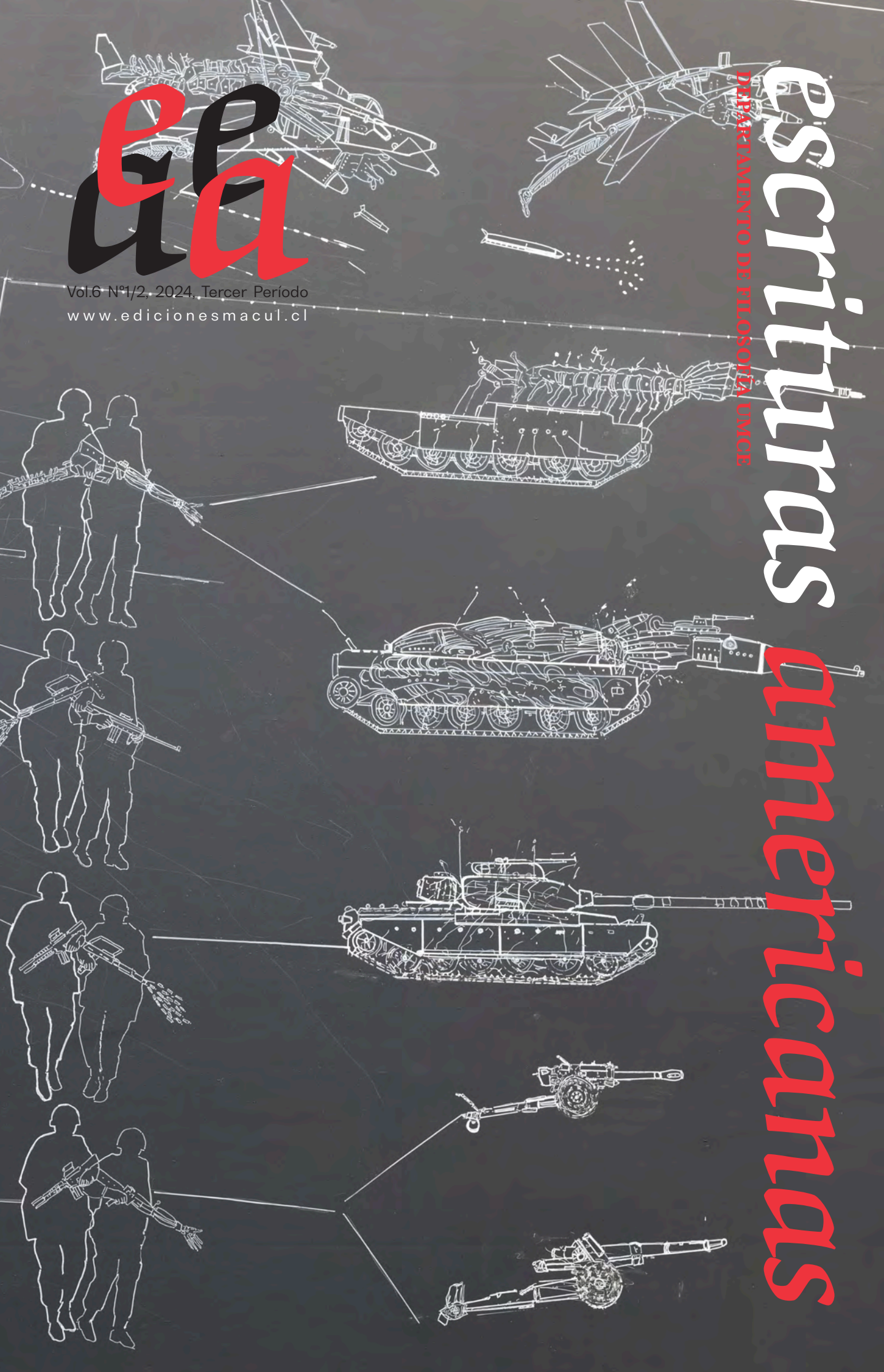


edición

Vol.6 N°1/2, 2024, Tercer Período
www.edicionesmacul.cl

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA UTMCE

escrituras americanas



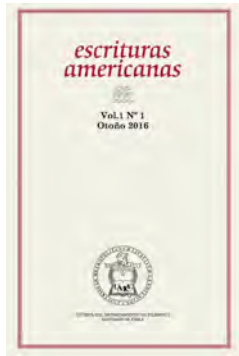
escrituras americanas

www.edicionesmacul.cl/escrituras-americanas-revista

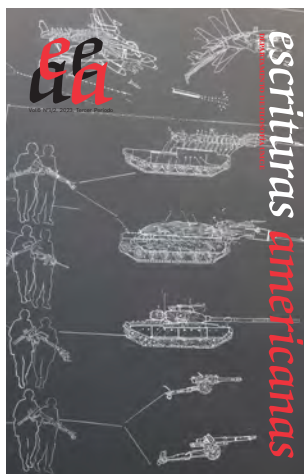
Primera serie, año 2014/2015



Segunda serie, año 2016-2021



Tercera serie, año 2023



Colaboradoras/es

Anita Acuña
Claudio Aguayo Bórquez
Javier Aguero
Angel Octavio Álvarez
Natalia Babárovic
Gerald Basualto
Carmen Berenguer
Felipe Berrios Ayala
Matías Beverinotti
Mårten Björk
Aldo Bombardiere
Zeto Bórquez,
Niklas Bornhauser
Jorge Brantmayer
Camilo Brodsky
Daniela Cápona
Nicolás Carrasco
Carlos Casanova
Maddalena Cerrato
Elizabeth Collingwood-Selby
Miguel Coyula
Paula Cucurella
Nicole Darat
Manuel de J. Jiménez
Nicolás del Valle Orellana
Gonzalo Díaz
Gonzalo Díaz-Letelier
Débora Fernández
Cristóbal Friz
Federico Galende
Luis Ignacio García
Nicolás González
Nury González
Andrés Gordillo
Vanessa M. Gubbins
Francisco Hernández Galván
Kate Jenckes
Manuel J. Jiménez
Rodrigo Karmy
Pablo Langlois
Felipe Larrea
Laura Lattanzi
Bret Leraul
Jacques Lezra

Paz López
Natalia López Rico
Natalia Lorio
Danay Mariman
Macarena Mallea
Pablo Marín
André Menard
Gabriela Méndez Cota
Julia Monk
Cristóbal Montalva
Alberto Moreiras
Gerardo Muñoz
Luis Othoniel Rosa
Pablo Oyarzun
Fernando Pairican
Alexis Palomino
Diego Parra Donoso
Jorge Pavez Ojeda
Diego Pérez Pezoa
César Pérez Sánchez
Carlos Pérez Villalobos
Carolina Pezoa
Joaquín Pinto Godoy
Nadia Prado
Guadalupe Reinoso
Ernesto Reséndiz Oikión,
Nelly Richard
Ariel Florencia Richards
Felipe Rivas San Martín
Marcela Rivera Hutinel
Marcelo Rodríguez A.
María José Rossi
Pablo “Manolo” Rodríguez
raúl rodríguez freire
Cecilia Rodríguez Lehmann
Mauricio Rojas Peña
Matías Sánchez Ponce
Cecilia Sánchez
Carlos Soto Román
Juan Pablo Sutherland
Eugenio Téllez
Miguel Valderrama
Sergio Villalobos-Ruminott
Marcelo Villena Alvarado

Coordinadores: Alejandra Castillo y Willy Thayer • **Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación**
Rectora: Elisa Araya Cortéz • **Decana Facultad de Filosofía y Educación:** Solange Tenorio Eitel • **Directora Departamento de Filosofía:** Elizabeth Collingwood-Selby • Avenida José Pedro Alessandri 774 / Ñuñoa, Santiago de Chile / Correo electrónico: escriturasamericanas@umce.cl • Diseño y diagramación: Fernando Hermosilla • ISSN: 0719-3416 Versión en línea • Se permite la reproducción parcial o total citando debidamente la fuente.

Imagen de portada y contraportada: detalle del Panel 2 del tríptico de Eugenio Téllez expuesto en la muestra y *el metal tranquilo de mi voz*, Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, Santiago, 2023. Tríptico completo en página 106.

Índice

PRIMERA PARTE

PRESENTACIONES, RESEÑAS, COMENTARIOS

DISIDENCIAS

- 11 Lo crítico-pulsional de un posthumanismo transfeminista en Crítica de barricada I de aliwen.
Débora Fernández
- 20 “Grindermanías”: Ensayo y narrativa sobre la política del deseo.
Joaquín Pinto Godoy
- 22 En internet puedes ser quien tú quieras
Diego Parra
- 26 Desafiar la invitación al silencio marica
Daniela Cápona
- 28 Apocalipsis opaco
André Menard
- 33 Estéticas de la posdemocracia: estrategias para leer e intervenir el presente
Gerald Basualto
- 37 Sobre cuerpos y entre escenas
Francisco Hernández Galván
- 41 El incendio del Mar Caribe
Ernesto Reséndiz Oikión

REVUELTA

- 43 La noción (chilena) de gasto
Nicolás del Valle Orellana
- 48 Representaciones del pueblo en la revuelta de octubre de 2019
Cristóbal Friz
- 67 La plaza inclinada
Luis Ignacio García

Presentación del libro Asedios al fascismo **de Sergio Villalobos-Ruminott**

- 70 Reseña a Asedios al fascismo de Sergio Villalobos-Ruminott: la luz que arde
Aldo Bombardiere Castro
- 74 El deseo en el asedio. Un comentario a asedios al fascismo de Sergio Villalobos-Ruminott
Paula Cucurella
- 77 La época y lo invisible: una conversación con Asedios al fascismo, de Sergio Villalobos-Ruminott
Gerardo Muñoz

Presentación del libro El Fantasma Portaliano **de Rodrigo Karmy**

- 81 Hidráulica de los poderes Sobre El fantasma portaliano: Arte de gobierno y república de los cuerpos de Rodrigo Karmy.
Gerardo Muñoz
- 84 El Fantasma Portaliano, de Rodrigo Karmy.
Claudio Aguayo Bórquez
- 90 Comentario sobre El fantasma portaliano. Arte de gobierno y república de los cuerpos
Nicole Darat
- 93 DISENSO
Javier Agüero

IMAGEN

- 98 Sobre la práctica y la composición de Manfred Werder
Nicolás Carrasco
- 105 “y el metal tranquilo de mi voz”. Notas sobre Allende y su desaparición
Diego Parra Donoso
- 113 Nunca Vemos el “a través”
Mauricio Rojas Peña
- 119 Comunismo en Noviembre: sobre la obra visual de Hamlet Lavastida
Gerardo Muñoz
- 128 Nury González, Obra lenta / hacer tiempo
Diego Parra Donoso

Presentación del libro Escenas de proyección Reenvíos del sujeto iluminista de Jill H. Casid

- 136 Escenas de proyección
Elizabeth Collingwood-Selby
- 139 Un sur al revés.
Felipe Rivas San Martín
- 147 Dos preguntas.
Ariel Florencia Richards

Presentación del libro El duelo de la imagen de Miguel Valderrama

- 149 Un duelo sin representación.
Paz López
- 151 Imagen, duelo, letralidad.
Niklas Bornhauser

FILOSOFÍA

- 158 Salvaje performance, soberana (in) decisión. Leyendo República salvaje de Jacques Lezra
Vanessa M. Gubbins
- 167 Presentación de Matrix. El género de la filosofía de Alejandra Castillo
Gabriela Méndez Cota

- 170 Pablo Oyarzun y Marcela Rivera
Escepticismo, Literatura y visualidad
Guadalupe Reinoso
- 173 El arte de la inservidumbre voluntaria: O de cómo ensayar una crítica sin juicio.
Marcela Rivera
- 178 Para una palabra militante y no únicamente meditante. Notas a ¡Al ladrón! Anarquismo y filosofía de Catherine Malabou
Nicolás González
- 184 Presentación del libro de Federico Galende Rancière. Una introducción
Carlos Casanova
- 189 Capitalismo, archivo e información.
Pablo “Manolo” Rodríguez
- 196 La pluralidad de las voces únicas. Notas sobre La vida del archivo. Hannah Arendt: lecturas y reapropiaciones
Marcela Rivera

Presentación del libro Sosiego siniestro de Alberto Moreiras

- 200 Introducción a dossier sobre Uncanny Rest (2022) de Alberto Moreiras
Gerardo Muñoz
- 201 Lo que falta a todo. Sobre Uncanny Rest (2022) de Alberto Moreiras
Andrés Gordillo
- 204 Parergon existencial
Maddalena Cerrato
- 206 Aburrimiento y descanso
Mårten Björk
- 209 Respuesta a los comentarios sobre Uncanny Rest: For Antiphilosophy (2022)
Alberto Moreiras

Presentación del libro Disturbios. Ley, Imagen, Escritura, Excepción **de Elizabeth Collingwood-Selby**

