambio estructural completo, se trata, en efecto, de que el Trígono Ígneo, esto es, el pensamiento, el sentimiento y la voluntad, arda de forma armoniosa. La perfecta equivalencia de estas tres funciones primarias que operan en el ser humano, creará las condiciones espirituales para que las fuerzas vitales, procedentes del Reino Inmutable, rijan sobre las alternancias de este mundo. Por medio de la llamada Nueva Fuerza¹⁵¹ que penetra en el alma que anhela la felicidad y la comunión con lo

Árbol de la vida, símbolo de la práctica cabalística, y el Eneagrama eran dos sistemas equivalentes” Por otra parte, para Gurdjieff, maestro procedente del Cáucaso, este método es el jeroglífico fundamental del lenguaje universal. Él realizó un acercamiento a los sustratos de este sistema, como un instrumento místico, dejando de lado el carácter exotérico sobre el estudio de la personalidad. Pero fue Ichazo, el maestro de estos conocimientos difundidos en Bolivia y en Chile, quien llevó a cabo la descripción de los estilos relacionándolos con las costumbres y hábitos comunes del hombre moderno. Subrayó que el Eneagrama es un método disponible para todo tipo de persona que se encuentre interesada en conocer más de sí misma. Por último tenemos a Claudio Naranjo, quien fue alumno de Ichazo, y fue el precursor del Eneagrama en los EEUU, en el año 1971, y lo que hizo fue ampliar el estudio de los tipos al campo de la teoría de la personalidad. GOLDBERG, M.: **Eneagrama, las 9 formas de trabajar**. Editorial Arkano Books, 2000.

¹⁵⁰ JODOROWSKY, A: **La Montaña Sagrada**.

¹⁵¹ Esta Nueva Fuerza de Luz que ha ingresado triunfará sobre todo lo que constituye la permanencia de la egocentricidad. Como resultado tenemos un cambio en la conciencia, que se lleva a cabo, en esta etapa, sobre cuatro aspectos: el Discernimiento, el Deseo de Salvación, la Rendición del yo, y el Nuevo Comportamiento. Si el candidato logra distinguir lo que pertenece a esta naturaleza y lo que pertenece al mundo divino, podrá poseer el Deseo de Salvación, que aseguran los Rosacruces, proviene de la Montaña. El candidato puede decir ahora: “Mi alma se ha vuelto silenciosa ante Dios”. En este momento, se generará el aspecto de la auto-rendición, quién lo viva presenciara el Nacimiento de la Luz en la rendición del ego ante una nueva voluntad, que es la voluntad del Cristo. No mi voluntad, sino la Tuya Señor. Finalmente, el alma del aspirante ingresa al círculo de la consumación, ocurriendo con esto la muerte en Cristo, o el aniquilamiento en él. Por último, la Resurrección ha llegado, el Alma Nueva se encuentra ahora en contacto supremo con la idea Original y está capacitada para construir un nuevo cuerpo. De esta manera Dios se ha

divino, logra nacer la Rosa del Corazón, con lo que comenzarán transformaciones¹⁵² en la conciencia, el alma y el cuerpo del candidato.

La enseñanza de San Juan de la Cruz, místico fiel a la Escuela de las Carmelitas, renacentista católico y neoplatónico, se encontró basada en la entrega de su cuerpo y alma a dios, a quién le pedía padecer todos los sufrimientos y pesares que él le podía encomendar. El amar a dios se da como una dolencia que permite purgar los pecados hechos a la voluntad divina, habiendo ya abandonado el mundo de los sentidos, reino del pecado. Su escritura mística era el resultado de un arrobamiento espiritual propiciado por el hecho de estar padeciendo el dolor.

San Juan de la Cruz planteará tres vías, que deberá atravesar, quien desee entregar su alma a dios. Estas vías son:

- a) Vía purgativa, es en la que el alma se libera poco a poco de sus pasiones y se purifica de sus pecados mediante la oración y la mortificación.
- b) Vía iluminativa en la que el alma se ilumina con la consideración de los bienes eternos, de la pasión y la redención de Cristo. El alma comienza a gozar de la presencia de dios.
- c) Vía Unitiva en la que se llega a la unión con dios. Matrimonio espiritual.

La Escuela Mística de San Juan de la Cruz, como otras escuelas, consagran sus creencias a Cristo, cuyo dogma fundamental es que sólo dejando su voluntad de lado puede la voluntad de Cristo hacerse presente en el alma del iniciado. Como se puede apreciar, tanto en la Alquimia, como en la Orden de los Rosacruces, y en la concepción de San Juan de Cruz, lo que se busca es llegar a una comunión con lo divino, y que se da como resultado de un largo ejercicio. Además, en las tres se tiene por fundamental, que el iniciado pasará por un proceso que le permitirá anular el ego, y con esta hazaña provendrá

manifestado plenamente en el alma del iniciado Rosacruz, que gracias a su Fe ha logrado afinar con la energía más grande que todo lo mueve: el Amor.

El ser humano debe desplegar la Rosa de su Corazón, símbolo de la liberación del encadenamiento al orden natural, para que de esta manera pueda transformar su personalidad limitada, y alcanzar la resurrección del ser humano verdadero. <http://www.ewtn.com/spanish/laordenrosacruz.htm>

¹⁵² Menciona, claramente, el autor del artículo, sobre estas transformaciones que: “La primera, es una preparación según la conciencia, ya que es tocado uno de los centros cerebrales. Le segunda, es una preparación según el alma, ya que la Rosa del Corazón se ha abierto para la Radiación Cósmica de la Luz de

la entrega de la voluntad individual en la voluntad de dios. Estas dos últimas vías corresponden a un camino ascético, el cual niega el cuerpo en función de la obtención de la unión con dios, concebido como entidad inmutable y situada en un más allá. En ellas también está estipulado el concepto de evolución y jerarquización, y por lo tanto, corresponden a formas de creencias afines con el pensamiento patriarcal. En el camino de los iniciados veremos cómo por una parte se cumplen estas premisas y cómo también se las abandona.

Cuerpo-quemado



Aquí empieza el camino de la renuncia, y a lo que primero deben renunciar es a sus bienes materiales, por ello deben quemar todo su dinero. Luego quemarán sus maniqués, acto que simboliza la destrucción del Yo: “vacilante, in-quieto, lleno de deseos, dis-traído, confuso.”¹⁵³ Este Yo se caracteriza como un Yo inestable, fuera de sí: descentrado. Podríamos decir que corresponde entonces al Yo moderno. Es ese el Yo que se quiere eliminar y junto a él todos los valores de la modernidad y la cultura occidental patriarcal,

Cristo. La tercera, es una preparación según el cuerpo, ya que la sangre ha recibido un nuevo elemento con el que puede comenzar la purificación. *Ibíd.* p. 3.

¹⁵³ JODOROWSKY, J.: **La Montaña Sagrada.**

que no sólo ha escindido al Yo del universo, sino también han dividido la psique humana. El fuego purificará sus cuerpos para que puedan empezar con el aprendizaje. Después de esta ceremonia ígnea se dirigen al lugar de la iniciación, el cual está emplazado en una montaña, en un espacio bucólico e indígena. Allí se encuentran con un chamán que los sanará mediante una terapia con vasos calientes. A uno de los personajes lo golpean, quebrándole el cuerpo, para luego volver a re-armarlo mediante masajes. Esta ceremonia simboliza la destrucción de un cuerpo antiguo y el nacimiento de un cuerpo nuevo, lo cual implica una transmutación. Desde aquí empieza un recorrido hacia la disolución del ego para adentrarse en un estado matrístico, es decir, un estado colectivo, en armonía con la naturaleza y de unidad cósmica, el consumo del enteógeno será un medio para alcanzar este estado.

Cuerpo-ritual-enteógeno



El término *enteógeno* ha sido creado en 1979, y procede de la palabra griega *entheos*, cuya referencia etimológica es “dios adentro de uno”, y en pocas palabras vendría a indicar las drogas consumidas con el fin de experimentar visiones, y las cuales han figurado en ritos religiosos o chamánicos. El término se distingue de las drogas llamadas

narcóticas o psicodélicas, que generan estados alterados de conciencia, pero que no alcanzan a crear una experiencia mística en quienes las ingieren. De todos modos, atendiendo a lo producido por los enteógenos, se puede decir que, en ningún sentido se trata de una alucinación, sino que de una experiencia de fusión con lo divino, la divinidad se infunde en todos los seres, poniéndolos en contacto con lo sagrado. La mayoría de la gente que ha vivido esta experiencia, dice haber sentido la presencia de dios en ellos mismos y en el enteógeno como tal. La profundidad de diversas narraciones, y posteriormente su propia experiencia llevó a Wasson a investigar sobre el rol de los hongos en la aparición de las religiones. El hongo consumido apuntará al centro espiritual y mental de cada ser humano, permitiendo la purificación de sí mismo en esta vía sagrada.

En el texto analizado, los nueve iniciados tomarán un enteógeno otorgado por una mujer indígena Machi. Luego de beber la planta sagrada, “humilde guardián del secreto”¹⁵⁴, tendrán una serie de visiones y experiencias, que estarán signadas por un regreso al estado primitivo de conciencia, en contacto con la armonía de lo natural. La experiencia en sí se constituye en un ritual, en el que los iniciados corren libremente por un prado. La comunión sagrada desencadena potencialidades ocultas tales como la agudización de todos los sentidos, la hiperbolización de las sensaciones. No hay primacía de ningún sentido sobre el otro, a diferencia del mundo patriarcal en el cual predomina la visión. Debido al aumento de sus capacidades perceptivas, poco a poco irán ingresando en un trance que les permitirá percibir la íntima unión de los fenómenos naturales. “La flor sabe, no has de pedir”, “Juntos formamos una flor” “El perfume delicado de las flores es mi sangre”. En un momento, se acercará un perro, y el maestro le dirá a uno del grupo: “el *perro* se llevará tus ojos, él puede ver por ti”^{155 156}.

Este episodio de desdoblamiento, se emparenta con una de las experiencias más insólitas vividas por Castaneda. En las **Enseñanzas de Don Juan**¹⁵⁷, narrará a la manera de un diario, todas sus impresiones sobre la ingesta de enteógenos en compañía del chamán

¹⁵⁴ JODOROWSKY, Alejandro: **La Montaña Sagrada**.

¹⁵⁵ “Perro: guardián y guía del rebaño, por lo que a veces es alegoría de sacerdote, el perro es acompañante del muerto en su viaje nocturno por el mar, asociado a los símbolos materno y de resurrección”. CIRLOT, Jean: op. cit. p.359.

¹⁵⁶ JODOROWSKY, Alejandro: op. cit.

¹⁵⁷ CASTANEDA, C: **Las enseñanzas de Don Juan**, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp.197-206.

mexicano, quién accede a enseñarle los misterios del “humito alucinógeno”. Entre las experiencias mencionadas en el relato, figura la metamorfosis que experimentaría Castaneda al transformarse en un cuervo¹⁵⁸: “Luego me dijo que mi cuerpo se había desvanecido por entero y que yo no tenía sino mi cabeza; dijo que la cabeza nunca desaparece porque es lo que se transforma en cuervo”¹⁵⁹. En esta parte del relato Don Juan reconstituye al día siguiente la vivencia de Castaneda, ya que no recordaba con exactitud lo que le había ocurrido. “Dijo que la única parte interesante era lo que vi e hice después que él me echó al aire y yo salí volando”. Y Más adelante le menciona que no se necesita gran cosa para volverse cuervo. “Lo hiciste y ahora siempre lo serás”. La relación entre ambos sucesos, la del perro y la del cuervo, está dada por la transformación zoomórfica del cuerpo, esto es, dejar de ser cuerpo-humano para ser por momentos cuerpo-animal. De distintas maneras, pero a través del mismo medio, los cuerpos experimentadores dejarán de ser lo que son para percibir la realidad desde la óptica de un animal. El cuerpo muta enteramente, se transfigura, se vuelve otro, transmuta. Esta capacidad de transformación esta dada por la unidad de los seres en el estado en que se encuentran. La disolución del ego implica que se puede ser los otros, porque se es parte de la totalidad. El enteógeno recompone la unión Yo-otro, cuerpo-alma, disolviendo al Yo en el Gran Yo. El ser se funde en la naturaleza y puede ser perro o cuervo o flor. “Juntos formamos un perro para la búsqueda de la flor sagrada. Juntos formamos una flor para la búsqueda del agua sagrada”¹⁶⁰. Si la flor es el enteógeno, entonces dios está dentro de ellos y ellos son dios, dios es todo, y todo: naturaleza, cuerpos, hombres son sagrados. Los cuerpos se encuentran desnudos, ya que la desnudez es la antesala de la disolución de la discontinuidad en la continuidad.¹⁶¹ Por eso al

¹⁵⁸ “Cuervo: por su color negro asociado a las ideas de principio (noche materna, tinieblas primigenias, tierra fecundante). Por su carácter aéreo, asociado al cielo, al poder creador y demiúrgico, a las fuerzas espirituales). Por su vuelo al mensajero”. CIRLOT, Jean: op.cit.p.161.

¹⁵⁹ CASTANEDA, C: op. cit. p. 198.

¹⁶⁰ JODOROWSKY, A.: op. cit.

¹⁶¹ “La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se suponen conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión, de manera semejante al vaivén de la olas que se penetran, y se pierden unas en otras. Esta desposesión es tan completa que, en el estado de desnudez – estado que la anuncia, que es su emblema -, la mayoría de los seres humanos se sustraen; y con mayor razón si la acción erótica que completa la desposesión, sigue a la desnudez. El desnudarse, si lo examinamos en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no ya

final de la experiencia enteogénica vemos que se realiza un funeral simbolizando la muerte del Yo y del pasado. Este ruptura con el pasado implica que se restituye el orden primordial, en la materialización del espíritu. En la película emerge un pájaro desde el barro “Este es el momento en que el verbo se convierte en carne”¹⁶². El pájaro simboliza al alma¹⁶³, en términos alquímicos estaríamos presenciando la “condensación” del alma en la materia. Esto simboliza la encarnación de dios en la materia terrenal: “En el principio era el Verbo y frente a Dios era el Verbo, y el Verbo era Dios [...] y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros”¹⁶⁴. Entonces se puede deducir que el efecto del enteógeno es provocar la encarnación de lo divino en el cuerpo, por lo tanto constituye una práctica sagrada, que nos enseña que es posible la unión entre el espíritu y la materia, o el alma y el cuerpo. Particular similitud se encuentra entre estos conceptos y lo representado por la carta del Tarot El Mundo. La figura Materna que baila al centro de la carta representa la unión de los principios de la conciencia misma: quieta y activa. Según Avalón refiere a la unión mágica de la psiquis individual con el cosmos completo. También la figura representará el divino andrógino (Herm(es)afrodita) integrador de las energías masculinas y femeninas. “Para los adoradores de la Diosa, tal como los tántricos indios, “el espíritu inmaterial es tan impensable como la materia sin espíritu””¹⁶⁵. Cuando se sabe que el espíritu celestial y la materia terrenal son Uno, entonces se logra la conciencia cósmica. Esto implica que no son dos polos opuestos ni separados, sino que son idénticos, son lo mismo.

un simulacro en sí, al menos una equivalencia leve del dar la muerte.” BATAILLE, George: Op. cit. pp. 22, 23.

¹⁶² JODOROWSKY, Alejandro: **La Montaña Sagrada**.

¹⁶³ CIRLOT, Jean: op. cit. pp.351, 352.

¹⁶⁴ LA BIBLIA: Jn 1, 1 y 14.

¹⁶⁵ NOBLE, Vichi: op. cit. p. 154.

Renuncia al cuerpo y al yo



Nos encontramos ahora con la continuación de la renuncia. “Esta es la ceremonia de la muerte. La tumba os acogerá con amor. Entregaos a la muerte”¹⁶⁶. La renuncia llega tal punto, que se produce la muerte simbólica del individuo. Esto plantea que para alcanzar la inmortalidad es necesario morir primero. Esta muerte implica que se debe renunciar: “al placer, al dolor, a los amigos, a los amantes, a la familia, al pasado, al odio, al deseo...”¹⁶⁷. Es decir se renuncia a todos los lazos con la vida terrenal, para encaminarse en una vida espiritual que implica la negación de la vida material. De este modo el ser se encamina hacia la Nada: “Vosotros conoceréis la nada. Es la única realidad”¹⁶⁸. Esto es aquello a lo que Nietzsche denomina el nihilismo de las religiones y de la filosofía occidental, pues se niega el cuerpo, se lo abandona, se lo considera sólo un préstamo, se renuncia a él: piernas, sexo, cabeza, sangre, órganos, huesos... y por lo tanto el iniciado se convierte en un cadáver viviente. Niega su realidad inmediata, en pos de una realidad más allá de él. Ese ser busca su esencia, busca la perfección, la evolución, unirse a dios, ser dios y universo. En síntesis busca el fundamento, para ello deben sacrificar su cuerpo, destruir sus ilusiones, despojarse

¹⁶⁶ JODOROWSKY, A.: op. cit.

¹⁶⁷ *Ibíd.*

¹⁶⁸ *Ibíd.*

de todo lo artificial, de sus dedos, cabellos¹⁶⁹, recuerdos. Sin embargo esta muerte no implica la negación absoluta del cuerpo material, sino que es concebida como parte del proceso vida, muerte y renacimiento, que se da en todos los ciclos de la naturaleza. “La Tumba es vuestra Primera Madre”¹⁷⁰. Es la puerta al renacer, luego de la muerte, la vida vuelve emerger, pero transformada. “Vosotros renaceréis, seréis reales”¹⁷¹. Esto implica que la muerte y el renacimiento no los ha conducido a otro lugar, ha habido una evolución espiritual, pero ellos siguen estando en la tierra, siguen siendo cuerpo, siguen siendo seres materiales. No hay un más allá, fuera de este mundo, sino que la evolución es algo interior y que se experimenta aquí mismo, no en una trascendencia, y al único lugar que conduce es a la realidad, ahora vista con otros ojos. El ser no es concebido como algo inmutable, fijo, eterno sino como que como algo mutable. La esencia no está en otro plano, ideal, sino que es la tierra, el cielo, la hierba, los demás.

¹⁶⁹ “ Los cabellos representan muy frecuentemente ciertas virtudes o poderes del hombre: la fuerza y la virilidad [...] El cabello es una ligadura que hace de él uno de los símbolos mágicos de la apropiación, o incluso de la identificación [...] La noción de provocación carnal, ligada a la cabellera femenina está igualmente en el origen de la tradición cristiana”. CHEVALIER, Jean: op. cit.

¹⁷⁰ JODOROWSKY, Alejandro: **La Montaña Sagrada**.

¹⁷¹ *Ibíd.*

Cuerpo-vaciado



Ahora que el cuerpo ha renunciado a sí mismo, puede empezar el camino hacia la Montaña Sagrada. La *montaña* simboliza “elevación interna o trasposición espiritual de la idea de ascender¹⁷². En la alquimia se refieren a la montaña hueca, cuya caverna es el “horno de los filósofos”¹⁷³, se identifica con el eje del mundo y en lo anatómico, con la columna vertebral¹⁷⁴, se le otorga un carácter sagrado como templo-montaña, la cima de la montaña es el ombligo de la tierra, el punto donde dio comienzo la creación (la raíz)¹⁷⁵. El sentido místico de la cima proviene también de que es el punto de unión del cielo y de la tierra, unión de los contrarios. En la leyenda del Graal figura el monte sagrado: Montsalvat (monte de salvación y de la salud, símbolo de la realización espiritual suprema), tanto como monte polar como isla sagrada¹⁷⁶. Centro del laberinto¹⁷⁷. Imagen sintética de la totalidad

¹⁷² Simboliza la evolución espiritual que experimentan los iniciados.

¹⁷³ La montaña es el lugar de la transmutación alquímica de los personajes, la cual está dada por su evolución espiritual y por que se transforman de seres ficticios a seres reales.

¹⁷⁴ Esto se relaciona con la ascensión de la kundalini . Ver capítulo La ascensión de la serpiente alquímica. Iniciación alquímica.

¹⁷⁵ Esto se relaciona con el chacra de la raíz o Muladhara. Ver capítulo “La ascensión de la serpiente alquímica”. Ascensión.

¹⁷⁶ La montaña sagrada está ubicada en la Isla del Loto.

¹⁷⁷ Puede ser también el centro del mandala, la última casilla de la rayuela, aquella que buscaba Oliveira en **Rayuela**.

(pirámide) tendiendo a la unidad (cima)”¹⁷⁸. Los iniciados se trasladan en un viaje en barco a través del mar, mediante el cual arribarán a la Isla del Loto. El barco¹⁷⁹ es “símbolo del cuerpo”¹⁸⁰. El agua es símbolo del inconsciente y de la parte femenina del espíritu¹⁸¹. El cuerpo de los navegantes se sumerge en las aguas del inconsciente colectivo y regresa a un estado materno o matrístico. Esto es la antesala de las “visiones de la muerte” en la cual cada uno explorará su propio inconsciente. A la llegada a la Isla se presentará ante ellos un anfitrión que los invita al Panteón Bar. Allí se les aparecerán las tentaciones que los invitan a volver a su vida anterior: comida, bebida, sexo. También se les ofrecen distintas alternativas de falsas montañas sagradas. Entre ellas la poesía y el LSD. Ellos vuelven a renunciar a estas tentaciones. Pasada esta prueba, los iniciados se encuentran preparados para acceder al cima de la montaña, pero antes deben atravesar las visiones de la muerte, puesto que han llegado a una altura tal que su mente empezará a disgregarse. Estas visiones de la muerte corresponden a una expresión del inconsciente, por lo tanto las escenas están cargadas de un imaginario surrealista. En este recorrido se enfrentan a sus miedos y represiones. Una de las iniciadas comerá carne cruda, otra tendrá sexo con vacas, otro resistirá las picaduras de las arañas, a otro le lloverá dinero, otro será castrado, otro liberará su ira tocando el tambor frente a una pelea de perros, y finalmente, otro beberá leche de los senos-tigres de un anciano¹⁸². Nos encontramos, entonces, en el final de la película. Han llegado a la cima de la montaña y deberán atacar a los sabios inmortales para robarles el secreto de la inmortalidad, su maestro los abandonará pues ya no lo necesitan. Cristo es enviado junto a María Magdalena a vivir la eternidad del amor (*a*: sin, *mors*: muerte; amor: sin-muerte). Al momento de llegar a la gran mesa redonda, donde se encuentran los *nueve*¹⁸³ inmortales, la cual contiene el dibujo del Eneagrama, se encuentran

¹⁷⁸ JODOROWSKY, Alejandro: **La Montaña Sagrada**.

¹⁷⁹ “La palabra Carnaval (*Carrus Navalis*) se refiere a una procesión de navíos”. CIRLOT, Jean: op. cit. p. 98. En el carnaval al igual que en el estado matrístico “todos son uno”, no hay jerarquías. Ver Cuerpo Antropofágico.

¹⁸⁰ CIRLOT, op.cit,p.98.

¹⁸¹ Ver símbolo agua.

¹⁸² Podría hacerse una identificación entre estas imágenes y los siete pecados capitales: Gula, Lujuria, Avaricia, Orgullo, Ira. Aunque no concuerdan totalmente estas escenas pueden corresponder a la liberación y expurgación de estos deseos que para la religión cristiana son considerados pecados que merecen el castigo máximo: el Infierno. A su vez, también hay una concordancia aunque no total con los nueve tipos de personalidades del Eneagrama, símbolo que aparece repetidas veces en el texto.

¹⁸³ “Nueve: Imagen completa de los tres mundos. Límite de la serie antes del retorno a la unidad. Número por excelencia de los ritos medicinales, por representar la triple síntesis, es decir, la ordenación de cada plano (corporal, intelectual, espiritual). CIRLOT, Jean: op. cit. p.330. El nueve representaría aquí el ingreso de los

con una sorpresa. Lo único que hayan son las ropas vacías, la leyenda de los inmortales queda así desmitificada. Fueron en búsqueda del secreto de la inmortalidad, de la esencia, del significado y no hallaron más que el ropaje, la vestimenta, el disfraz, el puro significante, y en lugar del significado, el vacío. Quisieron encontrar la inmortalidad, ser dioses, y no hallaron más que la confirmación de su ineludible mortalidad: “...henos aquí, mortales, más humanos que nunca”¹⁸⁴. Este es el momento de la caída del fundamento de la modernidad y el arribo al sin-sentido postmoderno. Pero es ¿este el fin? y el maestro responde: “Nada tiene un fin”¹⁸⁵. Si no hemos hallado la inmortalidad al menos hemos hallado la realidad. Habíamos comenzado en una fábula y hemos encontrado la vida, pero ¿Es ésta la vida real? No. En este momento irrumpe la puesta en abismo: es una película. ¡Cámara atrás!. Somos imágenes, sueños, fotografías, ¡no debemos estar aquí presos! Debemos romper la ilusión. Esto es magia”¹⁸⁶. La puesta en abismo nos “instala” desde la utopía en la atopía¹⁸⁷, para finalmente llevarnos al topos de la realidad, para ello debe dismantelar hasta la misma ficción que la construye, puesto que la búsqueda de lo real es tan radical que no permite la ilusión del arte. Según las definiciones dadas en la introducción, la puesta en abismo consiste en un desdoblamiento, una “obra dentro de otra obra” o “teatro dentro del teatro” como en el caso paradigmático de Hamlet. El objeto de arte se re-presenta a sí mismo. En esta ocasión lo que se muestra es la cámara dentro de la cámara. Por lo cual consiste en un abismamiento del código. “Adiós a La Montaña Sagrada. La vida real nos espera”¹⁸⁸. Entonces ¿Cuál es la función de la puesta en abismo?. “La propiedad esencial de la puesta en abismo consiste en hacer resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra”¹⁸⁹. En este caso la puesta en abismo resalta la estructura, el código mediante el cual se construye como artificio (cámara, personajes, fotos, etc) con el

personajes a la unidad cósmica, luego de haber pasado por diversas terapias que han reestablecido la unión cuerpo-espíritu.

¹⁸⁴ JODOROWSKY, A: **La Montaña Sagrada**.

¹⁸⁵ *Fin* puede interpretarse anfibológicamente como: sentido o finalidad; y como término. En el primer caso, si nada tiene un fin se confirma el sin-sentido postmoderno. En el segundo caso, confirma el fundamento moderno, la existencia de la eternidad como lo que no acaba, lo in-finito.

¹⁸⁶ *Ibíd.*

¹⁸⁷ “la atopía resiste a la descripción, a la definición, al lenguaje. (...) Atópico, el otro hace temblar la lenguaje. No se puede hablar de él, sobre él, todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es incalificable (ese sería el verdadero sentido de átopos. BARTHES, Roland. **Fragmentos de un discurso amoroso**. México DF, Siglo Veintiuno Editores, 1987, p 43.

¹⁸⁸ JODOROWSKY, A.: op. cit.

¹⁸⁹ DÄLLENBACH, Luciën: op. cit. p. 15.

fin de tensionar realidad y ficción, para negar la ficción y arribar a una vida real. El films consiste entonces en un objeto de arte que en su autoconciencia de ser artefacto, en la exhibición de su techné, autonega y rechaza su condición de ser ficción, ya que la considera como una prisión. Entonces mediante la negación de la ficción se pretende acceder a la realidad. Tenemos entonces que la puesta en abismo constata el paso de la búsqueda del significado a la caída del fundamento, visualizada como significante vacío, para finalmente arribar a la realidad, es decir, al referente. Es decir, constata el tránsito entre modernidad, postmodernidad y matrística. Mediante la puesta en abismo se persigue la recuperación de la materia, pero no como pura materialidad vacía, sino como unidad cuerpoespíritu.

Conclusión:

Tomando como base de esta investigación las teorías postmodernas de Nietzsche y Heidegger, acerca de la muerte de la metafísica, con la consecuente adopción de una creencia negativa sobre la idea del ser estático, que se traducirá en una excesiva suspicacia acerca de todo **fundamento** abstracto, como sustento óptico de la existencia humana. Desde la cual pasamos de la creencia en un dios metafísico a un estado de nihilismo consumado, que en Nietzsche se resolverá con la doctrina del eterno retorno y la voluntad de poder, y en Heidegger con su inclinación final por la poesía. Además haciendo una revisión del desarrollo de la lectura planteada en este informe, se puede concluir que:

En la primera parte de la película asistimos a la desmitificación y desinstitucionalización del legado judeo-cristiano, epígono moral del platonismo, y además fundamento patriarcal institucionalizado y secularizado en la modernidad, lo que permite comprender que al rearmar la historia del Cristo, en términos de parodia, se esté así estableciendo el quiebre de uno de los más fuertes pilares de la época moderna. Asistimos a la caída del fundamento teológico o a la muerte de dios, en manos del ícono principal de la religión cristiana, el cual se presenta como cuerpo arruinado, al igual que la institución eclesiástica y otras figuras importantes como la virgen y los romanos. También se hace una crítica a la colonización y evangelización españolas en Latinoamérica como manifestaciones del uso de la violencia y la autoridad del poder de los reyes y la Iglesia europea. Además se denuncia la mercantilización y fetichización de la imagen de Cristo en la modernidad y postmodernidad. A su vez que se desestabilizan las nociones de centro y periferia en manos de una deformación latinoamericana de la historia del Cristo bíblico. Finalmente se invierte la figura de Cristo como síntesis de toda la inversión hecha a los valores cristianos patriarcales.

Esto tiene como fin subvertir las noción de un dios castigador que impone el sacrificio del cuerpo en pos de una trascendencia, lo que implica una anulación de la vida terrenal y una represión de los placeres del cuerpo para la obtención de una vida eterna en un más allá.

Lo que esa nueva versión del Cristo desea es despojarse de esta cruz impuesta por el legado patriarcal, para ello busca la purificación, proceso que vivirá en la iniciación

alquímica. Este proceso si bien constituye una liberación y destrucción de su pasado, también conserva elementos de la ideología idealista, ya que en la Alquimia lo que se busca es la transmutación del mercurio en oro, lo que implica una concepción jerárquica y dualista de la realidad, y además, entendida esencialmente como un proyecto hacia la obtención de una meta: la inmortalidad, correspondiente al fundamento ontológico que atraviesa toda la historia de la filosofía de occidente. Es, entonces, la Alquimia una práctica moderna por excelencia, ya que en ella se inscriben los conceptos de evolución y progreso; y se establece la superioridad del espíritu sobre la materia. Sin embargo, también hay elementos que permiten constatar un regreso al cuerpo, ya que éste no es totalmente despreciado, pues constituye un vehículo de ascensión y además se intenta reestablecer la unión de los opuestos escindidos en el inicio de la era patriarcal, como a su vez se intenta sanar al cuerpo y al alma de este legado para lograr un renacimiento del iniciado. Si bien aún nos encontramos con una estructura del pensamiento jerarquizada y bipolar, la redención del iniciado no se busca por medio del castigo del cuerpo sino por medio de terapias de sanación. La filosofía hermética, base de la ciencia alquímica sustituye el logos por el analogos, mediante el principio de correspondencia “como arriba es abajo”. Los contrarios no serían irreconciliables, sino dos polos de la misma naturaleza, pero en distinto grado, por lo cual conforman la unidad yin-yang de la filosofía oriental.

Luego de la iniciación de Cristo se narran las siete historias que consisten en una crítica de los modelos patriarcales que se heredan al postmodernismo en manos de la continuación del modelo económico capitalista, lo cual define a la postmodernidad como la tercera etapa del capital, caracterizada como la progresiva mercantilización y cosificación del sujeto y la instalación del mundo de la simulación. En cada uno de los planetas se establecerá una crítica a diversos componentes de la postmodernidad, por sobre todo la asunción de una belleza e identidad artificial propuesta por el mercado, la seriación del arte y su institucionalización en el museo, la fetichización de las armas bélicas, la manipulación del juego, el control de la sociedad por parte de autoridades del gobierno y militares por medio del uso de la violencia y la simulación de la libertad en manos de la publicidad y del mercado, así como también el uso de la tecnología como medio de destrucción de la humanidad.

Respecto del camino que recorrerán los iniciados en su búsqueda de la inmortalidad, puede decirse que se resume en el concepto moderno de *proyecto*, puesto que se articula el trazado de un camino que tiene un desarrollo lineal en el tiempo, al final del cual se espera encontrar el máximo sentido atribuible a la existencia, atravesando pruebas que los harán dueños del secreto, la esencia, el ser, el elixir, lo inmutable, el valor supremo. Este recorrido contiene las ideas de origen y fin, puesto que se parte desde un punto desde el cual se tiende hacia un sentido, con una finalidad determinada: alcanzar la inmortalidad. Además contiene las ideas de causa y efecto, ya que las pruebas los irán trasladando de un estado a otro. Sin embargo, al final del recorrido estos conceptos se subvierten, puesto que acceden a algo distinto de lo que buscaban, lo que convierte al recorrido en vez de un progresivo alcance de una meta (origen o fin), en un paulatino despojarse de los modelos y fundamentos en que esa misma meta y recorrido estaban sostenidos. El fin no corresponde al origen ni la causa al efecto sino que los invierten y desestructuran.

El modo en que sucede esto puede graficarse, por ejemplo en la experiencia enteógena, en la cual acceden a dios, pero ese dios no está en un más allá, en una trascendencia y estado inmutable, sino que ese dios es la diosa tierra, la madre naturaleza, la misma materia es la divinidad. Este estado se asimila a la era matrística en el sentido de que es un estado de armonía y fusión con la totalidad, y el cuerpo es considerado sagrado, se une el yo a los otros y a lo otro.

En el camino deben renunciar a todo, esta renuncia tiene un doble sentido: por una parte implica una renuncia del cuerpo, pero también implica una renuncia de los viejos modelos establecidos, es decir una renuncia de la modernidad y del patriarcado. La culminación de esta renuncia consiste en la disolución del yo en el gran Yo. Esta disolución del “yo”, aquí tiene el sentido de la desaparición del *subjectum*, es decir, del sujeto en el que se funda ese “yo”. Los iniciados acceden a la esencia, pero ésta no tiene las características de la esencia formulada por la metafísica, no está en un plano ideal, trascendente e inmutable, no se concibe al ser como una unidad abstracta, sino que la esencia es la tierra, el cielo, los demás: el mundo físico y mutable. Esto implica un cambio de paradigma, una concepción del fundamento distinta a la idea del patriarcado, ya que si éste divide el mundo en dos planos: uno espiritual y otro material, aquí estos planos no sólo están unidos sino que son lo mismo. El espíritu es inconcebible sin la materia, y la materia

es inconcebible sin el espíritu. El alma entonces no abandona el cuerpo después de la muerte, como se cree en la religión cristiana, sino que es aquella energía que habita y anima los cuerpos, pero que como sabemos, según las teorías físicas, nunca se pierde, sólo se transforma. En el cadáver (cuerpo muerto) sigue habiendo vida, por ejemplo el pelo y las uñas siguen creciendo, el cuerpo descompuesto por los gusanos es reabsorbido por la tierra como abono para generar nuevas vidas. Ese cuerpo muerto aún vive, pero en otro estado, se ha transmutado. También podría pensarse que el espíritu no es más que un quinto estado de la materia, que se integra a los cuatro ya conocidos: sólido, líquido, gaseoso y plasma; tal vez es de una sustancia más sutil que las anteriores, pero sigue siendo materia.

Finalmente podemos concluir que la función de la puesta en abismo es subvertir radical y definitivamente la filosofía metafísica occidental y el cristianismo, los cuales están en la base de la cultura occidental moderna, la cual divide el cuerpo y el alma y sitúa a esta última, en un lugar privilegiado, relegando al cuerpo a una condición abyecta. La puesta en abismo revierte el descentramiento que ha sufrido el cuerpo debido a estas corrientes de pensamiento y lo sitúa en el centro, ya que en sustitución del significado no encontrado de la inmortalidad, se instalan los cuerpos como única realidad en un más acá. La puesta en abismo dice adiós a la búsqueda utópica de la inmortalidad porque el ser humano ha encontrado su topos: el cuerpo, él es lo sagrado. Junto a esto la puesta en abismo rechaza la ficción, el mundo artificial de la modernidad y la postmodernidad, que ha socavado al cuerpo convirtiéndolo en un cuerpo arruinado, apedreado, conquistado, crucificado, mercantilizado, seriado, fetichizado, devorado, artificializado, violentado, fragmentado, pornografizado, maquinizado, museificado, controlado, desaparecido, castrado, encriptado, quemado, destruido, mutilado, clonado.... Frente a esta condición del cuerpo, la puesta en abismo invita a arribar a la vida real, a tomar conciencia de nuestra condición de seres materiales y a aceptarla, pues ésta es nuestra única realidad. No hay un dios más allá, sólo el despliegue maravilloso de la vida.

Si el fundamento pre-moderno fue Dios, el fundamento moderno fue la Ciencia y la Razón, el postmoderno el Mercado disimulado a través del sin-sentido, en la matrística accedemos directamente a la realidad, entendida como Mater (ia).

Se podría discutir que esto sería un regreso al fundamento moderno, sin embargo, este “fundamento” matrístico no implica la noción de trascendencia, sino la de un sentido que se vuelca sobre sí mismo, que no se proyecta más allá, sino que sólo se manifiesta. Un estado que no tiene una visión lineal del tiempo, sino eventual, similar al perpetuo presente postmoderno, tal vez una visión del tiempo no cíclica sino espiral, lo que tampoco sería una “visión”, sino un vivir sin autoconciencia. En el que no hay escisión del cuerpo y el espíritu, puesto que no hay jerarquías. En el que el ser deviene, se manifiesta y se transforma. No hay evolución ni involución sino el simple suceder de los acontecimientos en la “inocencia del devenir”. Nietzsche dice: Somos en el todo. No hay nada fuera del todo, no hay causa primera.

Baudrillard define el tiempo real como la identificación de la materia consigo misma, lo que él sostiene es que, en nuestras circunstancias actuales lo real ha desaparecido, debido a que estamos inmersos en el mundo de la simulación y la virtualidad, es por esto mismo que es necesario plantearse un modo de regresar a la realidad, puesto que si no lo hacemos estaremos condenados a la desaparición total. Esto es lo que propone la matrística, un regreso a la realidad y un liberarse de este mundo de la artificialidad y de la apariencia.

La posible realización de este estado, su recuperación, no funciona al igual que el desarrollo de las utopías modernas totalizantes, que como ya sabemos han fracasado, sino que mas bien consistiría en un movimiento no centralizado, ni tampoco periférico, sino que se expande en distintos focos, de manera errática y múltiple, o al modo de una cadena de individuo a individuo, como una red o un virus benigno y pacífico y que va habitando el gran cuerpo de la humanidad a modo de una metástasis.

En cuanto a pensarlo como una recuperación del origen, tampoco lo sería propiamente tal, pues es un estado que no concibe origen, o que está antes del origen, o después del fin, antes o después de la historia o del “fin de la historia”, es decir, en un espacio hipertélico. Esto se puede confirmar desde el punto desde donde es planteado este regreso a la realidad. En la película desde la puesta en abismo, es decir, desde la reflexión autoconsciente del artefacto estético es desde donde se dice “Esto es magia. Adiós a la Montaña Sagrada. La vida real nos espera”. Esta vida real se emplaza entonces, fuera de la ficción, fuera del films y, por lo tanto, fuera de la historia o más allá del “fin de la

historia". Es, entonces, desde la reflexión autoconsciente de la postmodernidad sobre la historia, desde donde se puede acceder a lo que ya no se incluye en la historia ni como origen ni como fin, aunque la autoconciencia y la conciencia posteriormente se pierdan. Esta realidad no se encuentra en el tiempo sino más bien en un espacio, se pasa entonces de la utopía a la atopía y finalmente a la topía.

Finalmente, el poder imaginar y concebir a plenitud este estado matrístico es imposible en estos momentos, puesto que aún estamos impregnados de las categorías y estructuras del pensamiento patriarcal, logocéntrico, metafísico y racional, y de las trampas, contradicciones y paradojas del lenguaje, lo cual limita e impide la comprensión de algunos fenómenos que escapan a esos parámetros. Lo anterior implicaría que para ser consecuente habría que abandonar la escritura, en el sentido que la vincula con el pensamiento logocéntrico. La comprensión de este fenómeno matrístico estaría dada por un acercamiento intuitivo, emocional, corporal, ritual, mágico y sagrado. Por lo anterior, según lo que se revisó de la identidad simbólica-dramática de Latinoamérica, ésta sería el lugar adecuado donde se realizase dicha vuelta a la realidad, que yo he identificado con el regreso a la matrística, puesto que en América Latina se da este acercamiento estético- ritual y sensitivo a la realidad, lo que implicaría un respeto por el cuerpo de la tierra, lo cual se está demostrando, por ejemplo en la expansión de movimientos ecologistas.

Ahora bien, siento que la reflexión suscitada en esta investigación, no se limita sólo a la exposición hecha, sino que debiera trascender hacia el plano de la efectividad en el mundo real. Por ello considero que es necesario indagar sobre las formas mediante las cuales se podría revertir el descentramiento del cuerpo en la modernidad y postmodernidad, para volver a centrarlo como eje de nuestras ocupaciones. En este sentido creo que la terapia corporal, el cultivo del placer y no la represión, la conciencia del cuerpo, son las formas de suturar las fragmentaciones a las que se ha visto sometido el cuerpo tanto en la modernidad como en la postmodernidad. Esto nos hará personas sanas y felices, capaces de disfrutar la vida, ésta vida, que es la única que tenemos. Y para ser consecuente con esto debo decir que abandonaré el campo literario, los abismos de las abstracciones y escondrijos teóricos para dedicarme al cultivo del cuerpoalma a través de la danza.

Para reflexionar sobre lo mismo dedico este siguiente postfacio al cuerpo, como una medida de aportar en la restitución del cuerpo como centro de gravedad del ser humano, es decir, como vehículo de conocimiento y como templo de los placeres sagrados.

Postfacio al Cuerpo

Como tópico central del análisis de esta investigación, el cuerpo constituye el eje entorno al cual se desarrolla la historia, es *el lugar de la escritura*, donde ha de desplegarse el tejido de acontecimientos. El cuerpo es por lo tanto el lugar del registro, es el mapa histórico donde se ha archivado el rostro de la humanidad. En él se recogen las impresiones, es el lugar donde se van trazando las líneas de cada acto, de cada percepción visual, sonora, auditiva, líneas que van dibujando un tatuaje sobre este cuerpo, dejando una huella, un rastro, a veces imborrable, otras veces no. Las marcas del cuerpo reflejan el paso de la historia y del tiempo. Allí se escribe todo lo que le ocurre al individuo, y por esto es reflejo de la interioridad del alma. En el caso de las líneas de la mano, estarían registradas las propensiones de individuo, de igual modo que un especial tipo de masajes en la planta de los pies, supone un contacto terapéutico con diferentes órganos del cuerpo. Todo se traduce como si en la parte estuviese impreso el todo, así como es posible comprender que el cuerpo humano es el microcosmos donde se integra el macrocosmos correspondientemente. El cuerpo no se reduce sólo a la realidad humana, abarca una dimensión superior que envuelve a los animales, las plantas, y en el fondo a cada trozo de materia. Por ejemplo, el planeta Tierra es el cuerpo de la historia de la humanidad, y en consecuencia en él se traducen las marcas que el hombre ha infringido sobre su superficie. El cuerpo es también el lugar del sacrificio, la mutilación y a su vez puede ser instrumento de purificación y de sanación. En la historia de la humanidad el cuerpo ha sido relegado a un segundo plano. En la modernidad el cuerpo se hace objeto de consumo, se cosifica, se llena de aparatos artificiales, se reduce a un lugar de interconexión y no de comunicación, se aísla, se tortura mediante el uso de la violencia, incluso se lo hace desaparecer. La forma de curación y comunión consiste en dar al cuerpo alma los placeres que necesita, no los placeres artificiales ni puramente materiales que ofrece el mercado. Tampoco privándolo y

condenándolo a abstenciones ni castigos, sino cultivando la danza y los placeres sagrados: la sexualidad participativa y el consumo responsable de enteógenos, la conciencia ecológica y solidaria. Creo que en la postmodernidad están comenzando a expandirse este tipo de prácticas mediante el ejercicio de ciertas artes orientales y medicinas naturales, tales como el tai-chi, el yoga, la reflexología, y el aroma terapia, por mencionar algunos. **Ha llegado el momento de que se suturen esas heridas infringidas en nuestro cuerpo y en el cuerpo de la tierra, es el momento de la terapia del cuerpo, y sólo a través de él mismo puede suceder esta sanación. Es el momento de que el alma no prime sobre el cuerpo ni el cuerpo sobre el alma, sino que ambos sean respetados, cultivados y reunidos.**

BIBLIOGRAFÍA

- 1- AUN WEOR, Samael: **Alquimia Develada** (Conferencia titulada “La fuerza del cristo y la disolución del ego”), Asociación Gnóstica de Estudios Antropológicos, C:\WINDOWS\Escritorio\Centros psíquicos y la máquina humana -.htm
- 2- BACHELARD, Gastón: **La Poética del Espacio**, Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1990.
- 3- BAJTIN, MIJAEL: **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- 4- BARTHES, Roland. **Fragmentos de un discurso amoroso** México DF, Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- 5- BATAILLE, George: **El Erotismo**, España, Tusquets Editores, 1977.
- 6- BAUDRILLARD, Jean: *El sistema socioideológico de los objetos*. En: **El sistema de los objetos**. México, Editorial Andrómeda, 1988.
- 7- -----: **La Ilusión del Fin**, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993.
- 8- -----: **El crimen perfecto**, Barcelona, Anagrama Editorial, 1996.
- 9- -----: **La ilusión vital**, Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2001.
- 10- BENJAMIN, Walter: **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Ed. Taurus, Madrid, 1973.
- 11- BERMAN, Marshall. **Todo lo sólido se desvanece en el aire**. La experiencia de la modernidad. Siglo XXI Editores. Madrid.
- 12- BERMAN, Morris: **Cuerpo y Espíritu** La Historia Oculta de Occidente. Editorial Cuatro Vientos, Chile, 1992.
- 13- CASTANEDA, Carlos: **Las enseñanzas de Don Juan**, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- 14- CIRLOT, Jean: **Diccionario de símbolos**. Barcelona, Editorial Labor, 1982.
- 15- CHEVALIER, Jean: **Diccionario de los símbolos**. Herder, Barcelona, 1991.
- 16- CRIMP, Douglas: *Sobre las ruinas del museo*. En: FOSTER, Hal: **La Posmodernidad**. Barcelona, Editorial Kairós, 1998. p. 75.
- 17- DÄLLENBACH, Luciën: **El relato especular**, España, Editorial Visor, 1991.
- 18- DUCROFT: **La ciencia del lenguaje**, *Signo, La primacía del significante*,

- 19- EISLER, Riane: **Placer Sagrado** Sexo, mitos y la política del cuerpo Volumen 1, Editorial Cuatro Vientos, Chile, 1998.
- 20- ESTEBANEZ, Demetrio: **Diccionario de términos literarios**; Alianza Editorial; Madrid; 1999.
- 21- GIANNINI, Humberto: **La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia**, Editorial Universitaria, 1998.
- 22- GOLDBERG, Michael: **Eneagrama, las 9 formas de trabajar**, Editorial Arkano Books; 2000
- 23- JARA, José: **Nietzsche, un pensador póstumo: El cuerpo como centro de gravedad**; Anthropos Editorial; España; 1998.
- 24- HUIZINGA, J.: **Homo Ludens**, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- 25- LA BIBLIA: **Latinoamericana**; Edición Pastoral; Nueva Evangelización; Ecuador; 1989
- 26- MATURANA, Humberto: prólogo a **Placer Sagrado**.
- 27- NIETZSCHE, Federico: **El ocaso de los ídolos**, Edimat Libros, España.
- 28- NOBLE, Vicki: **Madre Paz, Un camino hacia la Diosa a través del mito, el arte y el tarot**, Chile, Santiago 29, Cuatro vientos Editorial.
- 29- RODRIGUEZ, PEPE: **Mentiras fundamentales de la Iglesia Católica**, Barcelona, Ediciones Zeta, 1997.
- 30- SARDUY, Severo: **Escritos sobre un cuerpo**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- 31- SONTAG, Susan: **La enfermedad y sus metáforas**. Editorial Taurus, Buenos Aires, 1996.
- 32- VATTIMO: **El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna**, Barcelona, Ediciones Paidós, pp. 9-33.
- 33- VIDAL, Hernán: **Tres argumentaciones postmodernistas en Chile**, Chile, Mosquito Editores 1998.