211 Disturbios
Vanessa Gubbins

214 Disturbios
Kate Jenckes

217 Disturbios.
Matías Sánchez

221 Elogio de un libro. Sobre Disturbios: Ley, Imagen, Escritura, Excepción de Elizabeth Collingwood-Selby
Pablo Oyarzun

227 Disturbios: el destierro, la falla y la imposibilidad de calce como poética de la errancia
Anita Acuña

231 Disturbios.
Alexis Palomino

234 Sobre ese disturbio llamado escritura.
María José Cáceres Lauquén

Presentación del libro El fin del hombre. Un contrapocalipsis feminista **de Joanna Zylinska**

237 "Afecto apocalíptico"
Ángel Octavio Álvarez Solís

240 Presentación de El fin del hombre. Un contraapocalipsis feminista de Joanna Zylinska
Natalia López Rico

244 Discusión en torno a Filosofía de la apariencia física Cosmética de Ángel Octavio Álvarez Solís
María José Rossi

Presentación del libro Lo que la mano da **de Marcela Rivera Hutinel**

248 La mano transforma la solución en un enigma.
Paz López

250 A propósito de Lo que la mano da, libro de Marcela Rivera Hutinel.
Pablo Oyarzun

Presentación del libro Etología oscura **de Zeto Borquez**

254 El paso al límite
Mauricio Rojas Peña

258 Sobre etología y la naturaleza "oscura" de las cosas
Marcelo Rodríguez A.

LITERATURA

262 Cinematógrafo de la crítica
Cecilia Rodríguez Lehmann

266 El jardín que el lenguaje desentierra
Nadia Prado

271 Ojo Líquido de Guadalupe Santa Cruz
Elizabeth Collingwood-Selby

275 La última lectora. Luisa Capetillo, Julio Ramos y la re-edición de Amor y anarquía.
Luis Othoniel Rosa

280 Presentación del libro Simplemente Clarice de Mary Luz Estupiñán
Macarena Mallea

284 Presentación de El exilio como síntoma: literatura y fuentes de Rossana Cassigoli
Pablo Oyarzun

287 Malas víctimas de Josefa Ruiz-Tagle
Prólogo de la autora

295 Glosas iuspoéticas de Ficciones de la ley de Raúl Rodríguez Freire
Manuel de J. Jiménez

298 Diapositivas hechas por otros. Presentación de Vestigios de un golpe de Pablo Brodsky
Carlos Soto Román

302 Balbuceo o impropiedad de la lengua (VIAGEM, de Andrés Ajens)
Cecilia Sánchez

303 ¿Cómo no Ch'allar La guaCa húmera (A. Ajens)

Marcelo Villena Alvarado

307 Reseña de Hugo Herrera Pardo
Próximo destino: las afueras.
anotaciones, samples, paratextos
raúl rodríguez freire

311 Hacia una poética del clinamen
Zeto Bórquez

Presentación del libro La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan
de Andrés Ajens

316 Presentación de La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan de Andrés Ajens
Vanessa M. Gubbins

321 Húmera Babel en A. Ajens, De La golondrina a La guaCa.
Natalia Lorio

323 Presentación de La guaCa húmera de Andrés Ajens.
Julia Jorge

Presentación del libro Piensa y Repite
de Camilo Brodsky

326 Dónde estamos cuando escribimos, Camilo?
Nadia Prado

330 Muerte y resistencia tras una secuenciación verbal
Felipe Berríos Ayala

CINE

335 Arrival
Carlos Pérez Villalobos

339 Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismaki de Federico Galende
Fragmento del libro

346 Por un cine sin futuro. Sobre Comunismo del hombre solo, de Federico Galende.
Miguel Valderrama

350 Tejer imágenes para despertar la imaginación
Laura Lattanzi

353 Hambre por un arte inútil en Cuba
Miguel Coyula

365 Contra el verticalismo revolucionario: sobre Desarraigo (1965) de Fausto Canel
Gerardo Muñoz

372 Los tiempos muertos: una lectura del cine desde Marx y Deleuze
Alexis Palomino

383 De Sleep Dealer a A Robot Walks into a Bar: más allá del trabajo y "la frontera como método" en dos filmes de Alex Rivera
Matías Beverinotti

GUERRA

401 La sublevación de nombres. Breve comentario a "La Cuestión Palestina" de Edward Said
Rodrigo Karmy Bolton

404 Guerra y metafísica: variaciones sobre la copertenencia en Bolaño
Sergio Villalobos Ruminott

413 Seguridad y terror en la guerra contemporánea releyendo algunos textos tardíos de Heidegger.
Gonzalo Díaz-Letelier

419 Pólemos y Stásis: principios y bordes trágicos de lo bélico y lo político de Juan Pablo Arancibia
Fragmento del libro.

429 Guerra y democracia, notas sobre una literatura reciente
Miguel Valderrama

UNIVERSIDAD

437 Escribir con el cosquilleo del talón
Luis Ignacio García

Presentación del libro La Universidad
(im)posible

442 Saberes indexados, saberes
trágicos y sensibilidades
revueltas
Juan Pablo Sutherland

447 Notas sobre “*La Universidad
(im)posible*”
Marcela Rivera Hutinel

453 Sobre la segunda edición de
*La crisis no-moderna de la
universidad moderna* de Willy
Thayer
Alberto Moreiras

457 Willy Thayer, *La crisis no
moderna de la universidad
moderna*
Nicole Darat

461 Inactual, desigual y
combinado
Bret Leraul

SEGUNDA PARTE LIBROS POR VENIR

471 Escritura, ficción, lo
político en/con Raúl Ruiz y
Roberto Bolaño
César Pérez Sánchez

488 Hamlet
Carmen Berenguer

493 El suplemento sádico
de un imbunche
constitucional
Jorge Pavez Ojeda

519 Jorge González, precursor
de la revuelta
Felipe Larrea

536 Nota para Notizen
Gonzalo Díaz

538 Octubre 2019. ¿y el arte?
La ilusión rota: “Madre,
este no es el Paraíso”.
Nelly Richard

557 ¿En qué lengua se escribe la
revuelta? Un texto, y dos notas
suplementarias
Willy Thayer

568 ¿Se podrá apagar el fuego de la
guerra encendido desde el norte?
Fernando Pairican

571 Libro de la oficina de la Federación
Araucana (1934-1935). Registros
de Herminia Aburto Colihueque y
Manuel Aburto Panguilef
**Claudio Cratchley, Danay Mariman y André
Menard**

575 Postales de Todtnauberg
Carlos Pérez Villalobos

584 La voz narrativa, lo neutro
Mauricio Rojas Peña

588 Constelaciones de la lectura
Marcela Rivera Hutinel

PRIMERA PARTE
PRESENTACIONES, RESEÑAS, COMENTARIOS

DISIDENCIAS

Lo crítico-pulsional de un posthumanismo transfeminista en *Crítica de barricada I* de aliwen¹

Débora Fernández²

Para neutralizar disidencias (sexuales, políticas) estados e iglesias dieron curso a la 'legalización de la violación' y a la 'institucionalización de la prostitución', fenómenos que a la vez condenaban hipócritamente.

Silvia Rivera Cusicanqui

Ellos dicen representación, nosotros decimos experimentación. Dicen identidad. Decimos multitud. Dicen lengua nacional, decimos traducción multi Código. Dicen domesticar la periferia, decimos, Mestizar el centro. Dicen, capital humano decimos Alianza Multi especie. Dicen diagnóstico clínico, decimos capacitación colectiva. Dicen disforia, trastornos, síndrome, incongruencia, deficiencia, minusvalía decimos disidencia corporal.

Paul B. Preciado

El primer volumen de *Crítica de barricada. Cuerpx, escritura y visualidad en el Chile contemporáneo* (Sangría Editora, 2021), es un libro intrépido, ardiente, movedizo, polisexual, micropolítico y memorioso. Sus quinientas veintiocho páginas dan cuenta de un trabajo conspicuo y pormenorizado al que su autore (de pronombres femeninos y no binaries) estuvo dedicade durante los 6 años que anteceden la publicación de un proyecto diseñado en partida doble.

“EL SILENCIO YA NO ES UNA OPCIÓN”

La materia prima de sus dos volúmenes es producto del proceso de formación de aliwen en el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, lugar en el que me reconozco, trazada y visada intelectualmente, debido a la decisión de nutrirme hasta la saciedad con los saberes del historia y teoría del arte, el cine, la crítica cultural, la literatura y el psicoanálisis, gracias Plan de Movilidad Estudiantil que vinculó, bajo los códigos de una alianza interinstitucional, la Escuela de Filosofía de la UMCE con el Departamento de Teoría de las Artes de dicha Casa de Estudios. Debido a eso pude hacer que la ingesta intencionada de

¹ Sangría Editora, 2021, Santiago de Chile.

² Investigadora Post doctoral Universidad Andres Bello.

contenidos provenientes de la teoría y la historia del arte fueran parte integral de mi formación, cursando 6 cursos, entre seminarios, cursos electivos, sugeridos para estudiantes de filosofía y obligatorios para los estudiantes de arte durante los años 2009 y 2011.³ Se trató, en efecto, de una decisión motivada por el deseo ínsito de ir desaprendiendo la lengua del amo y de abarcar otros horizontes desde el axial de la filosofía contemporánea, una forma de asegurarme que cierta llovizna de saberes, encuentros y creatividad cayera de manera permanente sobre los restos conductuales de una crianza escolar sin incentivos culturales. Mi resiliencia ante los condicionamientos materiales de la pobreza (en tanto lugar de origen) y de los estertores del sistema sexo-género (del que comencé a emanciparme a la postre de mi titulación) es deudora de los diálogos y aprendizajes de aquella época, a la que le sigue el activismo estudiantil (Colectivo Diagrama) y el flujo imantado de relaciones que surge a partir de mi encuentro con la articulación universitaria de la disidencia sexual (CUDS).

Según lo dejan ver las palabras de aliwen en el lanzamiento de *Crítica de barricada*, celebrado el jueves 25 de noviembre como una de las actividades al interior del Foro de las Artes del 2021, un lugar especial tiene Paulina Varas, profesora y guía de la tesis de Licenciatura de aliwen, Federico Galende, de quien aliwen fue ayudante, y Mónica Ramón-Ríos, quien a partir de una preocupación activa cruzada por la admiración, el compromiso, el crecimiento mutuo resarcido por el horizonte de las demandas y la teoría feminista, logró hacer posible la cristalización de la publicación del primer volumen de un libro que, según estimo, contribuirá significativamente al campo y la reflexión en torno a la historia del arte local.

Como transfeminidad no binarie, activista, filósofa y estudiante de primera generación me apremia iniciar por la lógica del don, cuya variante yace inclinada en la dedicatoria de *Crítica de barricada*. Seguramente esto no le pasa a tod*s, razón de más para holgar la diferencia oblicua e incardinada de mi ojo lector un día como hoy, en el que conmemoramos la eliminación de la violencia contra la mujer con el telón de fondo de la Asamblea General convocada por la Coordinadora Feminista 8M en la Plaza de la Dignidad. Al volver sobre la dedicatoria habiendo pasado un tiempo después de sumergirme ocasionalmente en sus páginas con el ánimo de asimilar sus esquemas y escudriñar sus formulaciones me resulta obvio que en ella vibran los copos de una espectralidad diáfana, adosada a las labores escriturales y a la vocación transfeminista de la ética *campuria* que caracterizan su apuesta. Que el primer volumen de *Crítica de barricada* esté dedicado a Irma Briones, abuela paterna de aliwen, quien es descrita como “madre, inquilina, india”, la mejor alumna de la escuelita del latifundio al que su vida estuvo encadenada (RE) es decidir. Ante todo, lo manifiesto en la dedicatoria nos pone, de entrada, frente al (no) saber de una experiencia de violación sexual, por “derecho”, justificada en razón de las jerárquicas patriarco-coloniales del sistema de inquilinaje de la primera mitad del siglo veinte. El libro (se) expone así (a partir de) una hendidura transgeneracional que cohabita con nuestro escenario actual, reinscribiendo la

³ Las asignaturas de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte que cursé de principio a fin en el marco del Plan de Movilidad Estudiantil fueron muy variopintas. En sí mismas estas pueden llegar a abonar más de un elemento a la imagen memoriosa de mi formación de pregrado que intento hilvanar aquí: “Introducción a la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord” (2009), dictada por el profesor Rodrigo Zúñiga (2009); “Introducción a la crítica cultural” (2010), dictada por el profesor Federico Galende; “Literatura y psicoanálisis, una introducción” (2010), dictada por el profesor Carlos Pérez Villalobos; “Lo fantasmagórico” (2010), dictada por el profesor Miguel Ángel Vidaurre; “Introducción a la crítica de cine” (2011), dictada por la profesora Constanza Acuña; e “Imágenes en movimiento” (2011), dictada por la misma profesora.

pregunta por lo que el nexo entre del activismo y la investigación “pueden” respecto de la justicia social generizada.