Introducción

El siguiente trabajo expone sobre las semejanzas y

diferencias
entre
modernidad y
postmodernida
d. Para ello
recurro a los
autores citados

en la
bibliografía.

En cada uno
de ellos se
puede apreciar
las diversas
perspectivas

desde las
cuales son
abordados los
conceptos de
modernidad y
postmodernida
d. La misión

de este ensayo
es propiciar los
interesantes y
variados
puntos de vista
sobre un tema
único. Por

ejemplo en
Adorno se
observa el
tema del
iluminismo y
el mito en la
modernidad.

En Berman, en
cambio, el
tema de las
etapas de la
modernidad
junto a los
procesos de

modernización
, constituye lo
más
importante
para entender
los postulados
del autor. Otra

autoridad es
Jameson, con
el cual
abordaremos el
tema del
capitalismo en
relación al arte

y la sociedad.
Junto a
Benjamin
abordaremos el
tema de la
prehistoria de
la modernidad

en la ciudad.
Siguiendo a
Habermas
veremos la
visión que
tiene acerca
del proyecto

moderno.

Según Bauman
abordaremos el
tema del sujeto
y del arte
moderno y
posmoderno.

Con William
analizaremos
las
vanguardias.
Con Déotte
trataremos el
tema de la

nación, el
museo y la
ruina en la
modernidad.
Siguiendo a
Anderson
trataremos las

visiones que
nos presenta
del arte y la
sociedad
moderna y
posmoderna,
junto con la

síntesis que
hace del
pensamiento
de Jameson
Según Connor
veremos el
pensamiento

de Lyotard,
Jameson y
Baudrillard
acerca de la
posmodernida
d y el
desarrollo de

las artes
modernas y su
relación con
las
posmodernas.
También
veremos la

concepción de
Eagleton del
posmodernism
o.

Como se
observa, el
objetivo

explícito de
este informe
constituye el
exponer los
contenidos de
los autores que
elaboran una

perspectiva
definida acerca
de los
conceptos de
modernidad y
postmodernida
d, lo que éstos

son, cómo
dialogan entre
sí, lo que
subyace como
resultado de
una pregunta

por la
diferencia.

Modernidad

La vida espiritual premodernista, desde los albores del siglo XVI, ya comenzaba a vislumbrar los primeros indicios de lo que sería la vida moderna, pero es hasta fines del siglo XVIII que no logra reconocerla en su esencia; mientras tanto, el hombre se ve envuelto en una serie de contradicciones que develan su intento por comprender desesperadamente las nuevas condiciones que se impondrían en forma definitiva luego de la Revolución Francesa. En esta atmósfera de agitación y turbulencia, que mantiene al hombre suspendido en la escisión entre dos épocas tan radicalmente diferentes, Rousseau proclama que la sociedad europea está “al borde del abismo”. Este primer momento, Berman lo denomina como fase inicial de la historia de la modernidad¹⁹⁰, estableciendo de esta forma, una etapa anterior al mundo moderno propiamente tal, y dando cuenta de las primeras manifestaciones de una época moderna.

La modernidad es la época donde se desarrollan los procesos de modernización y las manifestaciones culturales del modernismo.

La modernidad es el proyecto elaborado por la Ilustración cuyo objetivo es alcanzar el ideal de una humanidad universal, basado en la confianza en la capacidad de progreso ilimitado, en la razón y en la educación. La modernidad pretende superar el oscurantismo, la superstición y la ignorancia de la Edad Media mediante la ciencia positiva y su método experimental.

En este sentido, Adorno ilustra el principio fundante de los comienzos de la modernidad, a expensas de la noción de iluminismo.

Si tomamos como referencia arbitraria a Jameson, con su síntesis entre semiótica y economía política, podemos orientarnos en la evolución experimentada por la humanidad desde el medioevo hasta nuestros días. Con el nacimiento de la burguesía se desarrolló una nueva concepción entorno a la realidad basada en la mirada epistemológica de las ciencias. Se fundaba una nueva era donde el signo se acercaba al referente para dar cuenta de todas las posibilidades de dominio en la denotación. Era el despliegue de la lógica interna del capitalismo, advierte Jameson, la cual estaba orientada, en una primera instancia, a la especialización, a la división y a la racionalización.

En un primer gran florecimiento del capitalismo en el que primaba la especificidad, se asentaron la racionalidad analítica y la lógica formal, como bastiones irreductibles del pensamiento en su trascendencia hacia la naturaleza. Aquí comenzó la desmitificación de la mitología, la cual era imposible de cuestionar hasta entonces, era un todo orgánico del que había que hacer acto de fe.

¹⁹⁰BERMAN, Marshall: *Brindis por la modernidad*. En: Nicolás Casullo “**El debate modernidad-posmodernidad**”, 1989. p.68.

Se avanzaba así, con estos principios, en aquella supuesta “iluminación” que sacaría al hombre de la esfera del miedo para llevarlo a la posibilidad de ser amo. Esta nueva posición privilegiada del hombre que intentaba dominar la naturaleza, partía de la base de encontrarla a ésta totalmente desencantada. Ya no operaban fuerzas ocultas (maná) como intermediarias entre el hombre y los objetos. El hombre es el que debe construir toda una estructura de conocimiento, y desarrollar la forma experimental que patrocinaba Bacon. En ésta, no tenía importancia llegar a la verdad del fenómeno, sino armar un procedimiento eficaz que permitiera el dominio de la naturaleza, descubrimientos que sirvieran de nuevos instrumentos, posibilidad de trabajo, equipamiento para el confort de la vida humana. El hombre europeo del siglo XVI se internaba en el ámbito del método entretejiendo una serie de procedimientos que imposibilitaban el desarrollo de la subjetividad expresada en la época mitológica.

En las mitologías previas al iluminismo, en las cuales Jameson ubica al signo distante del referente envuelto en un halo mágico, no existía objetividad entre el signo y el objeto ya que éstos se unían por semejanza o por afinidad, en la cual se volcaba toda la subjetividad del sujeto. Así, se expresaba el carácter simbólico de los mitos. Sin embargo, Adorno ubica ya en las mitologías el germen del iluminismo.

La racionalidad analítica, principio

fundante del
iluminismo,
realizaba las
jerarquizaciones
es en la
evolución de
las mitologías,

desde el caos
al Olimpo y
posteriormente
al logos. El
hecho de estar
el iluminismo
ya presente en

las mitologías,
y de nacer
como tal desde
el
renacimiento,
lo único que
hace es

explicar la
evolución de la
racionalidad
analítica que
enfaticó cada
vez más el
ordenamiento

y la posición
de la
exterioridad,
construyendo
un gran
método para
llevar a cabo

esto, basado en
la
calculabilidad,
en la
abstracción, en
la concepción
de sistema a

partir de la
unidad. Aquí
ya existe para
Adorno un
verdadero
alejamiento de
la realidad,

puesto que se
cae en la
inmediatez del
falso
conocimiento
que se queda
en el dato, y no

logra
trascender a
observar las
diferencias
cualitativas de
los objetos (no
solamente ser

en la medida en que no se es otra cosa).

Todo este aparataje técnico que se interpuso entre sujeto y objeto comenzó a crecer, y se transformó en una gran nebulosa, que provocaba un sentimiento de extrañamiento, donde el pensamiento cada vez se fue olvidando de reflexionar como tal, quedando a expensas de la autonomía creciente del método, que comenzó a articular a su merced los destinos de la humanidad en la época de la economía global. En este sentido, Adorno concibe negativamente la dialéctica del iluminismo, puesto que éste desemboca finalmente en la esfera del mito, y no logra superarlo, ya que al crear un sistema de operatividad en la travesía del conocer, supuestamente objetivo, confiable, el sujeto se va empequeñeciendo, desligándose de su función de control. Así el poderío de la técnica se hace hegemónico, y pasa a constituirse en un nuevo mito sin posibilidad de cuestionamientos.

La época que se inicia con las grandes olas revolucionarias (Revolución Francesa), aquella que Berman instala en la segunda fase de la modernidad, nos muestra una experiencia moderna cada vez más conciente que asimila rápidamente su posición dentro de un mercado mundial que va en aumento y que lo está abarcando todo. El sistema que rige el mercado, como veníamos diciendo anteriormente, sobrepasa el poder humano convirtiéndose en verdad única, y transformándose por lo tanto, en el mito al cual el hombre moderno debe rendirle ciega fe.

Benjamin
también sitúa
el eje central
de su análisis
de la
modernidad en
el carácter

mitológico de
la mercancía.
Benjamin se
propone la
disolución de
la mitología de
la modernidad,

para hacer
despertar a la
colectividad,
ensoñada en el
mundo
fantasmagórico
o e ilusorio del

fetichismo de
la mercancía, a
la historia real.
Para despertar
al mundo de su
sueño tenía
que buscar el

origen de ese
mundo de
sueño. Para
ello se sitúa en
el París del
siglo XIX, y
desde allí

pretende
reconstruir la
prehistoria de
la modernidad,
señalando la
arquitectura
como el

testimonio más
importante de
la mitología
latente, y
dentro de ella
destaca el
pasaje, como

un laberinto
dentro del
laberinto más
grande de la
metrópolis. La
modernidad
realizó la

arquitectura
soñada por los
antiguos: el
laberinto, a
través de él,
Benjamin va
descifrando el

bosque de
símbolos que
constituye el
mundo onírico
de la ciudad.
Para ello entra
a través del

umbral del
pasaje, de las
catacumbas,
del metro y de
las estaciones
ferroviarias, al
espacio mítico

y antiguo, a la
antigüedad
dentro de la
modernidad.
Benjamin se
convierte en
un excavador,

ya que lo
inmediatamente
e dado no le
aporta las
claves para
entender la
modernidad,

los objetos
manifiestos
están cargados
de error, su
tarea es
trascender la
ilusión para

llegar a la
verdad que se
oculta tras la
capas de la
realidad. Para
ello recurre a
los

fragmentos, a
los detalles
insignificantes
mediante los
cuales podrá
construir las
imágenes

dialécticas: lo
viejo y lo
nuevo, lo
antiguo y lo
moderno, la
ciudad y las
masas, la moda

y la muerte, el
sueño y el
despertar, la
mercancía y lo
que se oculta
bajo ella, la
historia como

un vacío
continuum de
tiempo y el
movimiento
real de la
historia.

El carácter
discontinuo de
la experiencia
moderna está
dado porque se
ha perdido la
totalidad, los

objetos están
desplazados;
por ello,
Benjamín los
toma y los
coloca en un
marco nuevo,

para destruir el
mundo de las
imágenes
falsas de
dichas cosas.
Para hacerlo
toma el

fragmento, el
detalle, para
encontrar lo
esencial bajo
las pilas de
deshechos, el
pasado oculto

bajo las ruinas.
Su técnica es,
por lo tanto, la
del montaje:
arranca el
fragmento
incrustado en

el falso
continuum
histórico y lo
reúne junto a
otros
fragmentos en
el marco del

presente, en
una operación
destruktiva y a
la vez creativa.
Reduce a
escombros el
historicismo y

el concepto de
progreso para
crear la
imagen
dialéctica de la
modernidad.

Concibe la
historia no
emplazada en
un tiempo
vacío y
homogéneo,
sino en un

presente
conformado
por la trama
del ahora y del
pasado, en
consecuencia,
su idea de la

modernidad
como: “lo
nuevo en el
marco de lo
que siempre ha
existido”¹⁹¹, y
su concepción

¹⁹¹ FRISBY, David: *Fragmentos de la modernidad*. Madrid , Editorial Visor, 1992. p. 374.

de la
prehistoria de
la modernidad,
como la
antigüedad
dentro de la
modernidad, se

entrelazan con
la idea del
eterno retorno,
del regreso de
lo mismo, el
pasado no está

detrás sino
debajo.

La
destrucción de
la mitología y
la construcción
de la

prehistoria
estarán
encargadas a
tres figuras: el
arqueólogo, el
coleccionista y
el *flaneur*. El

arqueólogo
excava las
capas de la
tierra para
encontrar el
pasado que se
oculta bajo la

superficie. El
coleccionista
toma los
objetos
encontrados y
los hace
contemporáne

os, los reúne
en una nueva
constelación
dentro del
espacio
presente. El
flaneur es

quién busca un
camino por
entre los
laberintos de la
ciudad y la
multitud.

Aquello que
Benjamin
pretende
develar es la
máscara del
capitalismo: su
tecnología, sus

objetos, su
mercancía y
relaciones
sociales
envueltas en
un velo
ilusorio, mítico

que sume a la
colectividad en
un sueño. Dos
serán sus
instrumentos:
la fotografía y
el plano de la

ciudad, los
cuales le
posibilitan el
conocimiento
de lo
individual y de
la totalidad,

respectivamente
e.

El espacio
que describe
Benjamin es el
de una “ciudad
hormigueante”

por la cual se
desplaza la
“baraúnda
humana”, la
masa
consumidora
en constante

movimiento,
nerviosa,
conmocionada
por el
espectáculo de
las luces y de
las ofertas de

las nuevas
mercancías
que bullen al
ritmo de la
moda y que se
albergan en los
bulevards y en

los grandes
almacenes, el
tráfico de las
calles.

La
apetecencia de
lo nuevo

transformó la
ciudad y “a la
tranquilidad
del flaneur
sucedió el
comportamiento
o maníaco del

hombre de la
multitud”¹⁹².

El flaneur
sucumbió al
mundo de las
mercancías,
transformándolo

¹⁹² FRISBY, David: Op.cit. p. 449.

se en
consumidor y
en mercancía,
se perdió en el
laberinto de la
multitud y del

consumo
masivo.

Una imagen
destacada es la
de las
exposiciones
universales

que
glorificaron el
valor de
cambio de la
mercancía en
detrimento de
su valor de

uso. La
mercancía con
su faz siempre
renovada por
la moda;
comprendida
por Benjamin

como el eterno
retorno de lo
nuevo, que se
burla sin cesar
de la muerte, y
la publicidad
oculta

mediante su
hechizo la
sempiterna
reproducción
de los valores
de cambio; por
tanto,

constituye la
fantasmagoría
central que
evidencia la
dialéctica de lo
nuevo y lo
sempiterno, la

modernidad y
la antigüedad.

Incluso exista
la mercancía
en su
manifestación
humana: la

prostituta,
porque lo que
hace ella
finalmente, es
cosificar su
cuerpo en
términos de

una mercancía,
que posee un
valor de uso,
que en este
caso es sexual,
y que después
de ser

consumida, es
desechada, al
igual que otros
productos del
mercado.

La obra de
arte también se

hace artículo
de consumo
masivo, el
artista se
reduce a
productor de
mercancías

para un
mercado. La
reproductibilidad
masiva de
la obra
destruye su
valor aurático

sustituyéndolo
por su valor
exhivitivo.

Benjamín
caracteriza la
experiencia de
la modernidad

como la
radical
discontinuidad
de la
experiencia
implícita en lo
fugaz,

transitorio y
fortuito y que
se manifiesta
como
conmoción o
sensación de lo
siempre nuevo.

La experiencia
colectiva se
diluye, se
atrofia, el
individuo
incapaz de
asimilar las

informaciones
aisladas que
provienen del
exterior, se
retrae en busca
de una
experiencia

interior vivida
individualment
e (este fue un
motivo
esencial del
Jugendstil.).
Para analizar

la experiencia
del individuo
en el trabajo,
Benjamin
recurre a la
descripción
que hace Marx

de la
producción
mediante
máquinas y los
fenómenos que
la acompañan:
“educación de

los reflejos
para el
trabajador,
adaptación del
trabajador a la
máquina como
autómata y

negación de la
experiencia
anterior de la
producción por
parte del
trabajador.”¹⁹³
El trabajador

¹⁹³FRISBY, David: Op.cit. p. 468.

en la
producción
capitalista, está
en un tiempo
homogéneo,
vacío,
monótono; un

tiempo que no
tiene relación
con el pasado,
por lo tanto,
tampoco con la
experiencia
histórica real.

Así como el
individuo
moderno
ensoñado no
conoce pasado,
ni historia,
tampoco puede

concebir
futuro. De esta
forma explica
Benjamin el
suicidio
moderno: la
fantasía de la

clase burguesa
dejó de
ocuparse del
futuro de las
fuerzas
productivas
que había

desencadenado
, lo que la
condujó a la
decadencia.

En resumen,
Benjamin
propone la

apocatástasis
del pasado en
el presente,
para ello se
embarca en la
construcción
de las

imágenes
dialécticas de
la prehistoria
de la
modernidad. “
Ese recuperar
el pasado del

olvido iba a
permitirnos
interpretar el
presente a
partir del
pasado,

despertarnos a la historia „194 .

Este espacio que nos describe Benjamin se ancla en los momentos determinantes de la creciente revolución tecnológica¹⁹⁵, la era de la producción de “máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías de tren, enormes zonas industriales; de ciudades hormigueantes que crecen durante la noche, a menudo con espantosas consecuencias humanas”.¹⁹⁶ A esto se agregan los sistemas de comunicación masiva, los poderosos estados nacionales y el mercado mundial capitalista. Todos estos procesos histórico-sociales-mundiales corresponden a los procesos de modernización.

De tal forma, toma consistencia la moderna concepción del pueblo, y los conceptos de libertad y progreso adquieren nueva fuerza y concreción.

Jameson, a partir de las tres rupturas que identifica Mandel en la evolución de la mecanización bajo el capitalismo (ver nota 6), configura tres etapas que homologan culturalmente dicha tripartición, y las identifica como realismo, modernismo y posmodernismo¹⁹⁷, respectivamente, identificando a la modernidad con el período de producción y trabajo, y de realidades que constantemente se superponen en todos los planos de la experiencia de vida, generando de esta forma, trastornos en lo personal, lo social y político. Pero como nos dice Berman, este recién iniciado hombre moderno aún recuerda la vida espiritual premodernista, por lo que la modernidad surge a partir de esta dicotomía interna, sensación de vivir en dos mundos a la vez, sensación que le provoca confusión y extrañamiento¹⁹⁸, y que lo obliga a buscar nuevas pautas en las cuales poder reafirmarse. Se produce entonces una individualización del sujeto en tanto necesita sus propias leyes, de habilidad y de astucia, para conservarse en un mundo en el que lo antiguo se deshecha y lo nuevo no llega a la

¹⁹⁴ Ibid: p.473.

¹⁹⁵ Mandel considera tres momentos determinantes de la revolución tecnológica: desde 1848, la producción mecánica de motores a vapor; desde la última década del siglo XIX, la producción mecánica de motores eléctricos y de combustión; ya desde la década de los cuarenta del siglo XX, la producción mecánica de ingenios electrónicos y nucleares. Berman resumiría las dos primeras etapas (llamadas también capitalismo mercantil y etapa imperialista respectivamente) en su segunda fase.

¹⁹⁶BERMAN, Marshall: Op.cit p.70.

¹⁹⁷ JAMESON, Frederic: **Posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo tardío**. Ed. Paidós, 1995 p. 81.

¹⁹⁸“*Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con el extrañamiento de aquello sobre lo cual lo ejercitan*”ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, M.: **Dialéctica del iluminismo**, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987; p. 22.

cosificación: “todo lo que es sólido se evapora en el aire(...) Todo está impregnado de su contrario”¹⁹⁹. El individuo entonces, se entrega a la parodia del pasado, en donde intenta encontrar en medio de su despojo, principios que lo acerquen a una posible identidad. En este precipitarse hacia el futuro, en ir siempre hacia delante para alcanzar la concreción de sus proyectos, el hombre moderno lo que busca construir es una identidad, la cual en esta carrera de avanzada se le vuelve constantemente huidiza e incompleta. Para Bauman, “Lo verdaderamente moderno es la imposibilidad de quedar satisfecho...Lo que es queda cancelado por lo que ha de venir...Ser moderno significa estar en movimiento...Todos los residentes (del mundo moderno) son nómadas; pero nómadas que vagan a fin de establecerse”²⁰⁰. Es por esto que Bauman propone que la condición del sujeto moderno es la del **advenedizo**, “arriviste; alguien que ya está en el lugar, pero que no pertenece del todo a él; un aspirante a residente sin permiso de residencia”²⁰¹. Los límites de su libertad se ampliaron tanto que los contornos de los espacios empezaron a borrarse y el hombre quedó en un estado de incertidumbre, “*la autonomía del hombre se convirtió en la tiranía de las posibilidades*”²⁰². El hombre quedó vagando en un terreno inestable del cual siempre se consideraba extranjero, peregrino.

En el campo del arte, Jameson nos proporciona un claro ejemplo, en donde propone la litografía de Edvard Munch *El Grito* (1893) como paradigma de la modernidad, debido a que reúne y tematiza los grandes motivos modernos: la alienación (que como veremos, tanto Jameson como Baudrillard la diferencian tajantemente de la esquizofrenia posmoderna), la soledad, la fragmentación social, el aislamiento.

La modernidad se inicia como movimiento de oposición que desafió el orden cultural de la burguesía (Foster); en este sentido, Munch, proveniente de la experiencia realista, también se alimenta en un primer momento de las inquietudes sociales, revelando el odio contra la moral convencional, contra los principios burgueses y la sociedad en que aquellos se fundaban. Una de las actividades fundamentales del intelectual era arrancarle las “mentiras” a la burguesía. Se debía develar la verdad, aunque esta verdad provocara miedo y terror. La vista de la verdad tumba el alma de Munch, pero a la vez logra fijar esa verdad, y en un intento por evadirse de ella, se sumerge dentro de la experiencia de aislamiento radical, de anomia, y de rebelión individual, ya que al postular a un ideal (y ya no a un real), lleva el arte a una condición sublime (en tanto representación de lo irrepresentable: Schiller), en donde se incorporan magnitudes inabarcables tales como el abismo, el mar o la inmensidad del cielo. Esta incapacidad del hombre de asir la totalidad, dada esta experiencia fragmentaria, deriva en nostalgia, melancolía y profundo terror: “La deformación de la figura llega a un límite desconocido para la época. El hombre situado en primer plano con la boca abierta y las manos tapando los oídos para no escuchar su propio e incontenible grito, que es también el grito de la naturaleza, está reducido a una mísera apariencia ondulante en un paisaje de delirio”²⁰³.

El sujeto moderno entra en un estado de crisis, resultado de la cual nace el arte de las vanguardias, y con ella, los movimientos colectivos tales como el futurismo y el surrealismo. “Las delimitaciones eran

¹⁹⁹ BERMAN, Marshall: Op.cit. p. 73.

²⁰⁰ BAUMAN, Zigmunt: **La posmodernidad y sus descontentos**, Madrid, Editorial Akal, 2001, p. 92.

²⁰¹ BAUMAN, Zigmunt: op.cit, p. 92.

²⁰² Ibid, p. 94.

²⁰³ DI MICHELI, Mario: **Las vanguardias del siglo XX**. Alianza Ed., 1998. p. 64.

rigurosas y se definían mediante el manifiesto o declaraciones de identidad estética”.²⁰⁴ El contraproyecto de la vanguardia se genera debido a que el proyecto de la modernidad establecido por Habermas, por muy rico que fuera en otro tiempo, había decaído y se había diluido la energía vitalizadora esencial de esa primera modernidad. Este contraproyecto es el “modernismo” que Habermas opone a su “proyecto de modernidad”, el cual, escribe Habermas, es el mismo que el de la Ilustración: desarrollar las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte de acuerdo con su lógica interna, gobernadas cada una por sus propias normas: verdad, justicia y belleza; esto por un lado. Por el otro lado, “se trata de verter el potencial de esos dominios recién liberados al flujo subjetivo de la vida cotidiana, en el cual pudieran interactuar para enriquecerlo. Éste era el programa que se había extraviado; pues en lugar de integrarse a los recursos comunes de la comunicación cotidiana, cada esfera había tendido a convertirse en una especialidad esotérica, cerrada al mundo de los significados ordinarios”.²⁰⁵

A partir de esta idea de lo moderno, en su artículo²⁰⁶, Habermas se dirige a la médula misma de la historia de occidente pretendida por el proyecto iluminista (proyecto de la modernidad): diferenciación y autonomía de todas las esferas de lo existente, basadas en un principio epistemológico fundante.