Manteniendo la distancia con el quehacer de las organizaciones civiles y las colectivas feministas que se articulan en pos de la erradicación de la impunidad, la violencia y la desigualdad en los distintos espacios en los que nos movemos, la pregunta brota, sin miramientos, como si buscara denudar el *incipit* inscrito al final de un largo, sinuoso y sopesado trayecto, coronando un trabajo intelectual materializado en un libro tras el mar de horas invertidas en su proceso de producción: ¿qué es lo que se juega, más allá del sentido o más acá de la significación, en esa cita? A mi parecer ésta funciona como una turbina memoriosa que hace de la alteridad un puerto USB que induce una intensidad cuyo estímulo pasa de la garganta al zócalo neuronal que dirige las facultades de nuestro ser pensante, para afectar, desde allí, la coraza en la que se remecen nuestros adentros, insistiendo, lacónico en el influjo coral de una politización situada. La misma que percibimos cuando vamos a una marcha por los derechos de los cuerpos generizados, cuando vemos los registros audiovisuales del movimiento feminista en la década de los ochenta, cuando observamos la archivística de las intervenciones sexodisidentes en la pantalla grande junto al calor humano de una comunidad de cinéfilos, activistas y amigos sexodisidentes, cuando acudimos a los velorios de adolescentes trans* que han decidido no continuar respirando, o lloramos la muerte de l*s compañer*s asesinad*s “por razones de género”.⁴

Hace diez años esto no era un imperativo, sin embargo, después de los movimientos Ni Una Menos (2015), Me Too (2017) y del Tsunami feminista chileno (2018), hoy lo sabemos: “el silencio ya no es opción”. Que estas palabras estén al inicio de *Crítica de barricada* nos hace entender que en sus páginas hay algo de los silencios y de las angustias de aquella que, tal como tant*s otr*s, sufrió la violencia de una vejación sexual en manos de un hombre cisgénero, instituyendo en su cuerpo la marca de la desvaloración de *lo* femenino a través del abuso. Esta es, lamentablemente, una experiencia transferencial que muchos hemos heredado de la filial materna que nos antecede. La cultural de la violación es, en este sentido, el origen doloso de muchas de nuestras pasiones tristes, pero también a su vez del anhelo impaciente, incardinado y fatigoso que hace lo que esté a su alcance para contribuir a transformar las condiciones que han legitimado, en el pasado, las injusticias vividas por quienes nos amaron y continúan haciéndolo.⁵ Sea ésta una particularidad de los transfeminismos que, en el caso de aliwen, supone un amor que arde conjuntamente con la experiencia heredada del ser-alumna, del aprender de las letras y de abocarse a la producción improductiva de resistencias de manera crítica, plurilingüe, híbrida e insubordinada.

GÉNERO, ARTE, PERFORMANCE.

Bajo el género literario del ensayo crítico, *Crítica de barricada* se propone ensanchar el sentido de la noción de “acciones de arte”, surgida en Chile bajo la pluma de Diamela Eltit a finales de los años setenta. Dada la centralidad de dicha noción en los efectos-de discurso de las prácticas artísticas que fueron incorporando la dimensión del cuerpo en sus obras con el objeto de intervenir

⁴ Cfr. el ensayo “Corpo-política de la violencia de género en *Vertiente fúnebre* de Cheril Linett” que se encuentra en este libro. En él que se avanza una lectura en torno al fenómeno del feminicidio en Chile a partir de las obras de la Directora de Yeguada Latinoamericana, proyecto de intervención e investigación escénica.

⁵ Según algunas biografías, ésta es una experiencia que le tocó vivir incluso a la primera Premio Nobel de Literatura chilena durante su infancia.

(en) los patrones socioculturales que codificaban la vida en base a la doxa eréctil de la represión militar, esta merece ser relevada, en clave crítico-activista. Sin ser mi campo de investigación formal la teoría del arte diría que la noción puede ser comprendida como un núcleo epistémico promisorio para todo aquel (aquella o aquella) que desee introducirse en el campo de la historia de la política del arte en Chile y en la evolución de las teorías adosadas a su composición, como es, hasta cierto punto, mi caso.⁶ Para cumplir tal cometido aliwen utilizará el “lente de los estudios de performance” que no llegarán a Chile sino hasta bien entrado los dos mil, cuidando de no sobreimponer el sesgo exógeno de aquellas categorías que, pese a su proclama “antinormativa”, han cumplido de manera directa o indirecta, la función de abastecer unidireccionalmente la “necropolítica fascista” tan presente en nuestro país,⁷ la “producción extractivista del capital” que reintegra la socialización de las potencias de lo en-común de la esfera de los circuitos de arte a las lógicas desigualitarias del mercado (exitismo o pauperización), o la reinstalación sutil de las diversas formas de la violencia racista, misógina, heteronormativa, patriarco-colonial, capacitista, cissexistas, epistémica o de clase social. Un ejemplo de esto es la siguiente operación: aliwen lee en la cadena de significantes “performance”, “acciones” y “arte corporal”, cuyo aparecer en Chile data de un texto del sociólogo Fernando Balcells, miembro del Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), publicado en 1980, una muestra del supuesto “retraso” de las prácticas locales frente las vanguardias del norte global. Tratándose de una tendencia que posee bastante “agua bajo el puente”, ésta ha afectado de manera negativa la apreciación de los agenciamientos que no siguen el flujograma impuesto por las Bellas Artes y los círculos de legitimación cultural estatal nacionales. El gesto de aliwen permite desmitificar el aura excepcionalista del que la ilustre tradición de Chile se vanagloria, cual ejemplo modélico que contrasta en un contexto asediado por la irracionalidad “nativa” y los vanos esfuerzos por dar alcance a una modernización absorta en el sistema de valores “civiles” de la cultura eurocolonial, despreocupándose de los índices de pobreza, segregación, desigualdad y violencia de género que esto genera.⁸ Asimismo, se trata de un gesto que “patea” la voluntad de *novum* de las vanguardias artísticas, denostando de manera creativa no su contenido, sino la trama de sujeciones que reactiva, con la puesta en perspectiva de la historicidad de las escenas y los procesos de significación de la historia del arte local, interpretados desde de nuestra actualidad.

Sin lugar a duda, una de las cuestiones más interesantes de *Crítica de barricada I* es que pone en acción un giro que, acudiendo a obras y meta-discursos del pasado (comentarios sobre las obras, hipótesis de sociológicas, fragmentos de teorías estéticas, etcétera) desalambra la clausura del elitismo de las “altas esferas” y de las rupturas disciplinares para pensar el común emancipado de nuestra

⁶ Durante el 2014 postulé al Magister en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Si bien mi propuesta fue aceptada por Constanza Acuña, quien ese entonces le presidía, no tuve éxito en la postulación a la beca de CONICYT. Los objetivos diseñados para el anteproyecto fueron, por un lado, realizar un análisis de la influencia de las nociones de “duelo”, “trauma” y “pérdida” en el pensamiento postdictatorial (Alberto Moreiras, Nelly Richard, Idelber Avelar, Miguel Valderrama, Hall Foster). Y por otro, elucidar los rasgos estructurales de las críticas efectuadas a la *Escena de la Avanzada* en el marco de problemas, interpretaciones y lecturas de las modernizaciones (Pablo Oyarzun, Willy Thayer, Guillermo Machuca, Carlos Pérez Villalobos, Sergio Villalobos-Ruminott).

⁷ Piénsese en las dictadura-s, el negacionismo, los discursos anti-género y pro-vidas, agendas las neoliberales y la promoción del “rechazo” como opción instrumentada democráticamente por la oligarquía y su inteligencia política ante las propuestas de la nueva constitución.

⁸ Índices que, en el caso chileno, siguen estando entre los más altos de la región: “Si bien la desigualdad de ingresos de los hogares disminuyó entre 2000 y 2015, el país sigue exhibiendo niveles muy altos si se lo compara con los países desarrollados” (PNUD, 2017, 98)

contemporaneidad, allí donde el arte, en tanto herramienta socio-crítica y estético-política nos permite alojar la posibilidad de un sentido-otro, capaz de replantearse las lógicas de poder inmanentes a la distribución de sentido del régimen hegemónico de la representación y su estetización de la política. Así las cosas, diría que lo simbólico-expresivo de la investigación-acción promovida en sus páginas opera como una plataforma crítica que asume los desafíos estético-políticos de márgenes de acción postrepresentacionales de la luchas sociales, atendiendo a cuestiones como la desintegración de los lenguajes, la producción de semióticas sexodisidentes, la decolonialidad del poder y la filosofía del arte. La modalidad de la investigación cualitativa envuelve una política de la alteración con matices impropios, conforme a la cual emerge una praxis conducente a resultados particularmente provechosos y estimulantes para la comprensión de la historia del arte en el país, de su historicidad y deconstrucción. Respecto de esto último, hay que recordar lo que Nelly Richard planteaba hace dieciocho años atrás respecto de la historia de la relación entre arte, política y luchas sociales generizadas.

En “Rarezas y excentricidades”, texto que se encuentra al interior de *Abismos temporales* (2018) y cuya primera versión fue leída el 2003 en el Congreso “Sexualidades, género y cultura”,⁹ la teórica feminista y crítica de arte franco-chilena pondrá el ojo sobre la supresión de la producción de sentido excedentario, disruptivo, extraño, disyunto, desobediente y afirmativo, en los análisis de la sociología de la mujer del “feminismo investigativo” de finales de los ochenta. Para entonces las labores intelectuales de FLACSO y CENECA estaban abocadas a inteligir conceptualmente las luchas antidictatoriales con el fin de favorecer la articulación del proceso de redemocratización del país. Siguiendo el análisis de Richard, relevar la aplicación, en unos casos “productivista” y “reivindicativa”, mientras que en otros “inoperante” y “trenzada”, permite dar luces del *cómo*, el *desde cuándo*, el *desde qué sujeto* y el *en representación de qué reconstitución de escena* se desplegaron los presupuestos que dieron paso a la ruptura de “la sociología y la antropología de ‘las mujeres’ como sujeto empírico, con las prácticas experimentales del arte y la literatura que apostaban por profundizar alteridad, lo semiótico-crítico” (2018, 96-97). El corte entre sujeto empírico ya-objetivado de la identidad victimada cis-hetero-femenina y las prácticas estético-literaria de autoras-artistas como Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld instalará, al nivel de la producción de interpretaciones en torno a la realidad social, la distinción —hoy entrecruzada por otros factores multidimensionales— entre la tecnificación gubernamental de aquellos saberes funcionales al modelo de las políticas concertacionistas y las *indisciplinas* estético-críticas, cuya “profesión de fe” se dice de la procesualidad, la crítica, la resistencia y la experimentación.

“Este feminismo investigativo demostró su innegable valor como acompañante de las organizaciones de mujeres que volcaban su energía hacia el fortalecimiento del movimiento social. Sin embargo, mirado desde el lugar de quienes reflexionábamos en torno al arte y la literatura experimental de los ochenta, nos parecía que dicho feminismo investigativo padecía de una cierta limitación de enfoques al minimizar el rol de la teoría y la crítica cultural en la reformulación de una propuesta que sobrepasara el tono de lo meramente reivindicativo”. (2018, 96)

Esto es relevante, a su vez, para el devenir del pensamiento y la praxis de los feminismos disidentes, puesto que ha orientado, en tanto objeto de identificación

⁹ Coorganizado por la Facultad de Humanidades de la USACH y la *David Rockefeller Center for Latin American Studies* de la Universidad de Harvard.

y afinidad electiva, el crecimiento de las políticas de la disidencia sexual y de la hebras teórico-críticas del transfeminismo chileno.

EUDEMONÍA Y “CONSCIENCIA OPOSITIVA”.

El registro es polifacético de *Crítica de barricada*, va entre el “histórico-artístico y el literario”, entre el “archivo y el testimonio”, entremezclando la historia local del arte con el ideal de generar una “consciencia autonomista radical” basada en el ideal de la *eudemonía* colectiva. Las imágenes de las “alfombras de fuego” en tanto signo de protesta, como la acción de arte de Cristián Sotomayor Demuth, “Esto no es una barricada”, realizada en la Plaza de la Dignidad el 24 de enero de 2020, a tres meses de las revueltas del estallido social chileno, la cual cita al pie de la letra el recurso semántico de negación de la icónica pintura de René Magritte (“Esto no es una pipa”, 1929). Lo que vemos allí es cómo la inflexión des-individualizante de la obra de arte inviste la calle, en tanto territorialidad *al dente* de los conflictos y luchas sociales, con el derecho a protestar pacíficamente, cuestión ya-inscrita en el significante que le da título al libro: “[l]a noción de “barricada” en cuanto pulsión opositora propone un desborde de la intención individual del artista por un contacto con lx cuerpox social más amplio, lo cual es reflejado con ardid por la “acción artística” como fórmula experimental para hacer arte” (p. 50). A mi parecer, esa inclinación logra sostener la medianía de un anudamiento político-libidinal que entrelaza la economía deseante con la politicidad de las obras de estudiadas, favoreciendo la deconstrucción de la función-autor en el sistema de valoración y legitimación del o los circuitos de arte. En ese sentido la “consciencia opositiva” se deja leer como la geología de un incardinamiento que pone en circulación creaciones teóricas, escriturales, artísticas y crítico culturales, archivos y fuentes testimoniales, sobre cuyo conjunto emergen una sabia transvaloración del sentido histórico de nuestro presente.