Para Habermas, todo lo anterior está en el seno mismo del proyecto de la modernidad concebido por los filósofos iluministas, y desplegado hasta nuestros días. El problema para él pasa por el distanciamiento entre los grupos especialistas, que han sido los estandartes oficiales de este fenómeno histórico, y la sociedad en general. Esto ha traído como consecuencia, una falta de integración entre el habitante común y el mundo nuevo que se conformaba a partir de la evolución experimentada por la tradición cultural instaurada por la élite.

El hombre no se identifica así con un mundo cultural invadido por una racionalidad económica y administrativa, que según Frederick Jameson²⁰⁷, está vertebrando la ideología capitalista surgida desde los albores del nacimiento de la burguesía. Para Habermas esta contaminación de las esferas comunicativas, con elementos de mercado, es la causa del fracaso de esta fuerza de reificación, que como lógica interna del capitalismo (Jameson), divide, aísla, en vez de establecer una **racionalidad comunicativa**, que apele a la transmisión: una fuerza distinta motivada por la expresión expansiva de toda la tradición cultural y valórica, que permite la identificación en una modernidad societal.

Todo el paradigma epistemológico que gobernó la filosofía desde Descartes, intentaba delimitar claramente el conocimiento, tanto teórico como práctico, en esferas bien circunscritas e independientes. El problema es que estas esferas cada vez se hicieron más herméticas, y en el caso del arte llegaron a manifestaciones como “el arte por el arte”, dejando de lado las exigencias de mantener lazos con la realidad.

²⁰⁴ ANDERSON, Perry: **Los orígenes de la posmodernidad**. Ed. Anagrama, 2000. p. 128.

²⁰⁵ ANDERSON, Perry: Op.cit, p. 55.

²⁰⁶ HABERMAS, Jürgen: *Modernidad: un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo: **El debate modernidad-posmodernidad**, 1989. p.131.

²⁰⁷ JAMESON, Frederick. **Posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo tardío**. Ed. Paidós, 1995.

Intentos como los del surrealismo fueron en vano, puesto que al intentar destruir la esfera autárquica del arte, vaciaron su contenido dispersándolo, con lo cual se produjo una desublimación del sentido o una desestructuración de la forma. Al perder esta esfera sus límites, se trunca la comunicación con las otras esferas culturales: la ciencia y la moral. Una interacción en todos estos niveles (ciencia, moral, arte) asegura un proceso comunicativo adecuado que permita una integración social de todas las esferas.

Habermas considera que el proyecto de la modernidad no se ha realizado. Este estaba iniciando su concreción en el proyecto iluminista, al creer que el potencial cognitivo de las tres esferas culturales, iba a enriquecer la vida a través de una organización de la cotidianidad social. Habermas cree que la recepción del arte puede señalar un camino de salida a esta encrucijada, en vez de abortar el proyecto de la modernidad.

En los problemas propios del arte, tanto críticos como artistas, aceptan que se requiere una visión especializada que delimite la lógica interna, que prima en el arte al configurar su esencia. Es importante lograr la autonomía del arte, que este se rija por sus propias normas, pero el límite se encuentra en que esta autonomía no signifique una independencia del arte con la vida social y no se renuncie al derecho de influir en su desarrollo. Así se sintetiza el pensamiento de Habermas, a partir de la crítica del distanciamiento entre la modernidad cultural y societal (que es el plano real de existencia individual), por el arbitrario despegue de la élite especialista, rompiendo el adecuado flujo de la acción comunicativa, al impedir que la experiencia estética se inserte en la vida cotidiana, modificando la **potencialidad cognitiva**, que es el fundamento del proyecto moderno.

Bauman caracteriza al modernismo o a las vanguardias como un movimiento de “protesta frente a las promesas incumplidas y contra las esperanzas defraudadas”²⁰⁸ del proyecto moderno. Según este autor el modernismo no fue un movimiento contra la modernidad sino más bien una energía que buscaba la aceleración de los procesos para poder cumplir con el proyecto previsto. Los modernistas confiaban en la naturaleza progresiva de la historia y por tanto desechaban lo heredado, la tradición y el canon.

Raymon Williams dice que es incuestionable el hecho de que “a fines del siglo XIX hay una serie de rupturas en todas las artes; rupturas con las formas y el poder; el artista se convierte en un dandy o en un radical antimercantil, y a veces en ambas cosas.”²⁰⁹

Stefan Moravski reúne los rasgos característicos comunes a todas las vanguardias: todas ellas estaban imbuidas de un espíritu pionero, todas criticaban el actual papel del arte en la sociedad, todas se mofaban del pasado, todas teorizaban sobre sus propios procedimientos y métodos, todas eran revolucionarias y colectivas.

“Los modernistas eran más modernos que la modernidad misma”²¹⁰, criticaron a la burguesía conservadora, erigiéndose como los iluminados y visionarios y viendo a las masas hundidas en la oscuridad.

²⁰⁸ BAUMAN, Zigmunt: Op.cit, p. 122.

²⁰⁹ WILLIAMS, Raymond : **La política del modernismo**, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1997, p.53.

²¹⁰ BAUMAN, Zigmunt: Op.cit, p.123.

Como su papel era ir a la vanguardia, desconcertar y escandalizar con sus propuestas nuevas, los modernistas se aterrorizaban cuando sus manifestaciones suscitaban la aprobación pública y sus obras adquirían popularidad. Esto los llevó a crear obras cada vez más incomprensibles para poder provocar estupor en las masas. Lo cual hizo que los artistas se transformaran en un grupo selecto y elitista, dividiendo al público en dos clases, los que entendían el arte moderno y los que no. Esto le confirió un mayor poder atractivo al arte. El mercado se aprovechó de esta característica para llevar el arte a sus dominios. Según Peter Burger: “fue su asombroso éxito comercial el que asestó el golpe final al arte de vanguardia, que se vio entonces incorporado en el mercado artístico”²¹¹. El arte se convirtió en un indicador de distinción social, en un signo de prestigio, no pudo concretizar su misión modernizadora, ya que se dirigían a él aquellos que habían quedado desarraigados de identidad, luego de que se abolieran las identidades heredadas. “El arte de vanguardia se vio absorbido y asimilado... por aquella gente que deseaba disfrutar de la gloria que irradiaba lo recóndito, lo exclusivo y lo elitista.”²¹² Cuando se acabaron las fronteras por transgredir, el arte de vanguardia se dedicó a su autodestrucción.

Williams explica que el fracaso de las vanguardias se debió a que fueron canonizadas por el orden de la posguerra y la academia. “Los artistas marginales o rechazados se convirtieron en clásicos para la enseñanza organizada y las exposiciones itinerantes por las grandes galerías de las ciudades metropolitanas. El Modernismo perdió muy pronto su postura antiburguesa, y se integró cómodamente al nuevo capitalismo internacional. Sus formas se prestaron a la competencia cultural y la interacción comercial.”²¹³

Tal como dice Bauman, los hijos de la modernidad se transformaron en sus sepultureros, la cultura moderna o modernismo contiene el carácter trágico de extremar y socavar los principios de la modernidad que la fundan.

Si Benjamin busca los orígenes de la modernidad en las ruinas de la ciudad, Déotte, urge en el espacio del museo, para revelar una modernidad arruinada desde sus orígenes. Parte investigando el concepto de nación surgido en la Revolución Francesa, el cual contiene las características del proyecto de la modernidad como constitución del Estado moderno. Las bases de la nación se fundan en la tradición, en un pasado común, en un consenso presente y en la construcción de un futuro. Lo que une a la nación son las experiencias comunes vividas en el pasado. El museo surge como una institución moderna que reúne los objetos que dan testimonio de los acontecimientos pasados y, por lo tanto, forma parte de las instituciones que colaboran para fundar la nación. Pero es fundamental la selección de los objetos que forman parte de la exhibición en el museo, este es el papel de la museografía; ya que si bien la nación requiere de objetos que le recuerden su pasado común, también el olvido de otros es esencial para la creación de una nación. La investigación histórica constituye un peligro para la nación, pues “*saca a la luz los hechos de violencia que tuvieron lugar en el origen de todas las formaciones políticas*”²¹⁴. El ciudadano moderno debe cultivar tanto el olvido como la memoria, debe realizar tanto la actividad de inscripción como la de la desaparición de las huellas, debe

²¹¹ Ibid, p.125.

²¹² BAUMAN, Zigmunt: op.cit, p.126.

²¹³ WILLIAMS, Raymond : Op.cit, pp.55-56.

archivar y enterrar los datos a conveniencia. Por lo tanto la memoria de la nación constituye un artificio, como construcción de una historia nacional que presupone el olvido de los crímenes y las catástrofes fundantes. Por lo tanto, el museo es un lugar donde se expresa el discurso ideológico del poder, el cual decide cómo contar la historia de los vencedores frente a los vencidos. El museo es también la representación de la cultura nacional y por lo tanto la institución que determina los cánones artísticos. La paradoja que pretende expresar Déotte, se refiere a que la nación como proyecto moderno está fundada sobre la ruina, porque el museo arma sus colecciones sobre los objetos que han caído en desuso y la historia europea se construye sobre los cadáveres y la sangre de los pueblos que han sido dominados por otros. Por otra parte el museo pretende dar unidad a la nación, y lo hace mediante la acumulación de fragmentos; busca crear mediante la heterogeneidad una totalidad imposible lo que trasciende a una sociedad construida como una colección de individuos separados. Entonces la ruina y el fragmento están en la base de la creación moderna. Todo es susceptible de transformarse en patrimonio, todo el espacio moderno podría convertirse en un gran museo que acumule los deshechos de la modernidad.

Toda la exposición anterior nos lleva a considerar a la modernidad como un proyecto que contenía el germen de su propia destrucción, una modernidad que como decía Benjamin, había nacido bajo el signo del suicidio, una modernidad condenada de antemano a la decadencia y al fracaso, una modernidad que se enferma por el exceso de antídoto, una modernidad según Déotte, arruinada desde sus orígenes. Las preguntas que hay que plantearse son: si ésta modernidad ya pasó, o bien, continúa en el mundo contemporáneo. Es aquí donde surgen los cuestionamientos acerca de la existencia de una posmodernidad y si ésta constituye una continuación de la modernidad o una reacción a ésta, una modernidad contemporánea o una contra-modernidad.

Postmodernidad

Según Déotte “lo post-moderno sería, a la vez, la continuidad de la modernidad (del proyecto moderno en el sentido de Habermas) y su fracaso (Lyotard); es decir, el surgimiento de otra época, todavía largamente desconocida, inaudita”.²¹⁵

Jameson llama al posmodernismo: “lógica cultural del capitalismo avanzado”. Habermas a su vez considera que la posmodernidad limita injustamente y de forma prematura el “proyecto incompleto” de la modernidad. Connor, que también participa de esta visión, se pregunta si acaso “¿realmente existe una cultura

²¹⁴DÉOTTE, Jean Louis: **Catástrofe y olvido**, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 28.

²¹⁵DÉOTTE, Jean Louis: Op.cit, p.133.

posmoderna y si existe, si tiene algún valor?”²¹⁶. Es decir, este primer grupo aboga por una continuación de la modernidad en su última fase. Otros señalan a este último período como reacción bajo todos los aspectos al modernismo, y que por lo tanto, se desentiende radicalmente de él.

Pero además nos encontramos con otra encrucijada. Positiva o negativamente, la escisión que se produce entre los modos nuevos y antiguos de la modernidad puede establecerse desde distintas ópticas que atienden a distintos parámetros culturales. Cuando Douglas Crimp²¹⁷ nos afirma que la serie homogénea de obras en el museo está amenazada en el posmodernismo por la heterogeneidad de los textos, define el concepto de posmodernismo como una ruptura con el campo estético del modernismo. Lyotard²¹⁸ en cambio, ve esta ruptura entre modernidad y posmodernidad, en el momento de muerte de los grandes metarrelatos, es decir, abarca esta ruptura desde un punto de vista narrativo. Otros, como Jameson o Baudrillard, particularizan el momento posmoderno como un modo nuevo, “esquizofrénico” de espacio y tiempo. Ulmer, a su vez, habla de una nueva práctica “paraliteraria” que disuelve la línea divisoria entre formas creativas y críticas, y Jameson nos advierte a este respecto del nacimiento de nuevos proyectos entre las disciplinas académicas: “¿Hemos de considerar la obra de Michel Foucault, por ejemplo, como filosofía, historia, teoría social o ciencia política?”²¹⁹. Bauman habla de ella del siguiente modo: “los buscadores de hogares desecharían sus esperanzas como un espejismo, y bautizarían su nueva sobriedad frustrada con el nombre de fin de la utopía, fin de la ideología, fin de la modernidad o advenimiento de la era posmoderna”²²⁰. Williams presenta al posmodernismo como fijación de las formas nuevas del Modernismo. Déotte por su parte propone a la posmodernidad como la ceniza de las ruinas de la modernidad.

Estos son algunos ejemplos que nos permiten esbozar la idea de pluralidad de visiones desde las cuales se puede abordar el conflicto modernidad-posmodernidad.

El análisis de la posmodernidad, como fenómeno contemporáneo, conlleva un problema epistemológico que consiste en la incapacidad que tenemos de realizar una visión objetiva frente a algo que nos está demasiado próximo o de lo que incluso formamos parte. La posmodernidad y la teoría posmoderna se caracterizan por una autoconciencia de sí mismas y por una autoreflexión. Cultura y crítica posmoderna son ámbitos tan interrelacionados que a veces se pierde el límite de su separación, la crítica se encarga a menudo de crear las bases de la cultura contemporánea. Muchos teóricos se cuestionan si existe realmente la cultura posmoderna o no es más que una imagen pretendida por críticos y teóricos. La excesiva autodefinición de la teoría posmoderna refleja su necesidad de legitimarse como discurso frente a lo que Habermas ha llamado la *crisis de legitimidad* que afecta la vida social contemporánea: “el hecho de que ya no parezca existir acceso alguno a principios que pudieran actuar como criterios de valor universales”²²¹.

²¹⁶ CONNOR, Steven: **Cultura posmoderna**. Madrid, Ediciones Akal, 1996, p. 12.

²¹⁷ CRIMP, Douglas: **Sobre las ruinas del museo**. p.75 En: Hal Foster., Op.cit.

²¹⁸ CONNOR, Steven: Op.cit, p.25.

²¹⁹ FOSTER, Hal: Op.cit, p. 9.

²²⁰ BAUMAN, Zigmunt: Op.cit, p.100

²²¹ CONNOR, Steven: Op.cit., p. 13

Esta crisis se debe según Lyotard a la pérdida de credibilidad en las **metanarraciones** modernas, “esos principios directivos y mitologías universales que parecían controlar, delimitar e interpretar las diversas formas de actividad discursiva en el mundo. La condición posmoderna, se nos dice, se manifiesta en la multiplicación de centros de poder y actividad y en la disolución de cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el complejo terreno de actividad y representación social. La decadencia de la autoridad cultural de occidente y sus tradiciones políticas e intelectuales junto con la apertura de la escena política mundial a las diferencias étnicas y culturales, son síntomas del paso de la jerarquía a la anarquía, de las diferencias organizadas en un modelo unificado de denominación y subordinación a esas diferencias que coexisten una junto a otra sin ningún orden o principio común. Foucault denomina a esta estructura de inconmensurabilidad radical **heterotopía**, y al hacerlo propone un nombre para todo este universo descentralizado de la postmodernidad”²²².

He aquí que nos encontramos nuevamente con el carácter paradójico de la teoría posmoderna, ya que ella misma controla y limita intentando definirla, aquella supuesta inconmensurable cultura posmoderna. Así, la academia suele ser representada en la posmodernidad como una institución que asimila y canoniza los movimientos culturales subversivos de la modernidad. Esto se añade al “abandono progresivo del compromiso social, político y cultural por parte de las instituciones de la crítica”²²³.

La expansión y el prestigio de las humanidades provocó la difusión de la cultura, pero a su vez trajo consigo la distorsión de lo que podía ser denominado como cultura. Esto se puede apreciar en la inundación mutua entre la alta cultura y la cultura de masas. “Formas populares como la televisión, el cine y la música rock comenzaron a reclamar parte de la seriedad de la alta cultura; a su vez, ésta respondía con una adopción equivalente de las formas y características pop”²²⁴.

Otro fenómeno

²²² CONNOR, Steven: Op.cit, p.13.

²²³ Ibid, p.16.

²²⁴ Ibid: p.19.

posmoderno
aludido por
Connor
consiste en la
“capitalización
de la cultura”.
La expansión

del ámbito de
la cultura que
Jameson
considera
característica
del mundo
contemporáneo

o del
capitalismo
consumista,
puede verse en
su circulación
como valor de
clase,

manufactura y
acreditación de
formas de
competencia.
La cultura
adquiere valor
económico.

Las nuevas referencias teóricas vienen acompañadas de una ruptura entre las instituciones académicas y sus contextos nacionales. Si la crítica moderna buscó rescatar la identidad nacional para hacer frente al capitalismo masivo, anónimo e internacional, esto dio paso en la posmodernidad a una

diversificación disciplinaria que decantó en una unificación de las estructuras discursivas. “El debate posmoderno es la forma más representativa de esta relación paradójica entre diversidad y uniformidad”.²²⁵

“Lo singular de la teoría posmoderna es el deseo de proyectar y producir aquello que no puede lograrse o dominarse mediante la representación o el pensamiento conceptual, ese deseo que Lyotard ha identificado como la elevación a lo sublime. Una teoría que proyecta por sí misma las categorías de su propio desconcierto, en un todo por hacer que va más allá. Esta teoría afirma su legitimidad a través de las formas de descrédito, deshaciéndose y dispersándose sólo para producir formas más flexibles de un discurso imperativo. Las condiciones contemporáneas presentan a la academia en una crisis de autodefinition, la teoría posmoderna es la forma más compleja de esta crisis de legitimidad. No podemos negar la posmodernidad, ya que el debate crítico sobre ella prueba su existencia y la constituye ”²²⁶.

Anderson vislumbra en el planteamiento de Jameson cinco puntos esenciales: el primero se refiere a la relación existente entre lo posmoderno y el orden económico del capital, en donde la posmodernidad se plantea en términos de producción, erradicando la economía a la naturaleza. En consecuencia, todo objeto material y todo servicio inmaterial se convierte en mercancía vendible, relegándose la cultura a una segunda naturaleza. En segundo lugar, Jameson nos advierte la muerte del sujeto, ya que se pierde el sentido activo de la historia. Ya no hay pasado, y estilos e imágenes se desvanecen en un perpetuo presente, por lo que nos encontramos ante una simultaneidad que presenta los acontecimientos como espectáculos. El sujeto y su constante fluctuación, Jameson lo denomina como **sublime histérico**. En el tercer movimiento, encontramos una mutación del espacio urbano y a un sujeto retrasado con respecto a tal evolución. Por otra parte, el cine lo introduce dentro de la “nostalgia del presente”, un tiempo que se añora a sí mismo desde una distancia simulada. A su vez, da cuenta de la publicidad y el diseño gráfico, como dos formas cada vez más interpenetradas con las bellas artes. En las artes plásticas, Jameson destaca la obra de Warhol, el arte conceptual, y las instalaciones, con lo que Jameson comienza a advertir que las fronteras entre escultura y pintura, edificio y paisaje, comienzan a desvanecerse. Un cuarto movimiento lo encontramos en las modificaciones que han sufrido las clases sociales tras la aparición de empleados enriquecidos, profesionales y corporaciones multinacionales que crean a través de su sistema económico, un nuevo imaginario colectivo, un nuevo patrón de consumo y de producción (el mito en Adorno). De esta forma, se instaura un posmodernismo hegemónico, en donde la cultura ya

²²⁵ Ibid: p. 20.

²²⁶ CONNOR, Steven: Op.cit. p. 21.

no es la antagonista del orden económico, sino su sumisa acompañante. El quinto movimiento de Jameson guarda relación con las valoraciones (positivas y negativas) de la modernidad, en las que evita caer en el moralismo, ya que una crítica genuina de la posmodernidad no puede constituirse como un rechazo ideológico.

El concepto que nos entrega Jameson como característico del arte posmoderno es el **pastiche**, al cual define como “parodia vacía” y que se debe a la desaparición del sujeto individual, por lo tanto, desvanecimiento progresivo del estilo personal. La parodia, utilizada en la modernidad, causa la impresión de algo “característico” en la medida en que se desvía de una norma que, por ello mismo, resulta en cuanto tal, reafirmada por la mímica sistemática de sus excentricidades deliberadas. En la posmodernidad, sucede una fragmentación lingüística de la propia vida social, hasta el punto de que la norma misma se ha desvanecido: estilos modernistas se han convertido en códigos posmodernistas.

El pastiche, al igual que la parodia, es la imitación, la mímica, pero a diferencia de ella, el pastiche es una representación neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia. Ya no está la convicción de saber que aunque se hable la lengua anormal, subsiste aún una normalidad lingüística. Parodia vacía entonces, porque su práctica se ha hecho imposible, ya que no existe un sentido o norma donde pueda fundarse. Jameson nos dice: “La posmodernidad, se presenta como consecuencia de una modernidad cuyas técnicas y héroes iconoclastas llegaron a institucionalizarse en museos y universidades; la circulación o el pastiche de estilos múltiples en formas culturales posmodernas imita a la vida social contemporánea que tiende a la fragmentación de las normas lingüísticas, pues cada grupo habla un curioso lenguaje propio, cada profesión desarrolla su código o dialecto y, finalmente, cada individuo viene a ser una especie de isla lingüística”.²²⁷

Jameson centra el concepto de **esquizofrenia** básicamente en la noción del quiebre de la relación entre significantes. Al romperse la cadena de sentido, el sujeto (esquizofrénico) queda reducido a una experiencia sólo material de los significantes, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo. De esta forma no tiene la experiencia de la continuidad temporal y vive en un presente perpetuo.

²²⁷ CONNOR, Steven: Op.cit, p. 38.

Según Lyotard, “*la ciencia moderna se caracteriza por su negación o supresión de formas de legitimidad basadas en la narración*”²²⁸. El relato primitivo se autolegitimizaba socialmente; al contrario, el saber científico nunca podrá legitimizarse por sus meros procedimientos. La ciencia se opone al relato por considerarlo síntoma de ignorancia, barbaridad, prejuicios, superstición e ideología. Sin embargo, Lyotard afirma que la ciencia se ha legitimado en base a dos grandes relatos, uno político; la Ilustración, y otro filosófico, el pensamiento hegeliano. Ambos postulan el papel de la ciencia como medio de emancipación y evolución, respectivamente. Mientras que el relato primitivo regresa a una verdad original, los otros grandes relatos o “metanarraciones”, son teleológicos, se proyectan hacia una meta final. Lyotard denuncia la paradoja: la ciencia suprime el relato y a su vez depende del **Gran Relato**. Hay que destacar que se trata de dos tipos de relato distintos, uno ritual y otro argumentativo.

Luego de la Segunda Guerra Mundial sucede la caída de los grandes relatos y del poder regulador del paradigma científico. La ciencia ya no busca la verdad sino la **performatividad**, es decir, la profundización en investigaciones aisladas, cuyo requisito es “funcionar”, o sea, producir más investigaciones.

“La sociedad posmoderna engloba una multitud de juegos lingüísticos diferentes, incompatibles y con principios de autolegitimación propios e intransferibles. Asistimos, por tanto, al paso desde la amortiguada majestad de los grandes relatos a la autonomía dispersa de las **micronarraciones**”²²⁹.

La ciencia posmoderna “no depende de la lógica sino de la **paralogía**, un razonamiento contradictorio creado errónea o deliberadamente para cambiar y transformar las estructuras de la propia razón”²³⁰. Lyotard postula al saber posmoderno como ejemplo de lo sublime: “educa nuestra sensibilidad ante las diferencias y refuerza nuestra habilidad por tolerar lo inconmesurable”²³¹.