En términos globales, diría que es la lucha por la “eudemonía colectiva” la que unifica el *corpus* de las obras analizadas. Asentada en las fronteras de la intervención teórica y la intromisión crítico-activista en el campo del arte, la propuesta declara desestimar la readecuación carencial de conjuntos sociales minorizados para relevar una “estética residual que evidencia los horrores ejercidos sobre el cuerpo social”, de modo tal que a la negación de la subjetivación victimizada se unirá “el deseo como antesala para la transformación de la realidad y de las relaciones sociales” (p. 85). Ese compostaje minoritario rehúye, en efecto, del relevo de las asignaciones desigualitarias instituidas para darle lugar a la posibilidad de diagramar modos de hacer y deshacer al interior de las humanidades, las artes y la ciencia, en razón de otra relación con la teoría. Esto se puede ver en el comentario sobre la emergencia del arte *queer* en los años 80 en Chile y en la presencia de las “sexualidades minorizadas” en la pintura de Juan Domingo Dávila. Una pintura que aglutina el homoerotismo, el desnudo y las prácticas BDSM al “desmontaje de los procedimientos pictóricos”.

En ese sentido, *Crítica de barricada* vuelve a activar la memoria y el anhelo de justicia social de esas lecturas, pero lo hace desde una contemporaneidad desgarrada por la experiencia interseccional de las luchas feministas de la última década, haciendo que el lente promiscuo de su pragmatismo teórico-experimental no solo “conjure” la soberanía del necropoder, sino que lo confronte, enfatizando la necesidad de estar alertas de todas aquellas operaciones que reinstalan su dominio de manera subrepticamente. Así las cosas, la fuerza contrahegemónica de las prácticas artísticas, meta-discursos y estratagema estudiadas, complicita con el resorte teórico-experimental ya mencionado, sin perder la “distancia crítica” necesaria

con su objeto. A este respecto resulta notorio que la humareda del significante “barricada” hace relucir su “consciencia opositiva” en cada una de sus comisuras. Así queda de manifiesto en la cita del Informe Rettig (1991).

El levantamiento de barricadas y fogatas con neumáticos encendidos, que tienen por objeto impedir el paso de las Fuerzas de Orden. [...] Desde la Cuarta Protesta, las barricadas y fogatas se generalizaron en el ámbito poblacional. Aparecieron nuevas formas de violencia, como rociar las calles con aceite y grasa de vehículos, a las que se arrojaron antorchas al paso de los vehículos militares, transformándose las calles en alfombras de fuego. (Aliwen, p. 16)

La polución de ese humo da forma a la transversalización de una injerencia analítica constituida por tópicos de investigación centrales en los estudios de la memoria, como lo son la historia de las demandas de justicia restaurativa, el actual fenómeno político-social del negacionismo y las configuraciones de la impunidad de la violencia dictatorial.

SEA DICHO UNA VEZ MÁS: EL BINARIO, UNA DICOTOMÍA ARBITRARIA.

Con ese cielo a las espaldas, diría que la apuesta de *Crítica de barricada* podría ser definida como un posthumanismo transfeminista *campurria* que opta por desesencializar la verdad del género inscrita en l*s cuerp*s generizados, abriendo la crítica del arte a los “tecno-saberes y senti-pensares”. Ergo, las autoras y autores como Gloria Anzaldúa, Rosi Braidotti, Eugenia Brito, Rey Chow, Diamela Eltit, Donna Haraway, Nelly Richard, o Chela Sandoval son leíd*s en clave de una decolonialidad cyborg propensa a la irradiación de la revaloración de la cultura, la imaginación política y la experiencia de vida de l*s cuerp*s que habitamos Abya Yala. Cuestiones que me parecen particularmente interesantes aquí es el acuerpamiento de la herencia feminista de los saberes situados, la problematización del lugar de lo mestizo en las fronteras identitarias de la cultura latinoamericana y la confrontación con la matriz edípica de la reducción antro-po-técnica de los lazos socio-afectivos. De esto surge el imperativo de crear alianzas más allá del orden simbólico dominante y más acá de la racionalidad de las jerarquías que sostienen la simbología de su repronormatividad, manteniéndose celosa del devenir-representación de los identitarismos del activismo trans* que optan por las políticas de sensibilización y la función comunicativa de la lengua como praxis estético-política.

A propósito de las epistemologías trans*, uno de los pasajes que me deslumbran de *Crítica de barricada* es el siguiente: “el binario es siempre (en algún grado) una polarización arbitraria, una falsa oposición que dificulta la comprensión matizada de ciertas prácticas artísticas contemporáneas las cuales critican su contexto sociopolítico a través del empleo del recurso de lxs cuerp*s”. En esta cita es posible percibir que la línea argumental que nutre el alcance de los objetivos de la investigación-acción avanza en razón de la disyunción de las nociones “subversión” y “transgresión”. A primera vista, el giro parece algo problemática, al leerlo no tenemos certeza de que ese emplazamiento terminará del todo bien. De la subversión sabemos que lo esencial en ella es que está constituida por un giro que in-vierte desde abajo el predominio de un significante-amo, o de un régimen de dominación específico (cualquiera sea éste); de la transgresión, que toda transgresión tiene los límites de aquello que transgrede, esto es, que su motor de acción y retroproyección lo podemos encontrar en el anhelo interiorizado del sistema carencial del Edipo, en otras palabras, de lo que se trata del típico movimiento de sujeción de la ley en el que ella determina no solo lo que gobierna sino, ante todo, lo que se le opone, depone y confronta. Sin embargo, aliwen enriquece y prolonga

el ramal de esta disyunción. Para ello hará uso de la figura de las “dos caras de una misma moneda”. Hablaremos entonces de puntos de vista cuyas líneas de demarcación componen una “porosidad membranal” que erosiona las coordenadas con las que tradicionalmente se leería un trabajo como el que encontramos en sus páginas. La fórmula es en sí misma bella, accesible y al mismo tiempo estructural: “corporalidad, mediaticidad, territorio precipitan una porosidad membranal entre el adentro y el afuera del arte, entre la diégesis y lo extradiégetico” (p. 71). Sin deshacer el binarismo de la oposición, la fórmula contrae un hacer metodológico que proclive a favorecer la legibilidad de los efectos político-sociales, las prácticas artísticas y los debates e interpretaciones a las que estas dieron lugar, toda vez que vuelve sobre aquellas aseveraciones, deslizamientos, aporías y contradicciones propias al conjunto de relaciones (discursivas, semióticas e institucionales) que en su momento las recepciónó.

Para finalizar, como soy de aquell*s que leyeron a Derrida¹⁰ y que usa el verbo “deconstruir” no como un sinónimo de actuar y ver las cosas de manera distinta después de haber pasado por una reflexión o una epifanía cualquier, sino para dar lugar a la tarea filosófica de reflexionar en torno a la materia gris del pensamiento en razón de la crítica del androcentrismo de la historia de la filosofía, me intereso aquí, de momento, en una nota al pie que me parece absolutamente crucial. En la introducción del primer volumen de *Crítica de barricada* aliwen hace notar sus diferencias con uno de los argumentos filosófico-política de Alejandra Castillo, quien, como se sabe, es una de las autoras chilenas que más han respaldado la introducción de temáticas postidentitarias, antinormativas y posthumanistas en el pensamiento feminista contemporáneo. La lectura *oblicua* de Alejandra nos advierte que aquella matriz de la diferencia sexual que a lo largo de la historia ha fundamentado la esencia ontológica de las mujeres a nivel teórico es una que se bastante bien con el ideal epistémico del humanismo, al punto que la asunción del “yo-mujer” a la práctica intelectual y a la dimensión de la gubernamentalidad de los derechos sociales tiende a favorecer una comprensión según la cual el feminismo y la “comunidad de mujeres” se leen bajo el horizonte del plan de desarrollo de las políticas humanistas. La invocación postidentitaria de Alejandra es, en efecto, una práctica teórico-conceptual a contrapelo del binarismo de los efectos producidos por la matriz de la diferencia sexual que no escatima esfuerzos en volver la mirada a la historia del movimiento feminista y a las figuraciones de lo *disyecto* en la producción artística de mujeres e identidades transidentitarias en nuestro continente. De lo que resulta la proclamación de un feminismo que subraya la marca su negatividad constitutiva. Una negatividad que se cuida de no reificar su posición identitaria en la adecuación proyectiva de una sociedad postpatriarcal. Así las cosas, la fórmula “el feminismo no es un humanismo” tiene la virtud de y de haber sido desplegada en la compilación de las intervenciones de una actividad de la CUDS cuyo nombre es *Por un feminismo sin mujeres* (2011). Teniendo esto a la vista, aliwen asalta con una cuestión que es tanto estratégica, metodológica, como práctico-procedimental. Por un lado, nos encontramos con la inevitabilidad de negociar con las jerarquías establecidas por los esquemas de comprensión y gestión de la academia humanista es una de las consecuencias de habitar en ella. Tragarse las asperezas y el solapamiento de los mecanismos desigualitarios en la producción de conocimiento es algo con lo que hay que saber lidiar. Sin embargo, por otro

¹⁰ Mi tesis de licenciatura fue una entrada a la relación entre deconstrucción y psicoanálisis centrada en el pensamiento del (no) filósofo argelino-francés.

lado, este es también el medio para la materialización de quiebres epistémicos y los ejercicios de transfiguración del *sensorium* y de los marcos que hacen inteligible a determinadas prácticas, sujetos, saberes y senti-pensares. Es también el lugar donde crear y coeditar formas de resistencia al neofascismo contemporáneo. En esa línea aliwen argumenta, “son campos diferentes, pero no así excluyentes” (2022, p. 23). Lejos de ir a la búsqueda de la estabilidad de un equilibrio armónico, la impronta es la de comprender ambas dimensiones como “procesos paralelos que se retroalimentan simbióticamente”, capaces de “producir sentidos comunitarios”. De modo que a la pregunta sobre cómo conjugar la cristalización de especulaciones teórico-críticas adosadas a la cadena de producción inmaterial con las dinámicas de un activismo socio-crítico que no escatima esfuerzos a la hora de *poner la cuerpa* al servicio de la creación de procesos de valoración contracultural, se responderá lo siguiente: “la crítica de barricada es una investigación-acción bifásica”.

Respecto de esto último hay al menos dos cuestiones a las que prestarle atención. Una es, a mí parecer, la centralidad que tiene la performance como plataforma de experimentación artística y como soporte que hace erosionar la neutralidad de las taxonomías de investigación. La segunda reside en que para arribar a este momento, *Crítica de barricada* necesariamente ha debido pasar por un diálogo con la formulación filosófica de los encuentros y desencuentros del campo de enunciación de los feminismos *de mujeres* y las políticas de la disidencia sexual de nuestro contexto local. Para resumir y dejarles meditar por su cuenta, diría que se trata de *una* diferencia que se lee como *diferencia* entre lo “opositivo” y lo “oblicuo”, diferencia que, necesidad de subrayar, alienta el devenir-carne del pensamiento como producción de diferencias. En lo personal creo que el tenor de la “investigación-acción bifásica” hay que comprenderlo menos en la línea del “perspectivismo dualista” de Nancy Fraser, que bajo la paleta de colores de aquel *diagrama* deleuziano-guattariano que recrea la univocidad de un sentido dislocado a partir de mundos imposibles —compuesto aquí por el cruce del heterocronismos de las obras estudiadas, la membrana afectiva de la crítica del arte, el archivismo y el *ethos* activista—, en cuyo centro se encuentra no otra cosa sino la potencia de l*s cuerp*s. En otras palabras, más que una “resolución heurística” que permitiría explicar la regulación del trabajo intelectual y su relación con el desbordamiento de la justicia social encarnada en el “orden de las razones”, lo que tenemos es un campo de experimentación anti-edípico donde el deseo, la pulsión, la archivística y las alianzas postfeministas son aquello que nos permite seguir pensando los procesos de sujeción y subjetivación sociales en pos de la justicia transfeminista.

“Grindermanías”: Ensayo y narrativa sobre la política del deseo¹

Joaquín Pinto Godoy²

En ocasiones el diagnóstico o la lectura de nuestra vivencia contemporánea suele encriptarse bajo terminologías inabordables que, amparadas bajo el silencio erudito de la institucionalidad universitaria, difícilmente logran trastocar los discursos populares. Entre medio de ambos mundos, Juan Pablo Sutherland, con su libro *Grindermanías. Del lígúe urbano al sexo virtual*, se posiciona como un agente que entra y sale de la academia y el activismo cultural de la comunidad LGTBIQ+. A través de la narrativa, el intelectualismo del ensayo se modera para contener en el libro la presentación de un relato crítico y comprensible. En este se narran las transformaciones de las prácticas sexuales gays, desde el cruising, callejear en busca de sexo anónimo en plazas, baños, cines, etc., hasta la irrupción de *Grindr*, una aplicación de citas entre hombres con geolocalización inmediata y una vitrina de posibles amantes por una noche. Todo visto desde la biografía del autor.

De ensayo, podemos encontrar a lo largo del libro, junto con el análisis de Sutherland, una genealogía histórica de la cultura LGTBIQ+ y de los movimientos de liberación sexual. Además, entrega referencias bibliográficas de investigación y literarias que abordan el pasado del cruising y la actualidad de Grindr. En cuanto a narrativa, la genealogía y la investigación se transforman en una revisión de la propia experiencia y un relato directo de sus vivencias sexuales. Conocemos de un Sutherland adolescente con el bello relato de un primer encuentro en la playa, las revistas y películas pornográficas que despertaban su deseo juvenil, el lígúe callejero ya más de grande, breves amoríos en un baño público y las citas a través de la app; en fin, conocemos el deseo de un sujeto que atraviesa del mundo análogo al virtual.

La conjugación de estas dos aristas, ensayística y literaria, de cierto modo, hacen del libro un libro pop. Las frases introductorias de Grindermanías —“elige una foto / elige un rol / elige un cuerpo / elige una pose / elige tus gustos / elige vivir”— recuerdan a la película *Trainspotting*. Lo que es suficiente para comprender que la intromisión a Grindr genera un efecto adictivo y consumista a la hora desenvolvernos sexualmente. Destaca la historia de Sutherland quien, junto con su amante R, viven noches descarnadas y de extensas jornadas sexuales, gracias a la ayuda de un cóctel de sustancias que les entregan un placer nunca antes experimentado. En estas jornadas de sexo químico, el autor da cuenta de la manía y la dinámica que opera en la selección de quien los acompaña cada noche. Con cierto pragmatismo, frío y algo cruel, se aplica un test al tamaño de los genitales, gustos, apariencia y rol de la persona que cumpliría la ficción homoerótica que le imprimen ambos personajes. Comprende que hay un guión preestablecido para los usuarios, del cual él admite ser carroñero, y donde el otro es un prototipo más para satisfacer el deseo propio. Tanto Grindr como R, en Sutherland, son un lugar para perderse. “Propone un sexo que lleva al límite mis capacidades, sexo intenso y durante horas que se extienden o superan las fronteras de un tiempo sin límites.

¹ Presentación de *Grindermanías. Del lígúe urbano al sexo virtual* de Juan Pablo Sutherland, Alquimia, 2021.

² Periodista y licenciado en Estética de la Universidad Católica de Chile, Editor, de la revista Poros.

No solo por los tipos que me ha lanzado para tirármelos en jornadas delirantes, yo sé, entré en su juego y estoy perdido”.

Por otra parte, las reflexiones expuestas en el libro son apuntes para evaluar algunos aspectos del estado del deseo en la época digital. La vieja experiencia del *cruising*, el *flaneurismo* o el *bagaje sexual urbano* se posiciona como una práctica de resistencia al filo de lo público y la vigilancia dictatorial (heteronormativa). Una comunidad política y cultural en toda regla, abre otros espacios para vivir el goce amoroso y compartir códigos y sitios ideales que conforman la cartografía libidinal de la ciudad. En contraste, la digitalidad traslada los flujos del deseo hacia un mapa virtual en el que se propone un juego aurático de distancia y proximidad. Con ello el *flirteo Lemebeliano* ya no se aventura en “el cerro Santa Lucía de La esquina es mi corazón”, sino que desde nuestra cama sabemos a cuántos metros se encuentra otro cuerpo para elegir.

Sutherland explica que es otra la economía sexual que ha llegado con Grindr. A modo de menú, seleccionamos lo mejor que dispone la carta y se ejecuta la transacción de nuestras fantasías y fetiches, así como también la realización del yo que se valora en la vitrina de Grindr, según la ficción a la que adscribimos “¿Qué foto pondremos en Grindr, en Tinder? ¿Qué música diremos que nos gusta? ¿Cómo narro donde fuimos de vacaciones?” Pero en esta ficción hay una modulación que se antepone a la libertad y la exploración sexual a través de las etiquetas (pasivo, activo, inter, versátil, moderno, varonil, etc) y la dictadura de la *selfie*. Las fotos que intercambiamos son la *performatividad* de nuestra propia imagen como un modo de *autoproducción de plusvalía*; lo necesario es el diseño de sí para entrar en esa nueva economía.

Resulta interesante que el autor identifique un grado cero de la sexualidad en Grindr, puesto que, con el pragmatismo de la aplicación, se abandonan las ideologías de las revoluciones sexuales de finales del siglo XX. Hay una falta total del discurso amoroso, pero habría que hacerse la pregunta si tiene cabida en la app. Reintroducirlo, en el lugar que sea, pudiera ser una apuesta política, pero no para realizar una vuelta hacia el amor romántico y afirmar el “lazo amoroso de unión (...) solicitado o permitido desde el Estado a las comunidades LGBTQ+”. Más bien habría darle el peso que merecen y relevar los nuevos relatos afectivos y sexuales que hoy transforman lo que entendemos por hetero, homo o bisexualidad y poli o monogamia.

La multiplicidad de espacios que puede llegar a cubrir Sutherland con Grindermanías es un primer valor que podemos destacar. De todas formas, habrá que prevenir que el autor no rehúye de su formación académica, por lo que rondan nociones y conceptos que pudieran requerir cierto *bagaje*. Pero su discurso es teórico y politizable al mismo tiempo, en el sentido de una crónica crítica respecto de Grindr y las dinámicas de la aplicación que permean nuestro modo de vivir la sexualidad, particularmente, la homosexualidad.

Sin duda es un libro bastante sugerente, porque hay un interés político al preguntarse por la transformación de las prácticas sexuales, es decir, la pregunta del deseo como una forma de sociabilidad. Son varios los puntos que pudieran interesar, por eso el libro es un material rico que, con una placentera y fluida escritura, abre la discusión para futuros análisis teórico-políticos, conversaciones entre amistades y planteamientos personales de sus lectores en torno a la sexualidad permeada por las plataformas digitales. No hay sentencias concluyentes, ni moralismos, su fin se encuentra en registrar y vislumbrar resistencias a las representaciones hegemónicas de las nuevas subjetividades y deseos que se conciben en el mundo virtual.

En internet puedes ser quien tú quieras¹

Diego Parra Donoso²

Me gustaría partir esta presentación con una anécdota de los inicios de “mi” internet: recuerdo que cuando recién tuvimos en mi casa un computador con acceso a internet, mi papá, un tanto molesto me preguntaba “dónde estaba internet”, no podía entender que todo ese mundo virtual que aparecía en la pantalla no tuviese un lugar específico en el mundo “real”. Su realismo partía de la angustia propia de su organización mental fundamentalmente análoga y anclada en el archivo físico. Yo no podía responderle satisfactoriamente, le indicaba que los servidores eran físicos, que estaban en ciertos lugares, pero esa respuesta no desagradiaba la duda, quizá él se imaginaba que, en el fondo, todo lo que veía en google o Wikipedia estaba, al final del día, impreso en algún lugar donde alguna bibliotecaria ordenaba incesantemente los datos que diariamente ingresaban. No lo se, nunca lo volví a hablar, quizá prefirió no entender y simplemente ser un usuario, que tal como el meme de la abuela que te da la bienvenida a Internet, navega sin límites por la infinita *world wide web*.

Es desde ese deseo de ser usuario, y el escepticismo de saberse externo al flujo infinito de los datos, que Felipe Rivas construye gran parte de su aproximación a la internet, que efectivamente, es su amor, y en tanto tal, no puede idealizarlo tanto como para solo hablar bien de él, pues también desconfía y con cinismo participa de sus ritos e infinitos inicios de sesión. Parte de estas dudas, reparos, distancias y fascinaciones son prontamente expuestas por Rivas en su libro, donde casi a modo programático confiesa que le interesa hablar desde el arte en la medida que éste es la zona en la cual se desarma y desanuda ese acuerdo llamado “realidad”, consenso que a su vez, la “realidad virtual” de la internet está asediando cotidianamente con los seguimientos en vivo, la predictibilidad de los algoritmos y la constante dependencia de aplicaciones y sitios web de sociabilización rara. Arte e Internet son en este libro, zonas de expansión de lo político que Rivas trabajó primero, desde el activismo de la disidencia sexual. No deja de ser esta una curiosa mezcla, puesto que triangulan “lo real” de un modo estratégico y, por lo tanto, no fijo, en constante movimiento y sin mucho apego a fórmulas militantes.

Rivas cita en torno a este problema una frase de Barthes, de una belleza completamente en sintonía con estos días: “¿acaso la mejor subversión no es la de alterar los códigos en vez de destruirlos?”. Gran parte de este libro gira en torno a un problema político que adquiere forma y método artístico, pues muchas de las preguntas que operan aquí tienen su origen en la teoría política, de género o sobre las redes, pero encuentran su campo de experimentación en lo que conocemos como práctica artística. Acciones como “Vendo mi homosexualidad” y “Tengo un amigo heterosexual y lo apoyo” no son más que ejercicios de estilo enteramente improductivos, o como hemos conversado con Felipe, son modos de *contraproducción* que no logran generar valor, aún cuando desencadenan fuerzas productivas en el espacio público (el acto de venta, la alimentación del *feed* de redes sociales, la entrega voluntaria

¹ Presentación del libro *Internet, Mon amour* de Felipe Rivas, Écfrasis Ediciones, 2019

² Académico, Facultad de Artes Universidad de Chile.

de datos de imagen a plataformas de búsqueda y reconocimiento, etcétera). El juego, entonces, es la impugnación, estrategia que “enrarece” lo real y lo vuelve hasta cierto punto, absurdo.

Probablemente, sea este lugar de indeterminación el que termina por seducir tanto a Felipe, puesto que en internet todo parece ser posible, o por lo menos, todo está diseñado para que así lo parezca, tal como lo menciona el autor cuando explica el funcionamiento de las interfaces.

Entre los múltiples intereses que desarrolla Felipe a lo largo de su libro, la pornografía y sus derivaciones son ejes fundamentales, puesto que le permiten analizar la lógica de internet desde una zona aparentemente prohibida, y por ello, menos revisada en los cientos de miles de columnas y libros sobre el *big data* y los usuarios de internet. Este aparente descuido o falta de interés termina configurando en estos sitios estrategias menos sofisticadas para relacionar al sujeto con su deseo, y digo menos sofisticadas en relación con las páginas tradicionales, como Youtube, Vimeo, Pinterest, etcétera. En “Internet (post)pornográfico”, Felipe examina primero desde su experiencia de usuario cómo es que las páginas web pornográficas organizan/administran al usuario y a la información de modos que, en rigor, no tienen ninguna diferencia con otros buscadores, pero en las primeras el componente porno termina intensificando la relación entre uno y el objeto del deseo, relación básica de cualquier plataforma web que opere desde la supuesta satisfacción de necesidades y el placer (que de acuerdo al sentido común, sería simplemente una acción espontánea y “natural”). Por ejemplo, en el mundo de las páginas web tradicionales, si Google nos ofrece información de un determinado modo, es porque Google ha condicionado que la busquemos así, dadas sus propias limitaciones estructurales y, al mismo tiempo, por sus propios deseos de producir un sujeto dependiente de la web. Un sujeto que concibe la obtención de “resultados” desde una inmediatez y simultaneidad que sería físicamente imposible en “lo real físico”, cuestión que ocurre también en las web pornográficas, donde el deseo ha sido codificado, de acuerdo a lo que expone Felipe, en torno a miles de TAGS que quizá a futuro serán las etnografías de los antropólogos que estudien lo que hacíamos mientras hacíamos memes, comíamos y nos masturbábamos.

Esto no deja de recordarme a la serie de HBO *Westworld*, donde un parque de entretenimientos temático al estilo “viejo oeste” es el escenario de una maquinaria monumental de procesamiento de datos de usuario invisible, que opera justamente desde las decisiones aparentemente pulsionales de los clientes, que, así como se lanzan a aventuras de vaqueros contra indios apache, violan y masacran mujeres o torturan a campesinos robot por el mero gusto de hacerlo. El vínculo que Felipe trabaja entre placer, ideología e interfaz es profundamente sugerente, pues desde la insumisión del activismo de disidencia sexual es que provocadoramente instala un discurso erudito, obliga a espectadores a disponerse “en serio”, frente a materiales que producen no solo debates “intelectuales”, sino que están buscando disparar nuestras pulsiones de modos totalmente incontrolables. Si seguimos las genealogías, lo que hay ahí es “conocimiento situado”. Por ejemplo, su obra “La categoría del porno” evidencia que no existe un sujeto del conocimiento neutro e inmune a las irradiaciones de su objeto de estudio, estudiar el porno sería entonces experimentarlo, tal como hizo Felipe al masturbarse con cada categoría que la página web propone. “Positivistamente” verificó su eficacia, si se puede decir. Recuerdo un profesor que agudamente me decía: “no se puede ‘estudiar’ la escritura en abstracto, la escritura se estudia mediante su práctica”, con el porno, quizá, pasa lo mismo (habría que ponerse manos en la masa).