Connor argumenta en contra de Lyotard el hecho de que todavía existe en la ciencia cierta vinculación a modelos de racionalidad, consenso y correspondencia, a verdades demostrables.

Lyotard traslada el problema del fracaso de las metanarraciones al ámbito de las relaciones entre culturas. Promueve la diversidad cultural y ataca los universalismos, aunque paradójicamente es absoluta su intolerancia a los absolutos, y con esto impide la formulación de un derecho universal que asegure la coexistencia de todas las culturas.

Otro problema que surge de la teoría de Lyotard es que la diversidad que promueve como resistencia es sin duda la condición constitutiva del sistema económico mundial, ya que este más que suprimir las diferencias, las estimula y manipula en su propio beneficio.

Dentro de este panorama lo único que le queda al intelectual es una tarea a la vez heroica e inútil: ser productor de multiplicidad micropolítica.

²²⁸ Connor: Op.cit. p.26.

²²⁹ Ibid: p.29.

²³⁰ Ibid: p.30.

²³¹ Ibid: p. 30.

Los postulados de Lyotard estetizan el ámbito socioeconómico. Y al igual que él, Jameson relaciona la cultura con la sociedad y la economía, para explicar las diferencias entre modernidad y posmodernidad. Intuye que la personalidad unificada del sujeto moderno generó una estética profunda y expresiva, en cambio la experiencia esquizoide, la disolución del ser del sujeto posmoderno generó la estética del pastiche, la multiplicidad monótona y el collage.

Jameson señala las tres etapas del capitalismo: a) de mercado; b) de monopolio; c) multinacional; esta última correspondería a la posmodernidad, la cual sería una intensificación del capitalismo. En esta etapa la cultura pasa a ser expresión y objetivo de la actividad económica. Si en la modernidad la cultura había estado separada de la economía, en la posmodernidad ambas se confunden.

Jameson establece una semejanza entre la red informática y el capitalismo multinacional ambos se presentan como sistemas descentrados y mundiales.

Baudrillard análogamente a Jameson señala tres etapas del capitalismo, las cuales toma del marxismo: a) artesanal, donde prima el valor de uso; b) industrial, donde prima el valor de intercambio; y c) capitalismo final, etapa de la corrupción generaliza, donde prima el consumo. En esta etapa la imagen pasa a ser artículo de consumo y conductora de la economía. Baudrillard denomina a esta etapa “economía política del símbolo”, en la cual el símbolo ha perdido su función referencial bajo el control del capitalismo, llegando al extremo en que los medios de comunicación de masas producen incomunicación.

Baudrillard propone un ideal de libertad frente a este tipo de comunicación, éste consiste en un “intercambio simbólico”, cuya característica consistiría en ser in-mediató y no tener el fin de obtener un beneficio, sino al contrario derrochar. Este intercambio sólo puede tener lugar entre los grupos marginales de la sociedad. Posee un potencial subversivo puesto que anula el código de los medios de comunicación de masas, un ejemplo serían los graffiti.

Así como establece tres etapas económicas, Baudrillard postula las etapas de la historia de la representación de acuerdo a las características del símbolo. En un primer momento el símbolo es reflejo de la realidad, en un segundo momento, enmascara y pervierte la realidad, en un tercer y último momento “el símbolo ya no posee relación alguna con la realidad, no es más que puro **simulacro** de ésta”²³². El símbolo ya no pretende representar la realidad, construye una irrealidad y más aun, una **hiperrealidad** (más real que lo real).

Nada puede desafiar o contradecir el sistema de intercambio de simulacros, ya que el poder también se ha fundido en símbolos y apariencias.

“En opinión de estos tres autores la posmodernidad podría definirse como aquellas condiciones plurales que hacen de lo social y lo cultural algo indistinguible.”²³³

Bauman caracterizó al sujeto moderno como advenedizo y paria, la metáfora que nos entrega del sujeto posmoderno es la del turista y el vagabundo, los cuales se sitúan en un espacio posmoderno destemporalizado. La concepción del tiempo en la modernidad estaba dada por una proyección del espacio

²³² CONNOR, Steven: Op.cit. p. 45.

²³³ Ibid: p.49.

sobre éste, entonces, el tiempo poseía cualidades espaciales, tales como la dirección, por lo tanto, el tiempo tenía un antes y un después, se podía avanzar desde lo obsoleto hacia lo actual, y lo actual era desde el principio la futura obsolescencia. Los hombres y mujeres modernos vivían en un tiempo con estructura, un espacio-tiempo sólido, duradero, desde el cual controlar y proyectar la voluntad humana, se podía construir un itinerario de principio a fin, se podía pensar ese itinerario en relación a una meta, un objetivo a cumplir, un proyecto de vida. En resumen se tenía una concepción líneal y progresiva del tiempo. El mundo posmoderno se hace endeble, errático, inestable, en constante movimiento, en este mundo la identidad pierde su definición y continuidad, “el mundo hecho de objetos duraderos ha sido sustituido por uno de productos desechables diseñados para su inmediata obsolescencia. En un mundo de estas características las identidades pueden adoptarse y desecharse como quien cambia de vestido.”²³⁴

El hombre posmoderno vive al día, la vida cotidiana se le presenta como una sucesión de emergencias, no tiene una posición fija, vive en un presente desligado de la historia, en un continuo presente. (esta descripción es similar a la que hace Benjamin del tiempo continuum en el cual vivían ensoñados los hombres modernos).

El tiempo ha sido desprovisto de dirección, por lo tanto, no hay un adelante ni un atrás en el espacio, lo que importa es moverse, no quedarse quieto. “El eje central de la estrategia vital posmoderna no es hacer que la identidad perdure, sino evitar que se fije. La figura del turista constituye el epítome de semejante evitación.”²³⁵ El turista no pertenece al lugar que visita, está a la vez dentro y afuera, va errante, sin una meta, no le importa llegar sino la movilidad y la libertad; “cada presente sucesivo, al igual que las obras de arte contemporáneo, debe explicarse a sí mismo en sus propios términos y proporcionar su propia clave para leer su sentido.”²³⁶ Como no se establece en ningún lugar, sus relaciones con los demás son superficiales. El turista es un recolector de sensaciones. Hay también otro tipo de errantes, los cuales no han elegido estar en movimiento, se los ha empujado a ello, se han visto obligados, ya que no son deseados ni bien recibidos en ningún lugar, estos son los vagabundos, constituyen el desecho del mundo. Los turistas van de un lugar a otro por que les parece atractivo, en cambio los vagabundos lo hacen por que el mundo les parece insoportablemente inhóspito.

En este panorama pasaremos a caracterizar el arte posmoderno según la perspectiva de varios autores.

Eagleton define el posmodernismo como un “arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autoreflexivo, juguetón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura “alta” y cultura “popular” tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana.”²³⁷

Bauman establece las diferencias y semejanzas entre el arte posmoderno y las vanguardias. Caracteriza el arte posmoderno como una multiplicidad de estilos y géneros cuyo objetivo ya no es el del arte vanguardista:

²³⁴ BAUMAN, Zigmunt: Op.cit, p.113

²³⁵ BAUMAN, Zigmunt: Op.cit. p.114

²³⁶ Ibid: p.115

²³⁷ EAGLETON, Terry: **Las ilusiones del posmodernismo**, Buenos. Aires, Editorial Piados, 1998, p.12.

desterrar y relevar el arte anterior, sino sumarse como una manifestación más dentro de un panorama superpoblado. Cada estilo debe causar el máximo impacto y debe estar preparado para pasar de inmediato a la obsolescencia. Cada manifestación artística se rige según las leyes del mercado: la atracción rápida del cliente y la competencia. Ya no hay tiempo para las agrupaciones y tampoco para reglas o cánones. La definición del arte, ¿qué es y qué no es arte?, o ¿qué es buen arte y qué es mal arte?, depende ahora de su éxito en el mercado. Las obras de arte ya no se diferencian de otros productos comercializables, por lo tanto, es inútil buscar, como se hacía en la modernidad, el carácter distintivo del arte. El arte posmoderno ya no se preocupa de la realidad social pues se ha erigido él mismo como realidad, una de las muchas realidades alternativas (inversamente la realidad social constituye hoy una de las muchas artes alternativas). El significado del arte posmoderno es la deconstrucción del significado, como creación única y sin precedentes propone que el significado sólo existe en el proceso de interpretación, la obra se abre como proceso de descubrimiento infinito de las múltiples posibilidades de significado que no se excluyen una con otras. El artista posmoderno es un experimentador, un investigador de posibilidades.

Connor nos da la siguiente óptica del arte posmoderno en relación al arte moderno.

Arquitectura

La arquitectura moderna, cuyo representante máximo es la escuela de la Bauhaus, y las obras y escritos de Le Corbusier, se caracterizó por la búsqueda de formas simples, concentradas, esenciales, funcionales y autosuficientes, regidas por un principio de unidad que debía ser la expresión exteriorizada de un orden interno. Esto es lo que Jenks denomina el principio de **univalencia** y que se ve rechazado por la arquitectura posmoderna mediante el principio de **polivalencia**. La arquitectura moderna no tenía que significar sino ser, como reacción a esto la arquitectura posmoderna busca recuperar la función significativa o referencial de la arquitectura. Por esto se relaciona y comunica con su contexto tanto espacial como temporal. Si la arquitectura moderna buscaba lo eterno, la posmoderna establece relaciones con lo contingente e histórico. Se niega a la globalización atendiendo a las características de la región donde se construye. La arquitectura posmoderna opone el principio de cooperación al individualismo de la arquitectura moderna, la construcción posmoderna no es obra de un solo individuo sino que surge de la colaboración entre diversos sujetos que le confieren eclecticismo, pluralidad e hibridez de estilos. Otra característica de la arquitectura posmoderna es la ornamentación que se opone a la negación moderna de cualquier elemento superfluo.

Pintura

El arte moderno buscó su especificidad, su carácter distintivo, lo que en pintura se dio como el reconocimiento de su carácter de superficie plana y bidimensional. En consecuencia, abandona la

representación del mundo tridimensional. Esta búsqueda de sus rasgos esenciales llevo a la pintura a lo que Fried llama **ensimismamiento**, a constituirse como una unidad hermética y autosuficiente que suprimió al observador y se desligó de lo social. La pintura posmoderna rompe este ensimismamiento mediante el diálogo que entabla con la historia de la pintura, el resto de las artes y la sociedad. Este diálogo es de carácter irónico. Otra forma de ruptura la constituye el regreso a la figuración, la connotación, junto con la multiplicidad estilística y el sintetismo. Así la pintura posmoderna se abre desde el ensimismamiento hacia la **teatralidad**. Revierte la búsqueda de originalidad de la pintura moderna mediante la intertextualidad.

Fotografía

Desde sus aparición, la fotografía, ícono del arte moderno, amenazó la integridad de la pintura moderna, lo que la llevó a nuevas autorreflexiones. Al principio la fotografía intenta buscarse un espacio en el arte mediante la imitación de la pintura, luego busca su propia especificidad. La fotografía artística pretendió distinguirse de la fotografía popular, que aparecía en revistas y periódicos. La fotografía moderna buscó expresar la subjetividad del autor, la fotografía posmoderna busca romper el culto a la personalidad del autor, pone en tensión el status de originalidad mediante la reproducción pública. Si la fotografía moderna fue una práctica autoreferencial, la posmoderna constituye una práctica social, se integra en su contexto y se une a la publicidad y al mercado.

Literatura

Al igual que el resto de las artes modernas, la literatura trató de definir su especificidad. A esta tarea se dedicaron los máximos representantes de la teoría literaria moderna: los formalistas rusos. Para estos la esencia de la literatura no estaba dada por la materialidad del lenguaje (palabras escritas y sonidos), sino por la forma en que ésta se desarrollaba en la obra. Dos corrientes destacan en la literatura moderna, una que defiende la experiencia subjetiva del mundo, entre cuyos representantes se encuentra Henry James; y otra, que defiende la impersonalidad y la objetividad, entre ellos Eliot y Joyce. Ambas posiciones se unen en la obra moderna bajo el principio de integridad formal y autosuficiente. La literatura posmoderna reacciona con un regreso al realismo y con una escritura más relacionada con la experiencia que con la forma; una literatura menos hermética y más permeable a la vida. Leslie Fiedler habla de una literatura que se acerca a la cultura de masas y a lo popular, por ejemplo el western y la ciencia ficción. Otra característica de la literatura posmoderna es la fusión de géneros.

Ibn Hassan postula que la literatura posmoderna no es una reacción sino una intensificación selectiva de ciertas tendencias propias de la modernidad, es decir, la considera como una etapa más de éstos. El mismo autor propone el desmembramiento de Orfeo como la metáfora de la literatura posmoderna, debido a sus rasgos de desarticulación, despedazamiento, silencio, subversión al lenguaje, transgresión, rechazo,

deconstrucción y autodestrucción, los cuales ya estarían en germen en la literatura moderna y serían extremados en la literatura posmoderna.

Hassan reconoce que “la era posmoderna está marcada por la descomposición radical de todos los principios importantes de la literatura, por la cuestionabilidad profunda de ideas críticas sobre la autoría, el público, el proceso de lectura y la propia crítica”²³⁸.

El tema del tiempo ha obsesionado tanto a los modernos como a los posmodernos. El tiempo moderno se caracteriza por ser un tiempo suspendido en el espacio, corresponde a un tiempo cíclico, cerrado, a un momento eterno. En cambio, el tiempo posmoderno es el de la transitoriedad, del flujo, de la contingencia. Estas dos apreciaciones del tiempo se trasladan al ámbito interpretativo de la obra. En la modernidad la obra se lee como obra eterna, inflexible, existe una única interpretación ideal de ella. En cambio en la posmodernidad la obra se abre a distintas interpretaciones de acuerdo a los diversos lectores ubicados en diversos tiempos. Esta nueva concepción del tiempo y la interpretación toma de base los conceptos de “ser en el tiempo” y “ser en el mundo” de Heidegger, para destruir la metafísica tradicional. Por lo anterior, en la posmodernidad se genera un interés por el discurso oral (producidos por seres humanos situados en el tiempo y en la historia). Por consiguiente, la poesía toma formas casuales y cotidianas de lenguaje, aceptando su naturaleza fallida, incompleta y contingente. Se pasa de una estructura completa y cerrada de la poesía a una tendencia narrativa como estructura ilimitada que posibilita la extensión en el tiempo y la impureza genérica. “Los análisis más importantes sobre la ficción posmoderna subrayan la prevalencia de **la metaficción paródica**, o la exploración realizada por los mismos textos literarios de su propia naturaleza y condición como ficción”²³⁹.

Si bien la novela moderna también se preocupó de la ficción y su capacidad creadora de mundos, su interés estuvo en lo epistemológico, en el cómo podemos conocer un mundo. En cambio este interés se desplaza en la novela posmoderna hacia lo ontológico, ¿qué es un mundo, en qué consiste y cómo difiere uno de otro?. Otra oposición entre la novela moderna y la posmoderna es el carácter subjetivo y monológico de la primera y el entretejido carnavalesco de estilos, voces y registros de la segunda.

Linda Hutcheon lleva este análisis más allá proponiendo que “la forma más característica de la literatura posmoderna es una **metaficción historiográfica**, esto se refiere a que las obras reflejan adrede su propia condición ficticia, cuestionando la figura del autor y el acto de escribir”²⁴⁰. La estrategia consiste en ficcionalizar y distorsionar personas y acontecimientos de la historia conocida para dar cuenta de la ficcionalidad de la historia y los límites imprecisos entre ésta y la literatura. “Toda historia es de algún modo literatura” Y más adelante escribe: “La posmodernidad supone la adecuación de la autoreflexión literaria al mundo real, histórico”²⁴¹, esto es la diferencia de la autoreflexión moderna.

²³⁸ CONNOR, Steven: Op.cit, p.84.

²³⁹ CONNOR, Steven: Op.cit, p.92.

²⁴⁰ Ibid. p.94.

²⁴¹ CONNOR, Steven: Op.cit, p.95.

La teoría literaria posmoderna está caracterizada por el postestructuralismo y la deconstrucción.

El performance posmoderno

Como habíamos visto antes, una de las características de la obra posmoderna es la **teatralidad**, “ese efecto contaminador que actúa sobre cualquier artefacto que depende de condiciones exteriores u otras diferentes a las suyas propias”²⁴². Así, la obra posmoderna toma en cuenta a los espectadores y a su contexto espacio-temporal, no es una obra-en-sí-misma sino una obra-como-proceso insertado en la contingencia. Por lo tanto, la obra busca su conexión con el momento presente, inmediato y rechaza la repetición, la obra posmoderna busca la espontaneidad, la fugacidad, ser presentación y no representación. Este deseo de lo pasajero constituye un rasgo moderno. Con Artaud el teatro busca independizarse de la autoridad del texto y centrarse en los códigos propios del lenguaje teatral: luz, color, movimiento, gesto y espacio; imagen más que texto literario. La teatralidad y ensimismamiento parecen aquí dos caras de la misma moneda. Otro rasgo del teatro posmoderno es su carácter de metateatro. Algunas de las características aludidas nos llevan a visualizar el teatro posmoderno arraigado en el formalismo moderno, sin embargo, hay otras características que lo definen como fenómeno postmoderno. Derrida considera el teatro de Artaud como una lucha contra el logocentrismo y el patriarcado, contra las ideas de origen y esencia. Henry Sayre define la característica del performance posmoderno como una “**estética de la ausencia**”, la obra en un aquí y ahora, en oposición a la tradicional **estética de la presencia**, la obra trascendente y absoluta que representa una verdad esencial. Por otra parte el teatro posmoderno disuelve la unidad autor-director, y se acerca a la vida: el espectador se visualiza a sí mismo como espectador y es espectador de espectadores y performer. Según Schechner el modo teatral es lo que domina la cultura contemporánea, esto se conecta con la “sociedad del espectáculo” de Baudrillard. En el performance posmoderno aparece, como deconstrucción del patriarcado, la voz de lo femenino, la mujer no como objeto sino como “sujeto parlante”.

El performance postmoderno busca protegerse de la amenaza de la mercantilización del arte mediante las técnicas reproductivas, por eso se niega a la práctica de formas estables y busca esta emancipación a través de la fugacidad, no quiere formar parte del museo.

El performance y la música rock

El tema de la música rock posibilita el análisis de la condición problemática del concepto del **directo** en la cultura de masas posmoderna. El espectáculo del artista de rock en “directo” sobre el escenario, crea en el público el éxtasis de encontrarse frente al original, en una cultura donde los medios de reproducción nos ofrecen cientos de sustitutos y copias de éste. La copia permite la posesión y control del consumidor sobre la mercancía, pero devela una carencia irremediable, la imposibilidad de acercarse al original. Se ha perdido la

“experiencia aurática benjaminiana” mediante la reproductibilidad. Sin embargo la experiencia del espectáculo en “directo” revela otra paradoja: nos encontramos frente al original, sin embargo nuestra experiencia está mediatizada, se trata de una proximidad masiva manufacturada, el sonido que escuchamos pasa a través de los parlantes procesado por las máquinas de audio, sólo podemos ver de cerca la imagen del artista que aparece por medio de la pantalla gigante. El éxtasis de la experiencia se convierte en lo que Baudrillard denomina: **éxtasis de la comunicación**, un exceso de representaciones y simulacros donde el original se ha extraviado. El resultado es la inversión de la dependencia estructural de la copia respecto del original, un ejemplo de esto es el oxímoron posmoderno de la grabación en directo. La experiencia del directo se mercantiliza cada vez más, la economía de la cultura de masas promueve esas formas de fugaz intensidad.

Televisión y video

La televisión y el video son medios de comunicación cultural que emplean técnicas de reproducción tecnológica. En un aspecto estructural superan la narración moderna del artista individual dando lugar a la multiplicidad y el anonimato. Abarcan, al igual que el cine, tanto el mundo de la cultura de masas como el de la cultura minoritaria de vanguardia. La televisión, presenta, aparentemente la transmisión de la realidad directa en su tiempo real, la televisión posmoderna, según Wyber, reconoce libremente la obra del significante visual sin pretender la transmisión de lo real, presentando, por ejemplo, mundos fantásticos e irreales.

La característica que da Kaplan de los videos posmodernos es que no pretenden entregar un significado claro, no son narrativos, sino que privilegian la pura imagen, el puro significante y no el significado, no asumen ninguna posición crítica, son descentrados, adoptan la forma del pastiche y existen múltiples géneros de ellos. Por lo tanto el público espectador de los videos es muy versátil. Los videos se articulan también deconstructivamente, tensionando los modos de representación y además tienen implicaciones feministas al presentar imágenes no convencionales de la sexualidad femenina. Sin embargo estas transgresiones se estereotipan y se sumergen dentro del ámbito de la mercantilización.

Un ejemplo de canal televisivo posmoderno es la programación de la INA que consta de un reciclaje y collage de otros programas de la tradición televisiva, presenta una estética del montaje, repetición, cortes, discontinuidad, fragmentación.

“Grossberg define la televisión contemporánea en términos de superficialidad deliberada, multiplicidad de imágenes vacías de mera interreferencialidad.”²⁴³. Una televisión que se tematiza a sí misma y a sus propios participantes, constituye un mundo de simulación sin referencia a lo real.

²⁴² Ibid, p.98.

²⁴³ CONNOR, Steven: Op.cit p.122.

Los análisis de Baudrillard apuntan a una disolución entre sujeto-objeto, en la cual el sujeto se transforma en una pantalla, forma parte de la red de imágenes que transitan por él.

Otra disolución es la de las fronteras entre el espacio privado versus el espacio público, esta situación es caracterizada como un exceso de visibilidad, lo que Baudrillard denomina **obscenidad**, no de lo oculto, sino de lo visual, donde todo está expuesto a la luz cruel e inexorable de la información y la comunicación. La condición del sujeto aquí, no es ya la **histeria** moderna, el estado de retraimiento del mundo externo; sino la **esquizofrenia**, la disolución del sujeto causada por la falta de distanciamiento entre sí y el mundo, por un exceso de proximidad. Es el fin de la interioridad y la intimidad, el individuo convertido en una máquina de comunicación.

Cine

Se presenta inicialmente como una ruptura del “aura” debido a los procesos de reproducción técnica mediante los cuales se construye.

El cine posmoderno está caracterizado por la multiplicidad estilística o pastiche, la polifonía descontextualizada y la heterogeneidad genérica. Mezcla lo impresentable y lo común, lo profano y lo cotidiano. Suprime los límites históricos entre la alta y baja cultura.

Son importantes los conceptos desarrollados por Benjamin sobre el cine, postula que cuando aparece la fotografía el arte se ve amenazado y reacciona con una postura que sustrae su funcionalidad respecto de la acción social. Esta nueva concepción del arte es “el arte por el arte” o arte puro. La reproducción técnica emancipa a la obra de su función ritual. La obra de arte se crea con la disposición para ser reproducida. Por ejemplo, las obras cinematográficas debido a sus medios de producción están hechas para ser reproducidas masivamente. Frente a las fotografías, las cuales son susceptibles de muchas copias, pierde sentido el preguntarse por cuál es la original.

La función ritual de la

obra de arte es
sustituida por
su función
política. La
obra que era
objeto de culto
no era hecha

necesariamente
e para ser
vista, ya que
su función era
cultural, en
cambio la obra
de arte que se

desliga de ésta
función, toma
un valor
exhivitivo, está
hecha
principalmente
para ser

conocida y
vista. Pierde su
valor mágico,
puede ser
visitada en un
museo, o
trasladarse de

un lugar a otro.

La

reproducción

posibilita la

exhibición de

la obra de arte.

Una escultura

de un dios
había sido
hecha como
objeto de
culto, un
retrato de un
monarca hecho

por un artista destacado se realiza para ser exhibido.

Los retratos fotográficos mantuvieron un valor cultural por constituir la imagen de algún ser querido que está en algún lugar distante. Este valor de la fotografía fue reemplazado más tarde por el de testimonio histórico, tomando una función documental.

En el cine se puede ejemplificar el paso del valor cultural al valor exhibitivo de la obra de arte.

El espectador ya no tiene una relación cultural con el objeto, sino que se convierte en un examinador de lo que se exhibe frente a él.