Otro interés que aparece recurrentemente en el libro es el de los procesos de

hiperindividuación, que extremados por las redes sociales han conducido a transformar a internet en la plataforma de expresión subjetiva más grande del mundo. En internet todo es configuración de perfiles, exteriorización de subjetividades, Felipe recuerda el momento en que se creó su cuenta de Facebook, y desde ahí plantea muy claramente el tema:

“(...) creo que lo que más me atrajo de esa red social fue la mezcla de voyeurismo y exhibicionismo que presentaba. A pesar de estar bastante regulado, me parecía que se sustentaba en una dinámica impúdica”.

Esa impudicia es la de la transparencia total que promueve internet. Solo podemos ser aquello que estamos en condiciones de exhibir, una idea que alberga en el fondo un realismo radical, en la medida que radica toda nuestra identidad en aquello que acontece en la “realidad” externa, no ya en el ámbito privado de la “mente”, “alma”, “personalidad” o “intelecto” (digamos, en internet no habría metafísica del sujeto posible). Esta cuestión me lleva a una imagen de internet que siempre he disfrutado mucho, una que probablemente Felipe también ha visto (pero no trabajado). Es un meme antiguo, uno donde un perro sentado en un escritorio de computador mira con miedo a la cámara, mientras el texto de rigor dice: “EN INTERNET NADIE SABE QUE ERES UN PERRO, NADIE”.

¿Qué imagen más reflexiva que esa? Internet conjuga la transparencia total de lo impúdico, con la opacidad obvia de la construcción de identidades que ocurre no solo en la web, sino que en todas partes. Efectivamente, en internet nadie sabe si eres un perro, o un otaku, o un artista conceptual que interactúa con los demás para después exponer en una galería esas conversaciones. Pero volviendo a lo anterior, no somos una manifestación identitaria natural y pre-hecha, nos estamos haciendo constantemente dependiendo de dónde estemos, eso es lo que llaman “performatividad” y es una cuestión que a lo largo del libro *Internet, Mon amour* aparece incansablemente. Felipe es cruzado por una resistencia radical al lenguaje afirmativo de lo identitario en clave “diversa” (o posfordista, como recuerda Felipe), de ahí que reivindique en el posporno su condición de productor de relaciones, no solo de mercancías (los videos en sí). En esta práctica, que mediante el lenguaje del porno evidencia los diferentes roles que existen en la sociedad (los que se complementan o antagonizan), también existe la posibilidad de formar nuevos modos de relacionarse con el trabajo, el dinero, la urbe y entre nosotros mismos, es decir, produce también una subjetividad y, por lo tanto, un sujeto distinto. Cabría preguntarse ahí, tal como lo sugiere Felipe, si el posporno no ha sido ya fagocitado por la maquinaria neoliberal, que en su despliegue expansivo e integrador, corre constantemente el límite entre lo bueno, lo malo, lo deseable y lo rentable.

Sin embargo, en paralelo a esto, Felipe también se interesa por los mecanismos de identificación biométrica utilizados por prácticamente todas las plataformas web actuales. Es normal y aceptable que descargemos, por ejemplo, una aplicación de verificación de precios de farmacias, y le demos “OK” a las condiciones de uso, donde explícitamente nos dicen que la empresa dueña de la *app* puede usar nuestras imágenes archivadas para básicamente cualquier cosa. En este punto, la hiperindividuación en términos “culturales” o “simbólicos” choca con el componente material de nuestras presencias: nuestro cuerpo, nuestra cara, nuestros rasgos más indetectables, nuestros tics, aquello que ni nosotros sabemos sobre nosotros mismos. La alta capacidad de procesamiento de datos que hoy poseen los distintos dispositivos tecnológicos permite cruzar miles de millones de datos de un modo que construir perfiles de usuario lo suficientemente amplios como para incluir a muchos (es decir, es a-personal) pero lo suficientemente específicos para luego

poder reconocerlos, sea cosa de hacer dos clicks. Entonces, somos la identidad que queremos construir en las redes, pero estamos atados a la biometría avanzada, a la que no le importa si nos gusta el cine francés, la literatura chilena contemporánea, si comemos pizza en Papa Johns o si nos gusta Colo Colo; al final del día, esos datos de consumidor son el complemento a tecnologías de reconocimiento que permiten que hoy, a semanas de los saqueos a supermercados que asolaron a Santiago y regiones, la policía vaya a tu casa a arrestarte con la única evidencia de una cámara de seguridad que reconoció el aro que te hiciste en la oreja izquierda y subiste a Instagram en septiembre.

Estos peligros, Felipe los reconoce rápidamente en la medida que el problema que pone de relieve, el biopoder, no es actual, ni tampoco es uno producido por internet y el *big data*, cuestión que revela su fascinación limitada con respecto a lo nuevo, pues no se deja llevar por ese encanto que entusiastamente los expertos en redes expresan al describir estos fenómenos como totalmente nuevos, inéditos e indetectables en cualquier genealogía.

Sinceramente, no sabría identificar claramente la forma en que el libro Felipe organiza su propio trabajo, que va desde experimentaciones de usuario (el equivalente a una performance, en el caso del arte post-internet) a análisis teóricos que abordan temas tan complejos como los mecanismos que diferencian a la inteligencia artificial del algoritmo del *big data*, y a su vez, los asuntos propios del activismo de disidencia sexual. Recuerdo que Nelly Richard se refiere constantemente a Felipe como “un artista curador de sí mismo”, frase que condensa de manera muy clara el compromiso intelectual de Felipe con su propia obra, pero a su vez, lo maleable y versátil que se torna la noción de productor/consumidor/editor en el caso de la producción contemporánea (en particular la vinculada con internet). Al principio del libro, Felipe reivindica la “escritura de artista” como un género menor, cuestión que puede llevar a malos entendidos en la lectura, puesto que si bien alguien podría leer algunos textos a modo de *statement*, a lo largo del libro uno percibe más bien una bitácora semi-científica (cruza el experimento personal, la observación, las referencias teóricas, etcétera) que desborda por mucho los propios objetos que meticulosamente Rivas construye, ya sea con pintura (mis favoritos) o con otros materiales. Su escritura construye zonas de reflexión inéditas, en la medida que las perfila desde vectores aparentemente autónomos, la historia del arte se encuentra con la teoría *queer*, mientras es complementada por los estudios visuales y la arqueología del presente, así como también por memes y acciones paródicas. Quizá ese sea el asunto propiamente artístico que aquí acontece, pues este no es un libro sobre internet, no es un libro sobre disidencia sexual ni teoría feminista, tampoco es un libro sobre *big data* y algoritmos, ni mucho menos sobre teoría del arte, es un libro que indisciplinadamente abre espacios con la excusa siempre oportunista de blindarse desde lo artístico, probablemente el verdadero amante secreto de Felipe.

Desafiar la invitación al silencio marica¹

Daniela Cápona²

Para matar maricas hay varias técnicas. Algunas evidentes y otras sutiles. Pero de todas las técnicas que existen para matar maricas, la invitación al silencio es sin duda la más efectiva. Es una estrategia muy antigua y su efectividad radica en que no deja huellas. Cuando una existencia puede ser nombrada solo con palabras injuriantes o patologizantes (maricón u homosexual) produce que el aludido tenga como primer impulso negar la injuria. Es decir, negarse a si mismo. Y en el negarse está implicada la afirmación de no existencia.

Si niego que soy aquello que soy, no me convierto en otra cosa, sino que accedo a no ocupar un espacio en el logos y eventualmente no existirá un espacio que habitar en el universo simbólico. Lo que no se nombra no existe y si no existe no importa. A partir de allí se vuelve fácil desaparecer.....o morir.

Durante mucho tiempo miles de maricas acogieron esa invitación a existir en silencio y a desaparecer con regularidad. El silencio se manifestaba como discreción, siendo ese pariente serio que no tiene tiempo para pololear. Siendo la tía mañosa y severa que no se interesa en tener citas. Por supuesto siempre existió la vida privada, pero muchas veces fue tan privada que privó a sus protagonistas de ejercer el hermoso derecho a contar historias.

Afortunadamente, siempre existieron las maricas gritonas, también las tortilleras descaradas. Por suerte, porque ¿que haríamos sin Oscar Wilde, sin Chavela Vargas, sin Pedro Lemebel o Néstor Perlongher? Es una suerte contar con una genealogía (aunque dispersa) de colizas deslenguadas, que no tuvieron la precaución de ser discretas. Nos dejaron un manual de instrucciones sobre cómo hacer guirnaldas con los insultos y con el desprecio. Pero claro, hay que estar a la altura. Hay que seguir hablando.

Emancipar la lágrima de Jorge Díaz, responde a esa pulsión de habla, pulsión de escritura, de resistencia y rebeldía contra el silencio, que es lo mismo que un impulso por sobrevivir. Y no se trata solo de preservar el cuerpo sin daños, sino de construir un espacio en el lenguaje, de tener un territorio propio en el imaginario

Este libro funciona como un álbum de fotos, de esos que teníamos antes, con tapas de color y hojas de cartón grueso forradas con celofán. Es un álbum que preserva momentos importantes, como los cumpleaños con los amigos o las vacaciones a la playa. Recoge los encuentros, los festejos y los trabajos de un pasado que no ha terminado. Y ahí están preservados también los afectos, los amores, los amigos, aquellos con los que queremos ser fotografiados, aquellos a quienes queremos recordar.

Hay en este libro una vocación de archivo. Y esa es una tarea importante, porque del archivo puede construirse historia. Había funcionado tan bien esa invitación a no existir, fue tan efectiva la invitación al silencio que se hizo difícil reconstruir la genealogía. Trabajar desde hoy el archivo marica, un archivo siempre pobre, supone entregarse a la tarea de empezar tarde y con desventaja. Hay que saber

¹ Sobre *Emancipar la lágrima. ensayos transdisciplinarios sobre arte, ciencia y activismos de disidencia sexual* (Trio Editorial, 2021) es Jorge Díaz.

² Daniela Cápona es actriz, dramaturga, directora e investigadora. Académica del Magister en Artes Visuales, Universidad de Chile.

mirar debajo del agua para encontrar las huellas escondidas que dejaron las viejas. Y mas difícil aún, hay que darse a la tarea que dejar registro del presente. Y eso no es fácil. Los textos de Jorge Díaz en este libro hacen eso precisamente, encuentran el tiempo para producir un registro reflexivo de aquello que casi siempre se hace con urgencia. Estos archivos del activismo tienen la hermosa cualidad de documentar acciones que suelen responder a una contingencia apremiante. Travestir a Andrés Bello en una toma estudiantil, hacer una campaña paródica sobre el aborto en Chile, intervenir una marcha con una efímera peluquería de barrio en la que todas quieren ser rubias pero no pueden dejar de ser negras. Todas esas acciones fueron hechas con urgencia, altas dosis de improvisación, harto amigo prestando materiales.

Pero estos textos, a pesar de la urgencia, encontraron el tiempo para darle otra vuelta más al asunto, para entrar en detalle, para pensar dos veces. Ya que si la acción es también pensamiento, escribir sobre la acción es, en efecto, pensar dos veces.

Este es un archivo discontinuo, como los álbumes de fotos, lleno de lagunas y espacios vacantes, no pretende elaborar una línea de tiempo rellena de eventos que se suceden unos a otros, este archivo no se construye a partir de la causalidad. Y puede ser porque la historia marica no tiene más remedio que asumirse discontinua. Porque se transmite por vías no oficiales y a veces los mitos pesan más que los registros (otra vez el silencio que fue borrando vidas y acontecimientos). La discontinuidad de esa historia no es una falla, es la manera en que hemos podido transmitirnos el pasado, a pesar de todo.