El actor de teatro conserva su aura al actuar en un aquí y un ahora, en cambio el actor de cine pierde su aura, lo que vemos es la reproducción de él en la imagen cinematográfica, y no a él mismo en persona. Hay que destacar que las estrellas del cine son adoradas como objetos de culto y para muchos toma un valor importante el tener un autógrafo de su actor favorito, vemos como en este caso se valora la autenticidad de la firma, sin embargo, el aura del actor está atrofiada ya que su actuación está determinada por las masas de consumidores que forman el mercado, esto la convierte en una mercancía, la iguala a cualquier producto que pueda ser hecho en una fábrica.

Con la reproducción la cantidad de obras aumenta en demasía, el receptor es bombardeado por miles de estímulos, para captar su atención se requieren estímulos cada vez más fuertes.

El arte necesita provocar un efecto cada vez más conmovedor, debe causar un shock en el espectador para poder atraerlo, ya que frente a la multiplicidad de estímulos el receptor presenta una actitud distraída. La masificación destruye el shock, la repetición del estímulo lo desgasta. En la recepción aurática, en cambio, la

actitud del receptor era la concentración, la solemnidad y la seriedad, debido a la veneración hacia el objeto cultural.

El facismo estetiza la política, frente a esto, la izquierda politiza el arte.

Todos estos cambios en la función del arte y en la recepción se deben principalmente al desarrollo de la reproductibilidad del arte.

Música Rock

Jameson ve un momento moderno en la música rock: The Beatles y The Rolling Stones.

Tras su reveladora insurgencia en los sesenta fueron canonizados por la industria cultural de los setenta, aunque en esta época vemos una investigación del estilo experimental. A fines de los 70 aparece la música punk y el New Wave, quienes pretendieron regresar a los orígenes de la música rock surgido de la clase trabajadora y la juventud insatisfecha. Lo posmoderno de la música rock sería el reciclaje y comercialización del pasado cultural, el remake, su alcance global, su pluralidad de estilos, su capacidad de articular identidades culturales alternativas o plurales de grupos marginales en culturas dominantes o nacionales y la celebración de los principios de pastiche, parodia y movilidad genérica. Une el modo directo y la grabación, incorporando y manipulando el material grabado con la actuación en directo. Hebdige ve esto como un modo de descentralizar y redistribuir el poder cultural. Las nuevas versiones rompen con los criterios de originalidad, identidad, unicidad, autoría dando paso a la identidad plural y heterogénea. Todo esto registra la ambivalencia de la música rock como rescate de lo marginal que se globaliza, por lo tanto, se desplaza hacia el centro. “Lo dominante en la cultura contemporánea es la proyección de un universo de múltiples diferencias”²⁴⁴.

²⁴⁴ CONNOR, Steven: Op.cit. p.137.

Conclusión

Si la modernidad pretendió en una primera instancia la autonomía de las esferas, sin que se independizaran y lo que consiguió fue el distanciamiento absoluto de éstas debido a la especialización hermética; y la posmodernidad buscó para contrarestar este fenómeno una alianza entre la cultura y la sociedad y lo que consiguió fue una disolución de las fronteras entre cultura, economía, y sociedad, lo que llevó a una mercantilización del arte y lo social y a una estetización de la economía y la sociedad; entonces podemos decir que ambos proyectos han fracasado. Sus posturas fueron llevadas a un nivel extremo, que perdió de vista el objetivo inicial y por otra parte ambas no pudieron controlar los fenómenos sociales y procesos tecnológicos que sirvieron tanto a favor y en contra de éstas.

En ambos casos es un problema de comunicación, en el primero el aislamiento excesivo condujo a la incomunicación, en el segundo ésta se produjo por un exceso de proximidad.

Bibliografía

ADORNO. Theodor, y HORKHEIMER. M: *Concepto de iluminismo. Odiseo o mito e iluminismo*. En: **Dialéctica del Iluminismo**. Buenos Aires, Ed. SUR, 1969, p.7-59.

ANDERSON, Perry: **Los orígenes de la posmodernidad**. Barcelona, Ed. Anagrama, 2000.

BAUMAN, Zigmunt: **La posmodernidad y sus descontentos**, Madrid, Ed. Akal 2001.

- BENJAMIN, Walter: *El arte en la etapa de su reproducibilidad técnica*, En: **Discursos interrumpidos**.
- BERMAN, Marshall: *Brindis por la modernidad*. En: Nicolás Casullo (ed.). **El debate Modernidad Posmodernidad**. Buenos Aires. Ed. Punto Sur, 1989, pp.67-91.
- CONNOR, Steven: **Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad**. Madrid, Ed. Akal, 1996.
- DÉOTTE, Jean Louis: **Catástrofe y olvido**, Santiago, Ed. Cuarto Propio, 1998.
- DI MICHELI, Mario: **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Ed. Alianza, 1998,p.64.
- EAGLETON, Terry: **Las ilusiones del postmodernismo**. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1998.
- FOSTER, HAL: **La Posmodernidad**. Ed. Kairós, 1988.
- FRISBY, David: *Walter Benjamin: La prehistoria de la modernidad*. En: **Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin**. Madrid, Ed. Visor, 1992.
- HABERMAS, Jürgen: *Modernidad, un proyecto incompleto*. En: Nicolás Casullo (ed.). **El Debate Modernidad Pos-modernidad**. Op. Cit, pp. 131-144.
- JAMESON, Frederic: **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**, Barcelona, Ed. Piados. 1991.
- WILLIAMS, Raymond: **La política del posmodernismo**, Buenos Aires, Ed. Manantial, 1997.

Apéndice II : ¿Cómo se manifiestan la modernidad, post-modernidad, dictadura y postdictadura en América Latina?

Introducción

Si entendemos modernidad como la época en que se dan los procesos de modernización, y las manifestaciones artísticas del modernismo, entonces, para situarnos en la modernidad latinoamericana, debemos revisar cómo se dieron en ella tales procesos y así poder definir si realmente se dio o se está dando la modernidad en América Latina y, si es así, cuáles son sus características y sus rasgos comunes y distintivos respecto de la modernidad europea. Por ello es necesario tratar el tema de la identidad latinoamericana y la influencia que tiene sobre cómo se dan estos procesos. Además revisaremos cómo se dieron las manifestaciones culturales dentro del contexto de la dictadura y la incidencia de ésta en la transición de la modernidad a la postmodernidad. Para ello trataremos conceptos como periferia, hibridación, descentramiento, derrota, siguiendo los aportes que a éstos temas hacen autores como Néstor García Canclini, Jorge Larraín, Idelber Avelar, Hermann Herlinghaus y Adriana Valdés.

Luego haremos un recorrido por la postmodernidad latinoamericana pasando por cómo se dan en ella los fenómenos de la globalización, el consumo, los medios de comunicación y su incidencia en la construcción de la identidad latinoamericana. También veremos la relación de estos fenómenos con la cultura y cómo se da ésta en el contexto de la postdictadura. Revisaremos conceptos como multiculturalidad, diferencia, duelo, memoria, pluralismo tomando en consideración las ideas aportadas, en relación a estos temas, por autores como Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini, Elizabeth Lozano, Nelly Richard y Beatriz Sarlo.

Modernidad Latinoamericana

Para Nicolás Casullo la modernización adquiere formas particulares en los sectores periféricos como América Latina. Como Dice Jorge Larraín, “los procesos de modernización y cambio en todos los órdenes sociales han sido acompañados e impulsados por ideas modernizantes venidas desde fuera (Europa y Norteamérica)”, lo cual hace que la modernidad latinoamericana sea una modernidad “otra”, distinta , porque en su base se encuentra la hibridación: resultado de las mezclas culturales entre Latinoamérica y formas extranjeras.

García Canclini nos aporta un buen panorama acerca de estos procesos de modernización desde sus inicios y de cómo se relacionan con los fenómenos culturales. Según este autor, “desde los años ’30 empieza a organizarse en los países latinoamericanos un sistema más autónomo de producción cultural”.²⁴⁵ La cultura se expande debido a su industrialización y comercialización impulsada por escritores, políticos y empresarios y también por la creciente alfabetización que genera más público receptor de esta cultura. Pero es en los años ’50 cuando ya se ven cambios estructurales que indican que Latinoamérica se ha insertado en un fuerte proceso de modernización. Canclini da cuenta de al menos cinco hechos que indican estos cambios:

“a.Un desarrollo económico sostenido y diversificado, basado en el crecimiento de la industria y el avance de la tecnología, el aumento de las importaciones y de los empleos asalariados.

b. Crecimiento urbano.

c. Ampliación del mercado de bienes culturales, debido al aumento de la educación.

d. Introducción de nuevas tecnologías comunicacionales, especialmente la televisión, que contribuyen a la masificación e internacionalización de las relaciones culturales y apoyan la vertiginosa venta de los productos “modernos”, ahora fabricados en América Latina.

e. El avance de movimientos políticos radicales que confían en que la modernización pueda incluir cambios profundos en las relaciones sociales y una distribución más justa de los bienes básicos”²⁴⁶

²⁴⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Contradicciones Latinoamericanas: ¿ modernismo sin modernización? Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buneos Aires, Editorial Paidós, 2001. p. 82.

²⁴⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor: Op.cit. p.82

En este contexto de mediados de siglo empieza a surgir el boom hispanoamericano, con un proyecto modernizante-"la visión de una literatura avanzada, adelantada respecto al atraso social y económico del continente"²⁴⁷, la cual compensaría literariamente este atraso. Uno de sus proyectos es consiste en encontrar y formar la esencia de la identidad latinoamericana. Por primera vez se desea hacer una literatura genuinamente latinoamericana, ya desligada del padre europeo, sin embargo es Europa quién se instala como su más asiduo público y consumidor, lo cual convierte al boom en un fenómeno altamente comercializado, contrario a su proyecto aurátizante. La visión de los autores del boom respecto de sí mismos constituía una autosacralización tanto de su actividad literaria, como de ellos como escritores, lo cual podría interpretarse como una posición aurática en tiempos posauráticos.

El nacimiento de las ciencias sociales aliadas a las empresas industriales propició un cambio ideológico que alababa los valores del proyecto modernizador urbano en detrimento del mundo tradicional rural.

"En el imaginario discursivo del boom, lo urbano se hizo sinónimo de lo universal"²⁴⁸. La ciudad representaba aquel espacio de desarrollo de una cultura universal que borraría las diferencias económicas y sociales.

Escritores y artistas se convirtieron en profesionales especializados lo que le otorgó una mayor autonomía a su oficio.

"El boom representa el momento culminante en la profesionalización del escritor latinoamericano"²⁴⁹. Lo cual habían intentado primero los modernistas. Esto condujo a la experimentación formal, tomando de base los experimentos hechos por la vanguardia europea, la cual como momento histórico ya había pasado. Ello produjo una separación entre el arte de elite y el de las clases populares controlado por la industria cultural. En oposición a esto los movimientos culturales y políticos de izquierda generaron acciones destinadas a socializar el arte, comunicando las innovaciones a públicos mayoritarios. Empieza a haber un "enfrentamiento entre la lógica socioeconómica del crecimiento del mercado y la lógica voluntarista del culturalismo político"²⁵⁰. "Lo estético pasa a ser un

²⁴⁷ AVELAR, Idelber: **Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo**. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000, p.45.

²⁴⁸ Ibid.p.45.

²⁴⁹ Ibid, p.46.

²⁵⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor: Op.cit, p.83.

campo autónomo, a la vez que sujeto a las presiones del mercado"²⁵¹. Esto conlleva una progresiva desaturación del arte²⁵², que se opone al proyecto del boom. El boom entra en crisis con la modernización, uno de los factores es el conflicto entre lo público y lo privado. "El Estado que había promovido una integración entre lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, impulsa a partir del alemanismo un proyecto en el cual la utopía popular cede a la modernización, la utopía revolucionaria a la planificación del desarrollo industrial"²⁵³. El Estado diferencia sus políticas culturales en relación a las clases sociales lo cual aleja los universos simbólicos de la elite y las masas, a ello contribuye la diversa inversión en el mercado respecto de estos dos tipos de culturas. Por un lado el arte culto correspondiente a algunos sectores de la burguesía, y por otro la programación masiva de la industria cultural a la cual se adscribían las mayorías. El Estado se ocupa de proteger el patrimonio nacional y las empresas privadas de auspiciar la modernización cultural, tomando el papel de mecenas de los productores artísticos y agentes de circulación masiva de los productos culturales. Los grandes consorcios transnacionales invirtieron en museos y revistas y se ocuparon de difundir una "experimentación formal despolitizada que reemplazaría al realismo social"²⁵⁴. Se introducen en la producción artística los nuevos materiales y tecnologías modernas los cuales estaban siendo incorporados a la vida y el gusto cotidiano de los países latinoamericanos. Hasta mediados de los setenta el patrocinio estatal y privado del arte estuvieron equilibrados. Pero ya en los años '80 se privatizan muchos de los sectores estatales de producción, incluyendo los de la cultura, lo que produce un cambio hegemónico de lo público a lo privado. Las empresas promueven y controlan la programación, la circulación e incluso la decodificación de las producciones artísticas tanto para elites como para el mercado masivo. Esto se opone al proyecto moderno de autonomía de los campos específicos, al subordinar la interacción entre los agentes del campo artístico a una sola voluntad empresarial. Este control suprime las instancias críticas promoviendo un arte sin preocupaciones sociales e interviniendo en el proceso social en el que se constituyen los significados estéticos. La innovación estética se convierte en un juego dentro del mercado simbólico internacional diluyendo los perfiles nacionales en una

²⁵¹ AVELAR, Idelber: Op.cit, p.48.

²⁵² Ver Apunte I sobre la desaturación del arte y su mercantilización debido a la reproducción técnica masiva. p.31, 32.

²⁵³ GARCÍA CANCLINI, Néstor: Op.cit., p.84

²⁵⁴ Ibid. p. 87.

tendencia cosmopolitizante. El éxito de las obras no sólo depende de su calidad estética sino de la publicidad que se hace de ellas y de su incorporación en el universo multimedial global. La modernización se produjo en latinoamérica, pero no como se esperaba, ya que estuvo en manos no de los Estados sino de las empresas privadas. Si bien hubo una democratización de la cultura, seguía habiendo desigualdad en la apropiación de los bienes simbólicos y en el acceso a la innovación cultural. Según esto nuestra modernidad sería contradictoria ya que en ella se oponen la modernización social con el modernismo cultural. El boom fue víctima de todos estos procesos de modernización, en los cuales la obtención de la autonomía implicó la pérdida de su funcionalidad social, "el boom es el luto por lo aurático"²⁵⁵.

Lo que hubo entonces fue un desplazamiento desde las políticas estatales hacia el predominio de las empresas privadas, lo cual motivó la apertura de las naciones a los procesos de globalización y la llegada, entonces, del postmodernismo.

Avelar plantea este desplazamiento como el "paso del Estado al Mercado, en el cual las dictaduras constituyen la época de transición del uno al otro"²⁵⁶. Es por eso que Avelar sitúa simbólicamente la muerte del boom, en la llegada de los regímenes militares en la década de los setenta. "La vocación histórica del boom: la tensa reconciliación entre modernización e identidad, pasó a ser irrealizable, después de los militares, ya no hay modernización que no implique integración en el mercado global capitalista"²⁵⁷.

Jorge Larraín nos entrega un panorama de este desplazamiento del Estado al Mercado, a partir de los fenómenos políticos, sociales y económicos que se sucedieron en Latinoamérica desde los años cincuenta. En esa época "los países latinoamericanos esperaban modernizar sus sociedades, desarrollando sus mercados internos y apoyando desde el estado programas de industrialización"²⁵⁸.

Después en los años sesenta y setenta resurgió el marxismo y el socialismo, debido a la desilusión provocada por los resultados negativos de la industrialización, puesto que no hubo un crecimiento económico sostenido y la pobreza aquejaba amplios sectores de la población, lo que dio lugar a una crítica del sistema capitalista, al que se consideraba

²⁵⁵ AVELAR, Idelber: Op.cit.

²⁵⁶ AVELAR, Idelber: Op.cit. p. 22.

²⁵⁷ Ibid: p. 55.

²⁵⁸ LARRAÍN, Jorge: **Modernidad, razón e identidad en América Latina**. Santiago, Editorial Andrés Bello, 2000, p.167.

incapaz de producir desarrollo en las condiciones de la periferia. Por el fracaso de la modernización se culpaba al imperialismo; América Latina no surgía porque era dependiente de los grandes centros industriales. Esto motivó la lucha por la independencia y el desarrollo nacional. Por último vinieron las teorías conservadoras y neoliberales del mercado libre a finales de los años '70 y durante los '80, con el consiguiente colapso de los sueños socialistas. Este fracaso propició una ola de dictaduras militares que cambió la dirección de las políticas económicas, abriendo a los países al área de la inversión y al consumo de bienes extranjeros. Ahora se culpaba al estado por ahogar el desarrollo y se alababa al capitalismo por el dinamismo del libre mercado.

"Las dictaduras vaciarían la modernización de todo contenido progresista, liberador"²⁵⁹.

La cultura durante el período de dictaduras en América Latina, fue censurada, reprimida y silenciada, pues implicaba un foco peligroso de conciencia crítica respecto del régimen. Pero ésta no fue la única estrategia adoptada por la dictadura, el Estado tecnocrático recurrió a intelectuales tradicionales y conservadores para difundir una cultura popular nacional basada en un puro folklorismo ornamental, mientras vendía el país al capital multinacional ²⁶⁰. Las dictaduras latinoamericanas se opusieron al intelectualismo y a la teoría y crítica literaria, por ello torturaron y exiliaron a los intelectuales opositores. Contra estos, propició una crítica impresionista asociada a la prensa oficial.

En el caso de Chile, a la proliferación cultural en la época de Allende, siguió en la dictadura una declinación progresiva del movimiento cultural. "Después de golpe los medios se dedicarían a una demonización sistemática del legado letrado de la Unidad Popular"²⁶¹.

En el caso de Brasil se produjo una literatura de corte naturalista: el *romance-reportagem*, que relataba, mediante el género del reportaje, situaciones brutales de la vida cotidiana. Esta literatura tuvo éxito en el mercado ya que el lector se identificó catárticamente con las peripecias del reportero protagonista convertido en héroe, lo que llenó de forma imaginaria el vacío creado por la derrota de la oposición armada a la

²⁵⁹ AVELAR, Idelber: Op.cit. p. 55.

²⁶⁰ AVELAR, Idelber: Op.cit, p. 62.

²⁶¹ Ibid, p. 65.

dictadura. Esta literatura tuvo, entonces, una función compensatoria, tanto de la información bloqueada por la censura, como de la derrota desmoralizante. Sin embargo, esta literatura utilizaba el lenguaje militar. Con su inscripción en la retórica maniqueísta de la dictadura, renunció a convertirse en espacio de reflexión.

Otro género que fue desarrollado fue la narrativa confesional, cuyos protagonistas eran políticos de oposición, prisioneros y víctimas de la tortura. Sus narraciones eran de una atrocidad absoluta: descargas eléctricas en los genitales, violaciones, palizas, humillaciones, tortura a niños y mujeres embarazadas. Tal género testimonial proporcionó una acumulación de hechos importantes para la memoria nacional. Avelar rescata su valor de verdad y denuncia, pero crítica su uso del lenguaje dictatorial y su presentación espectacular que la negó como instancia reflexiva. En ella se borró la política y se banalizó la experiencia, no fue capaz de presentarse como una literatura de resistencia que socavara realmente el poder de la dictadura. Ello se debe, según Avelar, a que "la verdad factual no es aún la verdad de la derrota. La verdad de la derrota, que es la verdad de la experiencia latinoamericana en las pasadas décadas-por no decir los últimos siglos-no puede surgir de un lenguaje que aún no haya incorporado la experiencia que narra en una reflexión sobre la derrota"²⁶².

Esto sí lo hacen las narrativas alegóricas que se hicieron durante la dictadura, las cuales intentaron representar una catástrofe que parecía irrepresentable. Estas narrativas dan cuenta de la incapacidad de hacerse cargo de la totalidad, por lo tanto toman, un intervalo, un fragmento, un período circunscrito en que la historia se suspende. En la alegoría la historia es contemplada como naturaleza en decadencia, en estado de putrefacción. "La alegoría sería entonces una forma desesperada, la expresión estética de la desesperanza. La alegoría es la faz estética de la derrota política, las imágenes petrificadas de las ruinas, en su inmanencia, conllevan la única posibilidad de narrar la derrota "²⁶³. La alegoría para poder narrar la monstruosidad de su objeto, suspende la verosimilitud, haciendo de lo insólito y lo siniestro, algo familiar. Las alegorías de la dictadura representaron las relaciones y acciones de poder, la represión de los opresores sobre los oprimidos, y los frustrados intentos de éstos de sublevación y resistencia, todos los cuales

²⁶² AVELAR, Idelber : Op.cit.p.97.

²⁶³ Ibid. p.98

terminaron en desenlaces catastróficos. "El lenguaje de la derrota sólo puede narrar la radical inmanencia de la derrota. La alegoría entonces, presenta la historia como proceso des-trascendentalizado, en el cual ya no se puede atribuir hecho alguno a la acción de una conciencia o sujeto. El orden en que se transita revela tal arbitrariedad o gratuidad que viene a ser asociado, intra y extradiegéticamente, con la naturaleza misma. La tiranía histórica surge entonces como historia natural. Inescapable, inexplicable e inatribuible a cualquier principio trascendental, la derrota surge en estos textos, como una experiencia irreductible. La alegoría es, entonces, una operación interpretativa, que comienza por reconocer la imposibilidad de la interpretación, a diferencia de una poética simbólica, en la cual, la inmanencia de un acontecimiento era siempre recuperable desde un principio ontológico. La totalidad infisurada del símbolo dará lugar a la vacilación fragmentaria de la alegoría"²⁶⁴ .

La dictadura auspició el consumismo, privatizó la vida pública, fomentó el éxito individual y el horror por la política y la iniciativa colectiva. "Control sobre la gente, libertad para las cosas, sobre todo para el capital y las mercancías"²⁶⁵. El Estado dejó de ser patrocinador de la cultura, la cual quedó en manos de la iniciativa privada. Construyó su edificio ideológico a través de los medios de comunicación de masas, sobre todo la televisión, los cuales difundían una cultura estereotípica y paralizante. La cultura no oficial quedó marginada en un contexto dominado por los valores del mercado. Los intentos de resistencia provenientes de las clases trabajadoras, estudiantes e intelectuales fueron duramente reprimidos, pero poco a poco fue creciendo el poder de la oposición, aún así el paso a la democracia fue estrechamente controlado por el poder militar. En las ciencias sociales la "teoría del autoritarismo" acolchonó el paso de la dictadura militar a la democracia liberal. El autoritarismo fue la denominación que se le dio a la ideología impuesta por los regímenes militares. Según José Joaquín Brunner "el autoritarismo llevaba a cabo la función de mantener el orden adecuado al nuevo modelo de desarrollo capitalista... los tres componentes de la "concepción autoritaria del mundo" son: la ideología de mercado, la doctrina militar y el tradicionalismo religioso. Entonces, las creencias liberales y democráticas aparecen como aquello que, por definición, se opone al

²⁶⁴ AVELAR, Idelber :Op.cit p.107.

²⁶⁵ Ibid. p.66.

autoritarismo"²⁶⁶. Se da por sentada esta oposición entre autoritarismo y democracia, lo cual prepara el escenario para que la post-dictadura no sea imaginable más que como "transición democrática". Cardoso, otro teórico del autoritarismo, disocia los intereses del capital multinacional y los regímenes militares. "La redemocratización que, como apunta Emir Sader en su crítica a Cardoso, "se redujo a la desconcentración del poder político del ejecutivo" y nunca cuestionó el modelo económico impuesto por las dictaduras. Aquellos en cuyo interés se sostenían los generales habían sido cuidadosamente exentos de toda responsabilidad en la barbarie dictatorial."²⁶⁷: De esto se deduce que las verdaderas transiciones son las dictaduras mismas. Según Willy Thayer: "No entendemos "transición" como el proceso postdictatorial de redemocratización de las sociedades latinoamericanas, sino más ampliamente, el proceso de "modernización" y tránsito del Estado nacional moderno al Mercado transnacional postestatal. En este sentido, para nosotros, la transición es primordialmente la dictadura. Es la dictadura la que habría operado el tránsito del Estado al Mercado. Tránsito que eufemísticamente se denomina "modernización"²⁶⁸.