Comenzar tarde a hacer historia tiene ciertas ventajas, y este libro lo sabe. No está preso de las estructuras académicas, heterosexuales, patriarcales y científicas que pretenden ser transparentes y contar todo, y mostrar una verdad, y borrar el sesgo de la mirada. Comenzar tarde a escribir esta historia provee de lucidez, de afición por el juego y sentido del humor. Jorge no le tiene miedo a la deriva, ni pretende llenar los espacios vacíos, hace un archivo/álbum que en lugar de causalidades ofrece reflexiones, dudas, cartas, afectos y amores. Así encontramos aquí dentro flujos cariñosos, admiraciones a la escritura de otros activistas, y se transparenta lo que las historias patriarcales esconden bajo su pretensión de objetividad. Y es que el escritor siempre cita a quien admira, a veces a quien ama, ¡que bella práctica es citarse con las amigas! Y en este libro sabemos que está inscrita una constelación amorosa, que evidencia cuestiones de gusto y afinidad. Y es así que aparecen Alejandra Castillo, Nelly Richard, José Carlos Henríquez, Cristeva Cabello, Valeria Flores, Carla Zúñiga, Hija de Perra y muchas otras más, vecinas les ha llamado el autor veces, por la cercanía, por vivir en la misma zona del lenguaje que nos contiene.

Emancipar la lágrima como álbum de fotos del vecindario, organizado a partir de los afectos, desarrolla la necesaria vocación de construir un archivo del activismo marica y de paso desafía el orden moderno de la especialización, abordando temas que no necesariamente responden a las competencias certificadas del autor. Y es eso precisamente lo que hace de este un libro necesario, que no aborda solamente las cuestiones que competen al universo marica, como si los maricas habitáramos un universo propio y paralelo. Por el contrario, aborda el mundo, la realidad que diariamente compartimos entre minorías, mayorías, población general y grupos particulares. Porque el mundo sigue siendo tema de todos. Es simplemente cuestión de perspectiva. *Emancipar la lágrima*, cuenta fragmentos del mundo con perspectiva marica y al hacerlo trabaja por vencer el silencio y conseguir ese importante espacio en el lenguaje que nos permite existir.

Apocalipsis opaco¹

André Menard²

Leí la revista linealmente, como se lee una novela. Y la primera impresión, impresión algo anticuada quizás, es que en ella se propone un movimiento de desvío respecto de cierto vocabulario del combate y la resistencia, un ir más allá de las inercias patriarcales que al parecer subyacen a nuestra querida idea de conflicto (con su *polemos* genealógico o sus distinciones entre la política y lo político por ejemplo). Como en un retorno post apocalíptico o anti apocalíptico de la vieja dialéctica, es decir de una dialéctica sin síntesis posible y declinada en el contenido optimismo (y esta es la primera acepción de la palabra “contenido” que me gustaría señalar) de unas posibilidades de cooperación como alternativa a esa domesticación capitalista del conflicto que es la competencia. Una afirmación en su lugar de las convivencias, de las potencias creativas del contagio como alternativa a la verticalidad prescriptiva de las herencias. De la alegría de rizomas y microrizas como alternativa a la verticalidad prescriptiva del árbol. De, sino la alegría, al menos un escape al dolor existencial que promete la apertura a los encuentros de un *querer vivir* como *querer vivir* en composición, más allá de la verticalidad prescriptiva de las identidades.

Pero en una segunda impresión de esta lectura lineal, me parece que la revista puede leerse como una novela y una novela que narra un momento en la perpetua guerra entre la opacidad y la transparencia. Guerra, por definición, apocalíptica. Guerra de Dios contra su propia caída en la transparencia de la abstracción, y que como lo explica Atanasio de Alejandría, permitió la serie de descarríos idolátricos que buscaban concretarlo desconsideradamente en piedras, ídolos y amuletos, es decir sin reconocerlo a él como Dios. Fue así como a Dios no le quedó otra alternativa que encarnarse, es decir opacarse en el cuerpo de un ejemplar de esos seres que estaban hechos a su imagen y semejanza. En otras palabras, Dios tuvo que recurrir a la potencia terrenal que animas, momias, piedras, volcanes y otros fetiches tienen de interrumpir los intentos de transparentarlos en usos, significados, estructuras moleculares o cadenas significantes. Es decir, tuvo que recurrir a la potencia de aquello que se sustrae a la transparencia revelando su opaca condición de imagen. Pero en la revista se nos dice que estamos sitiados por las imágenes, no sólo por el aluvión de imágenes con que los dispositivos técnicos nos saturan, sino que por las imágenes con que los dispositivos de control nos imaginan. En otras palabras, nos encontramos en un momento aún más crítico que aquel que vivió Dios, puesto que el poder de la transparencia, articulada en la sospechosa transparencia del término “información”, habría alcanzado a la imagen misma, minando su poder de opacidad. El mismo poder al que Dios había recurrido en su momento y que hoy nos encontramos en la urgencia de recobrar. La pregunta

¹ Presentación de la revista *Contenido* ° 11: *Fuera de era. Epistemes y metodologías post-apocalípticas (a cargo de P. Azócar y H. Sir)*

² Profesor, Departamento de Antropología Universidad de Chile.

sería entonces: si Dios contaba con la imagen para salvarse de su naufragio en la transparencia, ¿con qué o con quién cuenta la imagen?

Esta pregunta, a la que la revista da algunas respuestas prácticas y estratégicas, por ejemplo en el campo artístico, reaparece en el de la ciencia bajo la figura de la invisibilidad del sujeto que postula. Sujeto transparente o ilusorio, carente de cuerpo y productor de “objetos totalitarios” como la naturaleza, el gen o la palabra. Monarcas transparentes de una opacidad siempre pospuesta. La opacidad del cuerpo que las enuncia y que me recuerda a Lévi-Strauss felicitando a los organizadores del primer Congreso de Escritores Negros en 1956, es decir a sujetos tan opacos, léase autoralmente singulares como Franz Fanon, Paul Sengor o Aimé Césaire. Escritores a los que Lévi-Strauss, en un derroche de humanismo, celebraba como los portavoces de aquellas civilizaciones que hasta entonces no habían sido reconocidas como tales por no haber dejado documentos escritos o monumentos materiales. Y si Lévi-Strauss se permitía invitarlos al transparente salón de la fama del humanismo, era porque él hablaba desde una posición de eminente transparencia, la posición que le permitía hacer de su palabra, una palabra transparente, es decir una palabra que no dejan vislumbrar la opacidad del cuerpo que las pronuncia. Y esto no porque Lévi-Strauss no tuviera cuerpo, sino porque su cuerpo coincidía con el lugar de enunciación del cuerpo humano como parámetro y medida de todos los demás cuerpos.

Se entiende que hablemos hoy del fin de una era. De una sensación apocalíptica. En mi infancia ochentera pese a la amenaza nuclear, aun leía libros sobre las maravillas científico-tecnológicas que nos deparaba el futuro. No como mi hijo que crece asediado por la inminencia de los efectos catastróficos de los excesos del capitalismo (como si por lo demás, el capitalismo no pudiera ser excesivo). Pero entonces hay que hacerse cargo, como lo hace la revista, de esa sensación apocalíptica, o de ese presentimiento apocalíptico, entendiendo el presentimiento (como bellamente se lo define en un pasaje de la revista): como una reactivación del pensamiento por los sentidos. El apocalipsis entonces, y como también se lo caracteriza en la revista, puede ser entendido como una revelación, pero no la revelación de una verdad. Más bien como una revelación que aturde, se dice en la revista. Pero que aturde no por ser la revelación de otro mundo, sino que por ser una revelación de la opacidad de este mismo mundo, opacidad revelada en la disfuncional opacidad de sus funciones, opacidad revelada por todos esos males-tares, plasticidades destructivas o catástrofes cotidianas que, en lugar de aparecer como faltas individuales respecto de un funcionamiento, revelan la opacidad disfuncional que sostiene todo funcionamiento. Disfuncionalidad de la contingencia pre-funcional que establece los funcionamientos y que mientras se mantuvo en los límites antropocéntricos del hombre (y no de cualquier hombre, sino que de un hombre suficientemente transparente como Lévi-Strauss) pudo suponer una preeminencia de la voluntad sobre la fortuna. Pero, como se nos explica en la revista, una vez que la fortuna adquiere una opacidad que excede esta transparencia antropocéntrica, la opacidad del mundo puede resurgir con la fuerza del acontecimiento. Puede incluso acontecer en algo como la belleza, que en la revista se define como el exceso mismo. Y así puede resurgir en la opacidad de un nuevo exceso, ya no el exceso aritmético de la acumulación capitalista, exceso siempre contenido por la transparencia de unos indicadores, dejándole al apocalipsis que prometen, nada que revelar.

Esta apertura del mundo a la posibilidad del acontecimiento por la revocación del hombre como su medida de transparencia, no sólo expande el ámbito de lo político -es decir el ámbito de los encuentros, los conflictos, las composiciones-

hacia modos más animistas de lo político, es decir hacia la consideración política (no simplemente natural o simplemente sobrenatural) de actores no humanos como cosas, animales o espíritus, sino que también afecta la transparencia de lo humano revelando su opaca condición de cosa entre las cosas, de animal entre los animales, de espíritu entre los espíritus.

Pero junto con la disolución del hombre como medida, se difuminan también los bordes de algo como su emancipación. Como se plantea en un pasaje de la revista “la emancipación no surge ni de la noche ni del día, sino de la producción y reproducción de nuevos ensamblajes de relaciones. Quizás todavía tengamos que asumir la pregunta por las formas de producción y reproducción de las relaciones sociales emancipatorias.” (p. 186). Y es justamente la pregunta que cruza las reflexiones en torno a la propuesta putafeminista de Monique Prada. La prostitución se nos revela como un punto de opacidad al interior de ciertas transparencias feministas por indicar justamente el punto en que tanto la transparencia liberal de los contratos como la transparente distinción entre sujetas emancipadoras y sujetas a emancipar, colapsan. Y colapsan justamente en la revelación de la misma opacidad corporal, carnal, sexuada y sexual, que sospechamos tras la transparencia científica de Lévi-Strauss y que no es muy distinta de la transparencia ideal del cuerpo ocupado en un trabajo. La interpelación putafeminista no alcanza por lo tanto sólo a cierto feminismo o a cierta ciencia social, sino que afecta al entero campo de lo que entendemos, gozamos o padecemos como trabajo. “¿No es el cuerpo -se preguntan en la revista- la ‘materia’ física necesaria para la realización de cualquier trabajo? Hacemos la pregunta para poder percibirnos como personas que también trabajan con el cuerpo, que reciben dinero a través de prácticas que movilizan ese cuerpo” (p. 119). En otras palabras, la opacidad revelada por esta interpelación putafeminista, opacidad del cuerpo y el sexo en su intersección con la supuesta transparencia del trabajo, termina interrumpiendo transparencias más vastas, como la transparente distinción entre persona y cosa, es decir entre sujeto del contrato y objeto del contrato, distinción correlativa de aquella que opone al emancipador de su emancipable.

Esta pregunta por la relación entre prostitución y emancipación me recordó la distinción que hacía Deleuze en su comentario a la novela *el Baphomet* de Klossowski entre el par lenguaje impuro-silencio puro y el par lenguaje puro-silencio impuro. El primero implica al orden pornográfico, entendiendo la pornografía como “una forma de lucha del espíritu contra la carne” (Deleuze 1969, p. 338), es decir como una forma de la lucha entre la multiplicidad de espíritus (fuerzas, inclinaciones, potencias) que componen y descomponen la transparencia identitaria de un sujeto individualizado, y la carne, o más bien el cuerpo como el dispositivo que Dios habría inventado para producir una identidad fija, única y responsable, condición indispensable para poder juzgarla el día del Juicio Final. Mientras que el segundo par, el del lenguaje puro-silencio impuro implica cierto orden de la decencia, de la integridad, de la transparencia quizás. Como en el caso del lenguaje puro del feminismo abolicionista interpelado por Monique Prada, lenguaje que en su pureza dejaría en silencio las inercias neo o cripto-coloniales, neo o cirpto-conservadoras, las pasiones de clase, las tensiones eróticas del estigma que le subyacen y que en su inocente impureza el putafeminismo le enrostra.

En otro pasaje de la revista se nos invita a “hacer una sociología permanente de la implosión: de esos ‘estallidos asintomáticos’ y siempre aconteciendo hacia un adentro, de lo social apelmazado (rejuntado y no-comunitario) (...): de lo social cada vez más opaco y turbio, y de una agenda política cada vez más blanca y transparente” (p. 130). Es decir, del lenguaje puro de esa agenda política cada

vez más blanca y transparente y de su silencio impuro, el de ese social cada vez más opaco y turbio. Pero eso implica explorar las inversiones sociológicas de esta relación entre lenguaje y silencio, entre pureza e impureza. Se trata por ejemplo de considerar esos momentos en que la opacidad sube a la superficie, se vuelve explícita como en el caso de lo que Raúl Ruiz llama Misterio versus la opacidad implícita de Ministerio. Parafraseando nuevamente a Deleuze podríamos decir que Ministerio habla un lenguaje puro e implica un silencio impuro, el silencio del secreto y de la sospecha que incuba en sus bambalinas, mientras que Misterio habla un lenguaje impuro, el lenguaje paródico y obsceno de la misa negra, pero implica un silencio puro, el silencio del secreto como su condición explícita. Y es justamente lo que hacía esa sociedad de brujos chilotos de que se habla en la Editorial de la revista llamada la Mayoría o la Recta Provincia o en ocasiones también la República de la Raza. Recordemos que como se reveló en el juicio al que fueron sometidos en 1880, ésta funcionaba como una estructura institucional, o para institucional, o más exactamente, como la imagen o la parodia de una institución, su jerarquía y su organización territorial. Recordemos también que sostenía su poder en ciertos monstruos, cuevas y aparatos mágicos para ejercer una forma local de administración de justicia, o más bien el ejercicio opaco de cierta soberanía mediante la invisible sumministrazione de remedios o venenos para reparar o condenar abusos y otras brujerías.