Podemos decir entonces que: "El regreso a la democracia no implica en sí un tránsito a ningún otro lugar más que aquel en que la dictadura nos dejó"²⁶⁹

La conciencia del fracaso económico y político de los regímenes populistas, el horror de las dictaduras militares y la decadencia de los movimientos culturales, llevó al cuestionamiento acerca de la identidad latinoamericana, haciendo "surgir dudas acerca de si el seguimiento incansable de las ideas europeo-occidentales podría traer alguna solución real"²⁷⁰, en el contexto latinoamericano.

²⁶⁶ Ibid.p.79.

²⁶⁷ AVELAR, Idelber: Op.cit, p.83.

²⁶⁸ Ibid. p.85.

²⁶⁹ Ibid.p.85.

²⁷⁰ LARRAÍN, Jorge: Op.cit.p.170.

En los años
setenta se
empieza a
cuestionar si la
modernidad
fracasó en
latinoamerica

debido a su
identidad
distinta
respecto de la
europea y
también cuál
sería esta

identidad.
Surgieron
diversas
teorías acerca
de la identidad
latinoamerican
a. Se la

concebido como
una identidad
precaria y
problemática,
en búsqueda
de una
integración

cultural por construir.

También como una identidad original y esencial que se perdió y que es posible recobrar. Otra tesis es la de una identidad legada, durable y tenaz que está por ser derrumbada por el mundo anglosajón.

En ellas se recoge una idea común: la oposición entre el modelo cultural "europeo racional-ilustrado y el latinoamericano simbólico-dramático. El primero cree firmemente en la razón instrumental, es decir, en la razón como un medio para dominar la naturaleza y lograr progreso material. El segundo sospecha de la razón instrumental y tiene un acercamiento estético- religioso a la realidad. El primero enfatiza el discurso abstracto y conceptual y apela a la razón. El segundo enfatiza las imágenes, representaciones dramáticas y ritos y apela a la sensibilidad"²⁷¹.

Cousiño reelabora esta oposición distinguiendo una modernidad ilustrada (europea) y una modernidad barroca (latinoamericana).

Además encontramos que esta posición toma tres direcciones: indigenismo, cristianismo, posmodernismo.

El indigenismo rescata los valores de las culturas indígenas: comunidad, solidaridad e identidad entre los seres humanos y la naturaleza; y los usa como oposición crítica a los valores del neoliberalismo: egoísmo y uso destructivo de la naturaleza. Según Galeano: "América puede encontrar la energía para construir el futuro en sus fuentes más antiguas"²⁷². Larraín considera anacrónica e ingenua esta posición.

El cristianismo, según Pedro Morande, plantea que "la identidad cultural latinoamericana se formó en el encuentro entre los valores culturales indígenas y la religión católica traída por los españoles(...). El sujeto verdadero de esta experiencia fundante fue el

²⁷¹ LARRAÍN, Jorge: Op.cit, p.171.

mestizo, una mezcla entre español e indígena"²⁷³. Este autor rescata la síntesis entre ambas culturas, más que sus diferencias. Ambas tenían en común prácticas litúrgicas, rituales y de culto. La religiosidad popular fue menospreciada por las clases dominantes e intelectuales en los procesos de formación de los estados nacionales y fue sustituida por el modelo racional europeo. Según Morande, esta alienación de las raíces religiosas y mestizas originales, fue la causa del fracaso de la modernización en América Latina, ya que aquellos proyectos no podían tener éxito, pues constituían la adopción de un modelo totalmente opuesto a la verdadera identidad latinoamericana, esto no implica que latinoamérica sea antimoderna, sino que se opone a la modernidad secularizante.

Una variante de esta concepción se encuentra en Parker, quien postula una cultura latinoamericana hemi-moderna: es antimoderna, en cuanto la modernidad y su racionalidad instrumental tienen de alienante y deshumanizante, pero es promoderna en cuanto acoge todo aquello que la modernidad ha brindado como avance efectivo de las condiciones de vida y en la satisfacción de las auténticas necesidades del hombre.

Parker postula esta contracultura como una lógica alternativa a la racionalidad ilustrada, una lógica "sincrética" que toma desechos, residuos y aportes creando una síntesis nueva. El cristianismo constituiría la base para construir una nueva civilización latinoamericana basada en la praxis del amor y la solidaridad.

El posmodernismo es acogido en Latinoamérica debido a su oposición al modelo cultural racional-ilustrado europeo, su cuestionamiento de las teorías totalizantes que proponen la emancipación universal y su crítica al logocentrismo. En contraposición al discurso de la modernidad que pretendía hablar por los otros con una voz única, el posmodernismo tolera la pluralidad de discursos y deja a los otros hablar por sí mismos. Además proclama en afinidad con Latinoamérica, la irracionalidad y una experiencia estética y ritual del mundo. "América latina es "el otro" que no puede ser reducido, que posee parámetros diferentes y propone una clase de discurso distinto"²⁷⁴. Larraín critica que el posmodernismo reduce al otro a ser pura diferencia, lo aísla sin tomar en cuenta el terreno común y los provechos que puede sacar América Latina de la modernidad y la razón instrumental.

²⁷² Ibid.p.173.

²⁷³ Ibid. p. 176

²⁷⁴ LARRAÍN, Jorge: Op.cit. p.185.

Larraín crítica estas posiciones esencialistas por considerar la identidad como una esencia incambiable, fijada para siempre desde un momento originante. Para este autor, las transformaciones históricas también forman parte de la identidad cultural, la identidad es algo dinámico, puede ser contruida y reconstruida permanentemente.

Claudio Véliz retoma una metáfora de Arquíloco, para explicar la identidad latinoamericana: "El zorro sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una sola gran cosa". América latina sería el mundo del erizo, mientras la civilización de habla inglesa sería el mundo del zorro²⁷⁵. Latinoamérica habría heredado esta identidad del legado que le dejó la dominación española. El erizo es la resistencia al cambio, el centralismo y la unidad, la tradición, el barroco, lo cual tiene su origen en la Contrareforma española. El zorro es la movilidad, la descentralización, la diversidad, lo gótico, lo cual tiene su origen en la Revolución Industrial inglesa. Según Véliz la identidad barroca se estaría desmoronando para dar paso a la adopción de la identidad gótica. La toma de esta identidad ajena más versátil, propiciaría el desarrollo y la modernización en América Latina.

Octavio Paz plantea otra posición diferente de las anteriores, pues niega la existencia de una esencia cultural y describe la situación latinoamericana como una permanente búsqueda de una identidad que no puede ser fácilmente encontrada. Esta identidad busca en sus orígenes y a la vez reniega de ellos, reniega de su hibridismo, es una identidad huérfana de su pasado y con un futuro que inventar.

Para Bifani el problema es que la colonización destruyó los sistemas sociales indígenas y creó una estructura híbrida que no está bien integrada. " La identidad latinoamericana tiene que ser reconstruida por medio de la recuperación de la integración cultural pérdida" ²⁷⁶.

Según esto la identidad latinoamericana sería precaria, desestructurada, descentrada, desintegrada, debido a la imposición de modelos culturales extranjeros. La pregunta es si hay posibilidad de reintegración.

Un rasgo preponderante en América Latina es la diversidad cultural. Las naciones han intentado construir discursivamente una identidad unificada, mediante las instituciones culturales, seleccionando rasgos generales y excluyendo otros, de acuerdo a los intereses de la clase dominante. Esta construcción no recoge la diversidad de las prácticas culturales

²⁷⁵ LARRAÍN, Jorge: Op.cit, p.196.

cotidianas, intenta fijar lo que en realidad es dinámico, por lo tanto hay muchos grupos que no se sienten representados por estas versiones de la identidad cultural, y que juegan un papel de resistencia frente a estas construcciones. Lo que tendríamos sería un circuito comunicacional de lecturas que se influyen mutuamente desde los ámbitos privados a los públicos.

"Podríamos sintetizar que nuestra modernidad no es la misma que la modernidad europea, es una modernidad adaptada, recontextualizada, híbrida, precaria, subordinada, periférica, ni puramente endógena ni puramente impuesta. Canclini ha expresado esta realidad diciendo: "no llegamos a una modernidad, sino a varios procesos desiguales y combinados de modernización"²⁷⁷. Según Larraín las contradicciones y problemas en América latina, son nuestra manera específica de estar en la modernidad.

Este fenómeno puede explicarse como un "descentramiento hermenéutico"²⁷⁸, en el cual se (re)articulan, desde América Latina, en un proceso interpretativo, los modelos europeos y norteamericanos. La recontextualización en un horizonte histórico y cultural distinto produce una "hibridación conceptual"²⁷⁹ que desfuncionaliza el modelo extranjero mediante una relectura o una lectura otra, periférica que cuestiona la hermenéutica tradicional y los modos de comprender al otro.

Esto lleva a plantear el

²⁷⁶ LARRAÍN, Jorge: Op.cit.p.201.

²⁷⁷ Ibid, p.234.

²⁷⁸HERLINGHAUS, Hermann: *Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir*. En: Mabel Moraña (ed.): **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales**. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

²⁷⁹ Ibid.

problema de
Latinoamérica
como periferia
respecto a
Europa, la cual
sería el centro
desde donde

nace la
modernidad.
Según Adriana
Valdés, la
conciencia de
ser periferia
implica el

reconocimiento
o de que existe
un centro
desde el cual
se otorga un
lugar a los
otros. Esta

conciencia
responde a una
organización
del mundo
basado en la
hegemonía de
europa sobre

latinoamerica.
Está ultima se
apropia de los
desechos de
europa, sin
saberlo, se
contamina y

envenena de la
sustancias
tóxicas que
provienen de
ella. Europa
mira a
Latinoamerica

con la mirada
de Medusa,
que petrifica
aquello que
mira, le pone
una máscara y
cree que esa

máscara es el
rostro. Adriana
Valdés
propone
superar la
binaria y
discontinúa

oposición
centro/periferi
a, global/local,
nosotros/ los
otros, ya que
es ésta la que
provoca la

mirada
petrificante.
Propone un
continuum, un
espacio
intermedio, un
juego de

interacción y
contagio
cultural
multidireccional,
en el cual la
identidad no
puede ser sino

mixta,
relacional,
inventiva, en
tránsito, y la
mirada ya no
fija el objeto,
sino que

observador y
observado son
móviles, así el
poder se
vuelve menos
monolítico y,
la identidad y

la diferencia se
experimentan
como
procesos. El
centro y la
periferia se
desplazan, se

fragmentan en los vistazos de una mirada fugaz.

Aunque se puede reconocer la existencia de flujos y contraflujos dentro del panorama de la globalización, Ulf Hannerz señala que estos flujos son asimétricos, tienen direcciones y escenarios preponderantes, casi todos provienen de Norte América y Europa, y casi ninguno de América Latina. "Hannerz sostiene que la fluidez con que circulan y contracirculan los bienes y mensajes no clausura la distinción entre los centros y las periferias"²⁸⁰.

La identidad latinoamericana se presenta, entonces, como descentrada, desviada, como "alteridad que resiste desde dentro al proyecto mismo de universalidad que entraña la modernidad"²⁸¹.

²⁸⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *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.p.32.

²⁸¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús: *Globalización y multiculturalidad: notas para uan 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.

Las crisis de la modernidad en latinoamerica, tanto a nivel político, económico y cultural, la sensación de derrota y fracaso, han llevado ha plantear a varios autores la presencia de la posmodernidad, como una acentuación de las tensiones ya existentes en la modernidad.

Posmodernidad

Las dictaduras latinoamericanas marcaron la transición hacia la última etapa del capital: la colonización completa del planeta por el capital transnacional. Postdictadura, entonces, se identifica en latinoamerica con postmodernidad, es decir, con la apertura de las naciones a la globalización, el imperio del Mercado, de los medios de comunicación de masas y del consumo, con la decadencia del sentido de la historia y la caída en la pura inmanencia: se ha perdido el anclaje en verdades universales donde afirmarse, en una concepción líneal del tiempo que permita proyectarse, y en un sentido de trascendencia. Este es el panorama que pasaremos a retratar ahora, teniendo en cuenta su relación con la configuración de la identidad latinoamericana, para luego revisar los mecanismos literarios que responden a este contexto postmoderno y postdictatorial y cuál es el papel actual de la cultura y la escritura en este panorama.

Podemos entender globalización como un movimiento de expansión del capital y de los medios de comunicación que permiten interconectar todo el planeta, provocando flujos de información y mercancía que producen un diálogo intercultural que genera hibridación y heterogeneidad. "Es así como la globalización redefine las relaciones centro/ periferia: lo que la globalización nombra ya no son movimientos de invasión sino transformaciones que se producen desde y en lo local. Es desde dentro de cada país que no sólo la economía sino la cultura se mundializa. Lo que ahora está en juego no es una mayor difusión de productos, sino una rearticulación de las relaciones entre países mediante una des-centralización que concentra el poder económico y una deslocalización que hibrida las culturas"²⁸².

²⁸² MARTÍN-BARBERO, Jesús: Op.cit.p.17.

El modelo neoliberal hegemónico exige, en América Latina, la apertura nacional y la integración regional para construir una sociedad de mercado como requisito de entrada a la sociedad de la información.

Esta apertura económica provoca una desintegración social y política de lo nacional, se sustituyen los proyectos de emancipación social por una lógica de competitividad, cuyas reglas no las pone el Estado sino el Mercado, el cual organiza la sociedad en su conjunto. No hay cabida para proyectos nacionales, ya que las transnacionales sustituyen al Estado en la planificación de desarrollo. En Latinoamérica la integración y competitividad, y el manejo de la cultura por entes privados ha contribuido al borramiento de la identidad de las naciones y regiones sustituyéndola por estereotipos folklóricos. "La inserción de su producción cultural en el mercado mundial está implicando su propia desintegración cultural."²⁸³ . La fragmentación cultural que produce la globalización genera una cultura de la (in)diferencia. La integración de la heterogeneidad cultural al sistema de diferencias, según Baudrillard, neutraliza aquellas diferencias, produciendo indiferencia. Esto se produce en una dinámica que: o acerca demasiado al otro borrando las diferencias, o lo distancia demasiado, volviéndolo exótico e inalcanzable, excluyéndolo.

La ciudad es el espacio de confluencia de la heterogeneidad cultural. La identidad en estas circunstancias se vuelve imprecisa, desarraigada, deslimitada, mestiza, impura, confusa, nómada, producto de las hibridaciones culturales. Las culturas están tan mezcladas que es imposible la identificación total con alguna de ellas y con un territorio específico. Las culturas se contaminan unas con otras, por ello también las identidades. La multiculturalidad hace estallar la equivalencia entre nación e identidad. "Hoy nuestras identidades son cada día más multilingüísticas y transterritoriales"²⁸⁴. En ellas se mezclan lo local, lo nacional y lo transnacional. No se pertenece a ninguna cultura en particular o se pertenece a todas. A esto se suma que la identidad es construida por el mercado, la publicidad y el consumo, ellos son los que establecen los modelos de belleza, novedad, moda, frente a los cuales los ciudadanos forman más que su identidad sus identificaciones. La masificación del consumo posibilita ofertas heterogéneas que contribuyen a formación de identidades también heterogéneas.

²⁸³ MARTÍN BARBERO, Jesús: Op.cit p.18.

²⁸⁴ MARTÍN BARBERO, Jesús: Op.cit : p.20.

Los medios de comunicación han transformado las costumbres y los modos de habitar en la ciudad. La globalización produce la des-territorialización, el des-anclaje, la des-localización, la ruptura de las fronteras, la comunicación y los encuentros se producen ahora en el ciberespacio virtual de la televisión y el computador, que posibilita estar en un no-lugar, en el espacio privado de la casa se accede a la ciudad-mundo donde todo llega sin que haya que partir. Esto reconfigura las relaciones con nuestro cuerpo, "sostenido cada vez menos en su anatomía y más en sus extensiones o prótesis tecnomediáticas. La ciudad informatizada no necesita cuerpos reunidos sino interconectados"²⁸⁵.

Los jóvenes, por su capacidad de adaptación camaleónica a diversos contextos e hibridaciones culturales, son el público más apto a la fragmentariedad y velocidad de las imágenes de los medios audiovisuales.

La estructura de los medios de comunicación ha transformado también los modos del saber, del leer y del escribir. El saber se presenta en los formatos audiovisuales como un saber mosaico, hecho de intertextualidades que circulan en la red, es un saber diseminado, cuya lectura genera un hipertexto, es decir: escritura no secuencial sino montaje de conexiones en red, que al permitir/exigir una multiplicidad de recorridos, transforma la lectura en escritura.

Dentro de esto, cabe preguntarse por qué y qué consume la gente. Primero hay que desechar que la gente consume por necesidad natural. El mercado crea constantemente nuevas necesidades y ofrece productos para satisfacer esas necesidades que, rápidamente, se vuelven obsoletos. Esto responde a la tendencia expansiva del capital que busca multiplicar sus ganancias.

Los bienes tampoco se consumen exclusivamente por su valor de uso, al cual se ha agregado ahora, además de valor de cambio, un valor simbólico: el objeto confiere al consumidor un status, el consumidor puede estar "in o out".

García Canclini define el consumo como: "el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos."²⁸⁶ El consumo abarca no sólo nociones económicas, sino otras que tienen que ver con recepción, apropiación, audiencias,

²⁸⁵ Ibid.p.23.

²⁸⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *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.

usos, selección y combinación de productos y mensajes. Es un movimiento de interacción entre consumidores y productores. El consumo construye diferenciación social, pero no en correspondencia con los productos que se consumen, sino con los usos y valores simbólicos que hacen de ellos las distintas clases sociales. El consumo es también lugar de integración y comunicación de relaciones sociales e intercambio de significados. Es también un modo de construcción identidad e identificación con los modelos que propone el mercado. Entonces, "todos los actos de consumo son hechos culturales"²⁸⁷. Ahora bien, los productos específicamente culturales (artísticos), se diferencian del resto de los productos culturales, porque en ellos prevalece el valor simbólico por sobre el valor de uso y mercantil.

Cada objeto de consumo es un texto que puede ser leído e interpretado de diversa forma, en distintos contextos socioculturales, esto explica la heterogeneidad de usos y valores simbólicos que se pueden asignar a los productos de consumo, sobre todo en el contexto latinoamericano caracterizado por sociedades pluriculturales. Es por esto que ya no se puede hablar de audiencia homogénea sino de audiencias plurales, ya no existe un espectador promedio, sino múltiples promedios. Elizabeth Lozano explica este fenómeno mediante el concepto de "audiencias errantes" o " consumidores nomádicos", para sugerir la presencia de "diversas formas de relación, atención, lectura o posición con respecto a los textos de los medios masivos"²⁸⁸ En la posmodernidad se produce un desplazamiento desde un espectador pasivo a unas audiencias activas y nómades. El sujeto es entonces la intersección por la cual los discursos sociales pasan, se mezclan, se superponen, se segmentan. La recepción activa implica que también hay producción de sentidos desde el espectador o consumidor, los cuales tienen que ver con los usos y prácticas cotidianas de estos, por esta razón la comunicación se puede entender como espacio cultural. Las lecturas que hacen los consumidores muchas veces pueden ser "decodificaciones oblicuas"²⁸⁹, deconstrucciones y, por lo tanto, subversiones a lo que los medios como aparatos de dominación pretenden comunicar.

²⁸⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *El consumo cultural: una propuesta teórica*. En: Guillermo Sunkel (coord.): **El consumo cultural en América Latina**. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999Ibid.p.41.

²⁸⁸ LOZANO, Elizabeth: *Del Sujeto cautivo a los consumidores nomádicos*. En: Guillermo Sunkel (coord.): **El consumo cultural en América Latina**. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999. p.53.

²⁸⁹ MARTÍN BARBERO, Jesús: *Recepción de medios y consumo cultural: Travesías*. En: Guillermo Sunkel (coord.): **El consumo cultural en América Latina**. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999. p.3.

La televisión es el principal medio de comunicación masiva. La televisión/computador es el centro de las rutinas que ritman lo cotidiano. Ha convertido el espacio doméstico en el territorio virtual por excelencia. Ha reconfigurado las relaciones entre lo privado y lo público, superponiendo ambos espacios y borrando sus fronteras. La fascinación que ejerce no es sólo por la información y entretención que entrega, sino porque ofrece el acceso al mundo, el teleadicto es un cosmopolita. La televisión se ha convertido en el equivalente del antiguo ágora, el escenario de la cosa pública. El telespectador se ha convertido en un elemento analizable estadísticamente en función de sus gustos y preferencias que se revelan en el consumo productivo previo a la compra de la mercancía física. Se ha reducido la asistencia a los eventos culturales en lugares públicos sustituyéndose por la cultura a domicilio que brinda la televisión.

La familia es, según Barbero, la unidad básica de audiencia. Dos son los dispositivos claves que utiliza la televisión para provocar una sensación de familiaridad y acercarse a la vida cotidiana de la gente.

a) la simulación del contacto, cuya función es "mediar/ descargar la irrupción del mundo de la ficción y el espectáculo en el espacio de la cotidianidad y la rutina"²⁹⁰. Para ello introduce dos intermediarios que facilitan el tránsito entre las realidades: el animador-presentador y el tono coloquial. El animador interpela a la familia convitiéndola en su interlocutor.

b) la retórica de lo directo. Mediante la toma "directa", real o simulada, establece la proximidad y la magia del ver, para producir un efecto de inmediatez.

Otros dispositivos que utiliza la televisión para acercarse a la cotidianidad de la familia, tienen que ver con la organización del tiempo, que al igual que en la vida cotidiana está hecho de repeticiones, de rutinas. La televisión pretende mostrar, mediante el registro directo, un tiempo real, que anule la distancia espacial, para así borrar las fronteras entre el mundo del espectáculo y de la cotidianidad. Su objetivo es reforzar la credibilidad en ella y atraer así al telespectador. "La ilusión de verdad del discurso directo es la más fuerte estrategia de reproducción y representación de lo real"²⁹¹. Un ejemplo clave de esta estrategia son los programas participativos y los reality show.

²⁹⁰ Ibid. p.7.

²⁹¹ SARLO, Beatriz: **Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.** Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997. p. 78.

Otro rasgo importante de la estética televisiva es el zapping. El telespectador, control remoto en mano, se transforma en productor de un montaje de imágenes superpuestas velozmente.

La dinámica de la obsolescencia, de la fugacidad, de la sustitución continua que rige el mercado y los medios de comunicación genera una política del olvido. Esto se hace presente en el Chile postdictatorial mediante el borramiento de las huellas del pasado que se hacen en la política de la Transición. La estrategia utilizada consiste en despojar las palabras de toda emotividad, en un discurso monótono que sólo se refiere a la memoria siendo incapaz de practicarla y de expresar sus tormentos."La palabra memoria recitada por el habla mecanizada del consenso, somete el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa: la de volver ese recuerdo insignificante al dejar que lo hablen las palabras debilitadas de la rutina oficial".²⁹² Nelly Richard plantea que la forma de expresar los tormentos sería a través de símbolos, metáforas, alegorías que funcionaran de acuerdo a la carga emotiva de los recuerdos. "La experiencia de la postdictadura anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, de la supresión, de la desaparición. Figuras rodeadas todas ellas de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y la verdad que faltan y hacen falta".²⁹³ A esta pérdida se agrega el duelo por los ideales utópicos y por la capacidad de representación del lenguaje. El duelo presenta un doble movimiento de asimilar (recordar) y expulsar (olvidar) el pasado. Ello produce narraciones divididas entre el enmudecimiento (padecimiento atónico) y la sobreexcitación (simulación hablantina), las cuales manifiestan la problematicidad de la memoria en tiempos de postdictadura, tironeada entre la petrificación nostálgica del ayer en la repetición de lo mismo y la innovación del mercado. El sujeto postdictatorial padece el síntoma melancólico-depresivo, se encuentra en un estado de decaimiento, de silencio, de innación, incapaz de levantarse en un mundo confusamente reordenado. Ha perdido la macroreferencialidad de sentido, la cual ha sido sustituida en la postdictadura por la fragmentariedad relativista de los valores. Frente a este horizonte destotalizado (carente de totalidad), descentrado, el sujeto ha quedado desorientado, perdiendo toda capacidad de

²⁹² RICHARD, Nelly: *Políticas de la memoria y técnicas del olvido*. En: **Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de transición)**. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. p.32.

²⁹³ RICHARD, Nelly : op.cit, p. 35.

identificación y sentido de pertenencia. La identidad en el ámbito de la postdictadura se ha vuelto mutable, adecuándose a la lógica del cambio de la sociedad de mercado. Las técnicas del olvido han desvinculado pasado y presente, rompiendo la continuidad histórica con un "discurso del cambio", de la actualidad, que silencia lo no-nuevo (lo heredado) de las formas económico-militares de la dictadura. Los medios de comunicación se encargan de distraer y anestesiar la memoria. El duelo se erige como aquello que se sustrae a la ley cambiaría del mercado, el duelo no acepta la metáfora, porque su objeto es insustituible, opone al valor de cambio el antivalor de la memoria que se sustrae a cualquier intercambio. Frente al lenguaje congelado y desobjetivado de los medios de comunicación y de las investigaciones sociológicas, Nelly Richard plantea la emergencia de rescatar un lenguaje que dé cuenta de las violencias, de las fisuras, fracturas, heridas, de las mutilaciones y desgarros vividas en las experiencias de la dictadura. El lenguaje alegórico es el único capaz de narrar las ruinas de sentido. Este lenguaje, utilizado por los textos de la década de los '80, no intentó, a diferencia del lenguaje de las ciencias sociales, suturar y articular las disgregaciones de la identidad social y cultural, sino que mediante una sintaxis del desarme, del extravío, del fragmento, manifestó la desarticulación de la experiencia, así mediante una lengua quebrada no volvió a mortificar lo herido con nuevas totalizaciones.

Nelly Richard plantea practicar la memoria alejándose de las versiones oficiales de la Historia y recurriendo a los recovecos, a los pliegues y microtexturas de las narraciones no oficiales. Es allí donde se encuentran los puntos de conflicto que pueden contrarrestar una política del consenso, la tolerancia y el pluralismo, estandartes de la "democracia" que borran los antagonismos entre las diferencias, neutralizándolas, haciéndolas indiferentes. Esto constituye una estrategia de control sobre lo diverso, un simulacro de normalidad para suturar las "roturas y dislocaciones de signos producidas durante la dictadura (...) un pluralismo institucional que obligó a la diversidad a ser no-contradicción"²⁹⁴.

En este escenario de democracia y pluralismo, Beatriz Sarlo inscribe el posmodernismo como el capítulo final de la desacralización del arte. En la modernidad se discutió sobre la esencia del arte. El "indiferentismo" postmoderno hace que esa pregunta carezca de interés. Ya no hay ningún parámetro al que puedan adscribirse los valores del arte, lo que hay es un relativismo estético, "todos los estilos parecen más o menos

²⁹⁴ RICHARD, Nelly: Op.cit: p.28.

equivalentes e igualmente (poco) importantes"²⁹⁵. Nadie podrá ser condenado por sus ideas estéticas, pero nadie podrá comparar, discutir y validar las diferentes estéticas.

El mercado, experto en equivalentes abstractos, recibe a este pluralismo estético como la ideología más afín a sus necesidades. Las "reglas" del arte se rigen por las leyes de competencia del mercado.

Esto ha borrado la idea del artista como un profeta que tiene que cumplir una misión en la sociedad, como lo veíamos en el artista moderno del *boom*. Los juicios del crítico también se han desvalorizado en este igualitarismo. Tienen tan poco fundamento como el de los artistas.

El mercado introduce criterios de valor cuantitativos. Beatriz Sarlo denomina a este estado del arte en la sociedad de mercado: "neopopulismo cultural", caracterizado por la ampliación de los públicos y la decadencia de los valores. El mercado simula un estado antijerárquico y democrático minando la autoridad de los artistas e intelectuales, pero se contradice con el antiigualitarismo en el poder económico. El mercado se erige como la nueva autoridad que instituye el gusto y criterios valorativos.

Conclusión

La modernidad en América Latina se presenta como una modernidad descentrada, periférica, híbrida. Ésta sería una de las causas del fracaso de los proyectos modernizantes, tanto políticos, como económicos, literarios y sociales. La modernidad desviada en Latinoamérica motivó la sustitución de las utopías modernas por los intereses de las empresas privadas, lo que propició la llegada de las dictaduras militares, las cuales marcaron la transición del Estado al Mercado, abriendo a los países a la globalización, la cual generó aún más heterogeneidad cultural, haciendo de la identidad latinoamericana una identidad nómada. La opresión del autoritarismo, la tortura y los quiebres ideológicos e identitarios encontraron su modo de expresión en la alegoría, único modo de narrar la ruina, la derrota, y la fragmentación del mundo, del cuerpo y la identidad.

La llegada de la postdictaduras intensificó el predominio del mercado supeditando la cultura a éste, e impulsando la masificación de los medios de comunicación y el

²⁹⁵ SARLO, Beatriz: Op.cit. p.158.

consumo, que transformaron al sujeto y su relación en el mundo. En este panorama se puede hablar de que Latinoamérica ingresa al estado de la postmodernidad y lo evidencia como un estado de duelo y melancolía que involucra al sujeto, desgarrado por las múltiples ausencias. El sujeto postmoderno se encuentra en un mundo desarticulado, habita deorientado en un espacio desterritorializado. Ha perdido los puntos de anclaje que lo guiaban en la modernidad, sumergiéndose en una atmósfera de relativismo que genera una cultura de la in-diferencia.

Bibliografía

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

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

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

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

-----: *Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?* **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Buenos Aires, Editorial Paidos, 2001. pp. 81-105.

HERLINGHAUS, Hermann: *Descenramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta teórica latinoamericana por asumir.* En: Mabel

Moraña (ed.): **Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales**. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. pp.97-105.

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

LOZANO, Elizabeth: *Del sujeto cautivo a los consumidores nomádicos*. En: Guillermo Sunkel (coord.): **El consumo cultural en América Latina**. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999. pp.50-64.

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

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

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

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

TERRERO, Patricia: *Ocio, prácticas y consumos culturales. Aproximación a un estudio en la sociedad mediatizada*. En: Guillermo Sunkel (coord.): **El consumo cultural en América Latina**. Santafé de Bogotá, Editorial Convenio Andrés Bello, 1999. pp. 196-213.

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

Revisión histórico-conceptual de la Literatura Hispanoamericana del siglo xx: Del Modernismo al Postmodernismo

Introducción

Ya habiendo revisado en los apéndices anteriores el problema de la relación modernidad-postmodernidad, tanto a nivel global como de las características específicas que éste toma en Latinoamérica, ahora veremos cómo operan estos conceptos aplicándolos a los movimientos literarios, y sus respectivas creaciones, que se desarrollan a lo largo de todo el siglo xx en el continente hispanoamericano y dentro de este panorama histórico-literario y conceptual introducir lo que será mi objeto de estudio para esta tesis. Para ello se hará un recorrido desde el modernismo, pasando por las vanguardias, boom y posboom.

Desarrollo

El modernismo hispanoamericano nace como reacción a la crisis espiritual que aqueja al hombre finisecular. Esta crisis se debe a la caída de los dioses, el dios espiritual y el dios de la ciencia. La pérdida de la fe en ellos dejó al ser humano en un estado de angustia, incertidumbre y orfandad. A ello se suma el caos de la vida en la ciudad moderna, lo que genera en el hombre un estado de nerviosismo constante. Frente a esta realidad hostil y misteriosa el poeta modernista se evade en el lujo y el placer, busca lo exótico. El poeta modernista confía en que debe haber un orden oculto, una armonía secreta en el universo y cree en el poder sagrado del arte. Intenta entonces una renovación de la palabra poética recurriendo a la belleza²⁹⁶, además como refugio frente a la fealdad del mundo que lo rodea; busca en la poesía las claves de su existencia que le son negadas en la realidad. Se sumerge así en la lectura del universo como un vasto lenguaje de ritmos y correspondencias; el poema se hace un microcosmos que interpreta la unidad cósmica. Estamos en presencia del uso de la analogía que es recogida de las fuentes del simbolismo.

²⁹⁶ Darío define así el modernismo: “la libertad y el vuelo, el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida, aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis,

Sin embargo, el poeta no puede negar su realidad, ella se le aparece irremediabilmente, manifestándole el azar, la finitud, la muerte, que destruyen su ensueño analógico sustituyéndolo por la ironía, la cual desmitifica la sacralidad de la poesía y prepara el escenario para la aparición de las vanguardias que irrumpen con la ruptura de la belleza modernista presentando un mundo caótico, irracional, grotesco, dando paso al humor, la parodia²⁹⁷, la disonancia, la incoherencia, la anormalidad, la anomalía²⁹⁸, la transgresión²⁹⁹, la desmitificación; presentando seres humanos degradados, abyectos, sórdidos³⁰⁰. La vanguardia desrealiza el espacio al hacer emerger espacios imaginarios, surreales, interiores. Una característica importante de la vanguardia es la conciencia metanarrativa³⁰¹: rompe el efecto de realidad al exaltar la condición ficticia del relato. Así, la obra se presenta como artefacto, en el sentido de exhibir los mecanismos de su construcción. Este proceso desautomatiza la percepción del lector, invitándolo a reflexionar sobre la naturaleza del objeto artístico y asumir una función crítica. La novela autoreflexiva, se abisma, se vuelca sobre sí misma, lo que lleva al borramiento de los límites genéricos, a una contaminación, ya que la literatura se hace a su vez crítica y teoría literaria, desde el lenguaje cuestiona los presupuestos mismos de ese lenguaje. La parodia juega un rol importante en este sentido, ya que como ejercicio intertextual cuestiona críticamente no sólo lo parodiado sino el lenguaje mismo. La hibridación genérica³⁰² se da también en el borramiento de las fronteras entre poesía y prosa³⁰³. Un ejemplo importante de la superación del exclusivismo lingüístico y de la conciencia reflexiva, lo constituye la poesía concreta, la cual desborda el campo de la literatura, para indagar en lo visual, en lo sonoro, en lo publicitario, para

apretado entre tomados moldes de hierro". En: OLIVIO JIMÉNEZ, José: **Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana**. Editorial Hiperión, Madrid, 1994.

²⁹⁷ La literatura hispanoamericana al asimilar las influencias de los movimientos europeos lo hizo mediante la antropofagia que carnavalizó desacralizando las fuentes europeas. Ejemplo de esto constituye la poesía de Oswald de Andrade, propulsor del movimiento antropofágico brasileiro, también los ensayos críticos de Borges, que destronizan la centralidad apócrifa de la cultura europea, y la narrativa de Lezama Lima.

²⁹⁸ Claramente presente en las narraciones de Macedonio Fernández.

²⁹⁹ En este aspecto podemos destacar las "innovaciones" en el espacio de la hoja que representan los caligramas de Huidobro, si bien ya habían sido practicadas por Apollinaire.

³⁰⁰ Por ejemplo, los personajes de Arlt y Donoso presentan estas características.

³⁰¹ En **Rayuela** esta conciencia está representada por el personaje Morelli, quién constituye un *alter ego* del autor. **Rayuela** constituye una novela que se toma a sí misma como su tema central. Otro ejemplo lo constituye **La Nueva Novela** de Juan Luis Martínez, en la cual encontramos referencias al lenguaje, al autor, al lector, a las partes de la novela, al proceso de lectura, a personajes reales y ficticios, etc.

³⁰² Esta hibridación se opone al ideal de pureza que propugnaban los modernistas, aunque también podemos ver en ellos las semillas de lo que posteriormente brotara proliferamente en las vanguardias, ya que una característica importante era su conciencia poética.

proponer una comunicación de todas las artes, un arte general del lenguaje, un objeto pansemiótico. Estas experimentaciones a nivel formal, constituyen un ir más allá, una ruptura, una subversión, una violentación de las normas y cánones literarios, una agresividad también contra el lector, para despertarlo, para concientizarlo o para hacerlo coproductor³⁰⁴. Esta violencia estética surge en América, quizás como una respuesta activa a la violencia que ha aquejado al continente y que forma parte de su esencia. Una naturaleza devoradora, luchas territoriales desde los pueblos precolombinos, masacres colonizadoras, explotación social y económica a manos de imperialistas, dictaduras, etc. Los escritores se dedicaron a “destruir los esquemas tradicionales del tiempo, del espacio y del lenguaje, fragmentando la personalidad, experimentando con modos narrativos peculiares y ángulos novedosos, buscando un nuevo lenguaje para una nueva realidad”³⁰⁵. Esto es lo que hacen los escritores de la nueva novela hispanoamericana, la cual busca romper con la narrativa tradicional realista y naturalista cuyas bases eran la objetividad, la verosimilitud y la mimesis, es decir, la confianza en la capacidad del lenguaje de representar fielmente la realidad. Frente a esto, la nueva novela cuestiona aquella capacidad del lenguaje³⁰⁶, por ello sus principales vertientes son la narrativa de fantasía y la narrativa de angustia existencial. Según Viñas fue “la liberación de la fantasía la que produjo la ruptura con la novela tradicional y que abrió la senda hacia la nueva novela del *boom*”³⁰⁷. Hay un paso de lo mimético a lo simbólico. En este sentido hay que destacar la influencia del surrealismo³⁰⁸ sobre la nueva novela, el cual permitió la aparición de nuevos espacios imaginarios en oposición a los espacios “realistas” de la novela anterior. Lo que buscan los escritores del *boom* es acceder mediante esta realidad imaginaria, mágica o fantástica, a una nueva dimensión de lo real que les permita hallar una respuesta a su angustia metafísica³⁰⁹.

³⁰³ Por ejemplo la prosa poética de Huidobro y la novela lírica de Neruda.

³⁰⁴ Por ejemplo, los ejercicios a los que invita a completar al lector, en **La Nueva Novela**, Juan Luis Martínez.

³⁰⁵ Dorfman, Ariel : *La violencia en la novela hispanoamericana actual*. En: Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Editorial Ayacucho, Caracas, 1997.p.409.

³⁰⁶ Aquello que Jameson ha designado como “crisis de la representación”, o sea, la pérdida de la confianza en una teoría del conocimiento y de las artes basada en la idea de lo especular, y cuyas categorías de evaluación son las de la congruencia, la precisión y la verdad misma”, la cual considera característica del *Modernismo*. En: *Posboom y posmodernismo*. En: Shaw,Donald: **Nueva Narrativa Hispanoamericana**. Ed. Cátedra, Madrid,1999. p.391.

³⁰⁷ SHAW, Donald. *Ibíd*.p.17.

³⁰⁸ Para Carpentier, el toque mágico de surrealismo le ayuda a descubrir lo real maravilloso de América, “ en América el surrealismo resulta cotidiano, corriente, habitual”. Shaw, Donald. *Ibíd*. p. 80.

³⁰⁹ Esta es la búsqueda que emprende Oliveira a través del recorrido de la rayuela para llegar a la última casilla que lo llevará la solución de su enigma existencial.

Esto lleva a algunos escritores como Cortázar a plantear la multiplicidad de lo real, o en el caso de Borges a no saber lo que es la realidad e incluso, en el caso extremo de Sarduy, a plantear la existencia del lenguaje como realidad. De todos modos, lo que busca la nueva novela es revolucionar tanto a nivel del lenguaje como sobre la realidad. Para Cortázar "la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un contenido revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma" ³¹⁰. Es por ello que la nueva novela indaga en la experimentación de nuevas temáticas y nuevas técnicas.

Innovaciones temáticas:

- A) La desaparición de la vieja novela "criollista" o "telúrica" de tema rural, y la emergencia del neindigenismo de Asturias y Arguedas.
- B) La subordinación de la novela "comprometida" y la emergencia de la novela "metafísica". En lugar de mostrar la injusticia y desigualdad sociales con el propósito de criticarlas, la novela tiende, cada vez más, a explorar la condición humana y la angustia del hombre contemporáneo.
- C) La tendencia a subordinar la creación a la fantasía creadora y la mitificación de la realidad.
- D) La tendencia a enfatizar los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad y de la personalidad, desembocando a veces en lo absurdo como metáfora de la existencia humana.
- E) La tendencia a desconfiar del concepto de amor como soporte existencial, y de enfatizar en cambio, la incomunicación y la soledad del individuo: intenso antiromanticismo de la nueva novela.
- F) La tendencia a quitar valor al concepto de muerte en un mundo que ya es de por sí infernal.
- G) La rebelión contra toda forma de tabúes morales, sobre todo los relacionados con la religión y la sexualidad.³¹¹

Innovaciones técnicas:

³¹⁰ SHAW, Donald. *Ibíd*, p. 15.

- 1) La tendencia a abandonar la estructura líneal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional (y que reflejaba un mundo concebido como más o menos ordenado y comprensible), reemplazándola con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, o bien con estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real³¹².
- 2) La tendencia a subvertir el concepto de tiempo cronológico líneal.
- 3) La tendencia a abandonar los escenarios realistas de la novela tradicional, reemplazandolos con espacios imaginarios.
- 4) La tendencia a reemplazar al narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos.
- 5) Un mayor empleo de elementos simbólicos.³¹³

Sin embargo, la continuación de las explotaciones sociales y económicas, las dictaduras militares, produjeron una reacción desde parte de algunos escritores que consideraron necesario retornar al realismo como medio de denuncia y protesta social y con ello renació la literatura testimonial y surgió un nuevo realismo. Sin embargo la literatura testimonial decayó rápidamente puesto que el público lector se daba cuenta de que la denuncia de las lacras sociales no las cambia. Así como la literatura testimonial se situó en el polo opuesto del experimentalismo y cosmopolitismo de la novela del *boom*, el posboom también surge como reacción al *boom*, proponiendo la vuelta a la novela social, a la narrativa comprometida, pero con un realismo ahora consciente de las dificultades del lenguaje referencial de representar la realidad. La novela del posboom vio en el experimentalismo del boom una suerte de evasiónismo, por ello propone el regreso al aquí y ahora, a la cotidianidad, y opone al pesimismo del boom la exhuberancia vital, junto a este optimismo resurge la confianza en el amor, estropeada en el boom. Es necesario considerar el problema acerca de si como el boom corresponde a la modernidad, el posboom correspondería a la posmodernidad. Si identificamos la posmodernidad con lo que Lyotard

³¹¹ La incursión en el tema de la homosexualidad y la prostitución, por ejemplo en **El lugar sin límites**.

³¹² **Rayuela** se puede leer de diferentes modos, o siguiendo la estructura líneal de los capítulos o otra propuesta por el autor, con estas lecturas se rompe el tiempo cronológico líneal. También hay múltiples narradores.

³¹³ SHAW, Donald, op.cit, pp.

anuncia como la caída de los metarelatos, en este sentido no, puesto que la deslegitimación de la ideología propia del posmodernismo contradice las aspiraciones en el campo social y político del grupo mayoritario de los escritores del posboom. Podemos identificar más bien el posboom con el poscolonialismo, el cual “rechaza el posmodernismo, acepta los enfoques ideológicos y la referencialidad, y expresa la necesidad todavía vigente de las naciones “subalternas” de seguir buscando su identidad”³¹⁴. Existe eso sí un grupo minoritario del posboom que continúa la línea experimentalista y que para Williams forma el grupo posmodernista hispanoamericano. Respecto a esto hay que destacar que no es estricta la separación entre experimentación y novela comprometida.

Conclusión

Habiendo concluido ya en los informes anteriores la cualidad periférica de nuestra modernidad y postmodernidad, y luego de esta revisión panorámica que se ha hecho de la literatura hispanoamericana en el siglo xx, podemos decir que los movimientos literarios, y artísticos en general, que se dan en Latinoamérica, se nutren de los movimientos europeos. Sin duda que estos movimientos toman rasgos específicos en el continente americano y esto dice relación con la utópica³¹⁵ necesidad de encontrar la escurridiza identidad Latinoamericana. Si estos movimientos por un lado tienen su “origen” en fuentes europeas, por otro la asimilación que de ellas se hace en nuestro continente “periférico” constituye casi siempre un ejercicio paródico, antropofágico³¹⁶, y por lo tanto una carnavalización³¹⁷ de las fuentes, un diálogo intertextual que conlleva una conciencia crítica acerca del lenguaje y de la escritura, la cual se abisma constantemente. Esta conciencia metapoética la

³¹⁴ *Posboom y posmodernismo*, Ibíd, p.375.

³¹⁵ De la acepción original “lugar que no existe” o en el sentido peyorativo de “búsqueda de lo imposible”. La identidad latinoamericana como una constante búsqueda, como una proyección siempre a futuro, como una especulación, la dificultad de encontrar lo “idéntico a” en un escenario de pluralidad, la identidad americana, aquello indefinible sino sólo por su carácter híbrido.

³¹⁶ “ la aceptación no pasiva, sino bajo la forma de una devoración crítica, de la contribución europea, y su transformación en un producto nuevo, dotado de características propias, que a su vez pasaba a tener una nueva universalidad, una capacidad de ser exportado a todo el mundo”. DE CAMPOS, Haroldo: *La superación de los lenguajes exclusivos*, en: Saúl Sosnowsky (ed), Ibíd, p.290-291.

³¹⁷ La hibridación cultural en América Latina encuentra en el concepto de carnaval “un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como la corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis”. RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: *Carnaval/ Antropofagia/ Parodia*, en: Saúl Sosnowsky (ed.), Ibíd, p. 312.

podemos rastrear desde el modernismo hasta el posmodernismo, en escritores como Darío, Cortazar, Borges, Huidobro, Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira³¹⁸, y tantos más.

Es en esta línea en la cual quiero insertar mi objeto de estudio : “La montaña sagrada” de Alejandro Jodorowsky, con el objetivo de investigar cómo funciona en esta película, adscrita al cine de vanguardia y categorizada como cine de autor, la parodia ,el carnaval, la intertextualidad y la puesta en abismo y ver las relaciones que se establecen entre estos elementos y además vincularla con el cine surrealista.

Bibliografía Teórica

AÍNSA, Fernando: *Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamerica*. En: Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1997.

DE CAMPOS, Haroldo: *Superación de los lenguajes exclusivos*. En: Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1997.

DORFMAN, Ariel: *La violencia en la novela hispanoamericana actual*. En: Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1997.

³¹⁸ “Que el verso sea como una ganzúa/ para entrar a robar de noche”. En: Lira, Rodrigo: **Proyecto de Obras Completas**. Ed. Minga-Camaleón, Santiago, 1984. En estos versos de Lira encontramos a la vez una reflexión satírica acerca de la poesía y también una parodia de los versos de Huidobro: “Que el verso sea como una llave que abra mil puertas”. Lira desacraliza la visión poética huidobriana. Metapoesía y parodia, aquí son hermanas.

LAGMANOVICH, David: *Los “lenguajes inventados” como recurso literario*. En: Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1997.

LEZAMA LIMA, José: *Cortázar y el comienzo de la otra novela*. En: Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1997.

LIBERTELLA, Hector: *Crítica literaria y/o Literatura crítica*. En: Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1997.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Carnaval/Antropofagia/Parodia*. En: Saúl Sosnowsky (ed.): **Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1997.

SHAW, Donald: **Nueva Narrativa Hispanoamericana**. Ed. Cátedra, Madrid, 1999.

Bibliografía Literaria

CORTÁZAR, Julio: **Rayuela**.

DONOSO, José: **El lugar sin límites**.

GRUNFELD, Mihai: **Antología de la Poesía Latinoamericana de Vanguardia**. Madrid, Editorial Hiperión, 1995.

JIMÉNEZ, José Olivio: **Antología Crítica de la Poesía Modernista hispanoamericana**. Madrid, Editorial Hiperión, 1994.

LIRA, Rodrigo: **Proyecto de Obras Completas**. Santiago, Ed. Minga-Camaleón, 1984.

MARTÍNEZ, Juan Luis: **La Nueva Novela**.

VERANI, Hugo (ed.): **Narrativa Vanguardista Hispanoamericana**, Editorial UNAM, México, 1996.