Y si como se sugiere en la Editorial, esta organización secreta podría leerse como una forma de “resistencia a la era colonial”, esta no corresponde en realidad a una resistencia transparentemente programática, es decir a un proyecto político reconocible en las figuras transparentes de otro Estado o de un nuevo ministerio. Si resiste es más bien en la fuerza paródica con que, al instalar esa suerte de simulacro de un orden colonial, ministerial o estatal, en cierta forma revelaba –quizás pese a sí misma– la condición de simulacro del Estado y los postulados de su necesidad histórica, la opaca contingencia pre-legal que sostiene la transparencia del derecho que instituye. En este sentido puede decirse que la Recta Provincia hacía con el Estado (colonial o republicano), lo que la machi Chillipilla hizo con el libro que le regalara el navegante José de Moraleda a fines del siglo XVIII tras el torneo de pruebas mágicas en que lo habría derrotado. Libro que la tradición identifica con un grimorio de fórmulas mágicas, pero del que podemos especular que su poder yacía menos en la transparencia reproducible de unas fórmulas y recetas, que en la extracción de la opacidad misma del libro y su escritura más allá de los códigos que lo transparentaban. En otras palabras, en la elevación del libro a la dignidad de su pura imagen. Un poco como esa “escritura” entre comillas, ese simulacro políticamente performático de escritura que Julio, el jefe nambikwara del que habla Lévi-Strauss en su famosa “lección de escritura”, habría perpetrado para afirmar su poder y su carisma ante un grupo rival. Según Lévi-Strauss, el jefe nambikwara habría captado de la escritura sólo su función política y no su función intelectual. Sólo su símbolo dice, sólo su imagen diríamos nosotros.

Por esta elevación de la escritura o del libro a su pura imagen, podemos decir que la pureza de su lenguaje entendido como instrumento puramente intelectual, hizo subir a la superficie la opacidad de su silencio impuro, el del juego de fuerzas y contingencias históricas que aseguraron su eficacia y su legibilidad, es decir el fondo mágico o carismático que excede la simple eficacia del código. Y de esta forma, el libro hace aparición con la inocencia del secreto revelado, la inocencia de un silencio anterior a todo contenido, silencio puro de su opaca condición de imagen.

Silencio anterior a todo contenido que en cierta forma es el silencio de un contenido anterior a códigos que lo transparenten. Apocalipsis del contenido y

con él de sus dos otras acepciones posibles: por un lado la del contenido mágico-político del libro y la organización que en torno a él contenía, el contenido histórico y social de los ritos, los juicios y condenas que permitía ejecutar, de los artilugios y las pócimas, de los conflictos y las concordias que generaba, de una cueva, del Chivato y del Imbunche, de la simultánea afirmación y suspensión del orden soberano republicano, del creciente corpus de investigaciones y leyendas que ha inspirado... es decir del contenido como capital variable de intensidad, como magnitud de cantidades intensivas. Y, por otro lado, la del contenido como contención de ese enjambre de virtualidades que lo rodean, enjambre de símbolos, funciones y otros clichés (como por ejemplo aquél en que los antropólogos e historiadores solemos caer al buscar transparentar su singularidad distinguiendo sus contenidos europeos de los pre-hispanos), virtualidades que en su producción despeja y que quedan contenidas por las barreras de su irreductible opacidad, es decir por la singularidad de un contenido que en su opacidad es también una fuerza de contención.

Contenido sin medida y acto de contención de los parámetros que vienen a medirlo, de las imágenes vueltas patrones o vueltas monedas, contenido suspendido como el acontecimiento por sobre la respiración regular de las causas y contención de la respiración antropocéntrica que confina a las imágenes a los estrechos márgenes de su medida. Así en lugar de una “agenda política cada vez más blanca y transparente” como correlato de “lo social cada vez más opaco y turbio”, la Recta Provincia, con su poder contenido y su poder de contención, indica la posibilidad de un desvío respecto de los postulados más o menos prescriptivos de algo como lo social, lo común o la comunidad, afirmando la anterioridad de una agenda política “cada vez más opaca y turbia”, quizás la pura imagen de una agenda política y a la vez una política a favor de las imágenes. Algo como esa apertura a “las imágenes por venir” de las que habla Paz López en el siguiente pasaje citado como epígrafe en un artículo la revista:

“Si pudiéramos en suspenso al hombre en cuanto representación única y exclusiva de la vida, si la vida estuviera hecha de la misma materia que el cuerpo, lo que se abre es un agujero por donde puede ingresar como un animal invertebrado -hecho de carne, porque la carne no se fosiliza, no tiene mundo al que trascender ni mundo por el que ser trascendido-, al salvaje reino de lo desconocido, donde vivir y morir queden abiertos a las imágenes por venir” (p. 41)

Estéticas de la posdemocracia: estrategias para leer e intervenir el presente¹

Gerald Basualto²

Para nadie es una sorpresa a estas alturas que los últimos cuatro años han significado, en el plano político y social chileno, un tiempo de radical cuestionamiento y conflicto con el marco de ordenación institucional y significativo que ha dado forma al país desde 1973. La revuelta comenzada el 18 de octubre del 2019, inauguró con su potencia disruptiva un nuevo momento en la política del territorio. Intensificando y generalizando algunas perspectivas críticas que sus vastos antecedentes, relacionados —entre otros— a las coordinadas que la movilización feminista, estudiantil, obrera e indígena, habían puesto ya en circulación con antelación; a la vez que puso en juego organizaciones y modos de la crítica y de la experiencia completamente ajenos a los parámetros existentes. Es en este contexto donde *Estéticas de la posdemocracia* (2022) de Rudy Pradenas y Débora Fernández hace su contribución. Tramando, por un lado, un dispositivo categorial para *hacer legible* el marco de comprensión de la realidad en funcionamiento, al tiempo que despliega una cartografía de las fracturas y movilizaciones significantes que intentan, desde distintas prácticas estéticas, erosionar las estructuras del orden neoliberal chileno.

Me gustaría insistir en estas páginas, más que en un comentario detallado de cada sección, en resaltar ciertas consideraciones y gestos escriturales donde veo la singularidad y potencia de la propuesta general del libro. Haciendo del mismo, no uno que mira y reflexiona con melancolía sobre la experiencia del *octubre chileno* y lo que *pudo haber sido*, sino uno que manifiesta, a pesar de la aparente derrota, una apertura crítica vigente que escapa a cualquier cláusula o muerte impuesta. Para hacer plausible esto, retomaré entonces tres conceptos gravitantes con los cuales el lector se encontrará en el escrito: *Posdemocracia*, *Revuelta* y *Estética(s)*.

Habría que decir, en principio, que en la perspectiva de l*s autor*s el territorio chileno se ha estado organizando -durante los últimos 50 años- bajo un régimen posdemocrático. Este más que ser la perspectiva de una democracia decadente o en crisis, se presenta como una forma de administración gubernamental que conscientemente se aboca en resguardar las necesidades de acumulación del capital. Como tal, la lógica posdemocrática de gobierno funciona siguiendo el camino trazado por la dictadura. Actualizando y perfeccionando sus mecanismos de acumulación y su horizonte histórico, junto con asegurar el control de la población a través de su atomización y el desdibujamiento del plano colectivo como lugar de encuentro y discusión. Logrando, entre otras cosas, que las distancias que separaban al ciudadano del consumidor desaparezcan, dando paso a la disposición de este último, y a su deseo por afirmar su capacidad privada de adquisición, como fundamento de la vida en común. Al hacer visible este marco de ordenación y significación, lo que se desarrolla son dos líneas de argumentación fundamentales: por una parte,

¹ Reseña, *Estéticas de la posdemocracia* (2022), de Débora Fernández y Rudy Pradenas, Colección Artefactos.

² Phd © University of California, Riverside.

se constata un cambio en el sistema de organización política y social del territorio, comenzado en el periodo dictatorial y reforzado por la transición, donde lo económico y lo político se implican mutuamente en función de las necesidades de la producción del modelo neoliberal en Chile. Por otra, y en consecuencia -en parte- al punto previo, se construye una argumentación con un cargado énfasis en sospechar y cuestionar la posibilidad de resolución de los conflictos y necesidades de la comunidad, a través de las actuales condiciones estructurales dispuestas para ello. Insistiendo en cómo la lógica del consenso llevada a cabo a partir del retorno a la democracia funcionó como método de fortalecimiento de la explotación y desigualdad generalizada; o cómo este mismo enfoque avanzó (y avanza), llevando a cabo una guerra contra los pobres en nombre de la pacificación del territorio y la eliminación de cualquier tipo de resistencia a las necesidades del capital, las reflexiones de Rudy y Débora buscan sostener la posibilidad de otra(s) política(s) posible(s), la cual no tribute con las coordenada y lógicas neoliberales, sino que se abra a la problematización de sus formas y fundamentos en miras de otras experiencias posibles de lo común. De allí que posdemocracia no nombre la muerte el agotamiento de la democracia, sino la neutralización de su potencia y la necesidad de disputar su sentido, en la búsqueda de la afirmación de su fuerza igualitaria, múltiple, mutante y anárquica. Tal como nos lo comentan l*s autor*s, en un diálogo con las reflexiones de Jean-Luc Nancy, "(...) la política democrática resiste a la representación, incluso resiste la figuración de sí misma como verdad o como destino de la comunidad y permite así "la proliferación de figuras afirmadas, inventadas, creadas, imaginadas" (Nancy), que exceden los marcos de la representación hegemónica y el reparto policial de la comunidad" (pág. 72). Dos cuestiones nombra entonces posdemocracia: tanto la articulación del orden como la necesidad de su disputa y cuestionamiento.

Ahora bien, si como veíamos el orden de la posdemocracia comporta la normalización y aceptación irrestricta de las lógicas sociales, productivas y políticas del neoliberalismo, la revuelta aparece justamente como el rechazo generalizado a su organización de la vida. Lo que nombra la revuelta entonces, en su dimensión más inmediata pero a su vez más profunda y fundamental, es la disputa generalizada por el proyecto histórico, social y político de la nación, dando lugar al desarrollo de múltiples prácticas de remoción y desactivación del sentido común neoliberal y su normalidad-normatividad. Haciendo posible, aunque sea por un lapso, que el deseo y la experimentación de otras formas de la existencia colectiva transitaran libremente por las calles, tramando complicidades y afectos de lo común impensados bajo la racionalidad impuesta. Siguiendo la lógica argumental que ya aparece en el concepto de posdemocracia, Rudy y Débora insisten en pensar en una perspectiva donde lo que se busca no es una oposición dentro de los marcos reguladores del orden neoliberal, sino que la disputa del mismo marco. De tal manera, la revuelta signa un conflicto radical por el sentido y los modos de lo político, desbordando la normalidad impuesta y erosionando su naturalidad a través de la diseminación de otras significaciones, experiencias, vocabularios y corporalidades posibles, las cuales develan y denuncian la fundamental no coincidencia entre los datos y mediciones económicas y la materialidad de la existencia compartida por la gran mayoría de la población. El deseo por conjurar las fuerzas de lo diverso que la revuelta pone en juego, reterritorializando sus disposiciones a las lógicas del poder, es donde el orden institucional muestra su temple y las limitaciones de su política. Haciendo de la clausura la única posibilidad para el poder y la búsqueda de una dignidad colectiva, su desenmascaramiento y el germen de su oposición radical.

La desactivación de las políticas del consenso y de las normativas del poder

trajo consigo, al tiempo que la ocupación de las calles por la masa de cuerpos desobedientes y excluidos, el despliegue de las mecánicas de pacificación del poder. La declaración de guerra manifestada por Piñera dejó en claro cuales eran los intereses a defender y que la categoría del enemigo, junto a la violencia con la que se le combate, podría activarse ante cualquier tipo de cuestionamiento, haciendo de la pacificación el ejercicio irrestricto de la guerra y la violencia contra la población civil. La vehemente represión que se dejó sentir por parte de las fuerzas policiales y militares -teniendo a su haber más de 10 mil denuncias por casos de violaciones a los derechos humanos, más de 400 mutilados y al menos una treintena de muertos-, evidencia para Fernández y Pradenas no solo la fuerza de su accionar físico, sino también su compleja dimensión estética y discursiva. Aquí, el dispositivo massmediático cumple una función nodal en tanto que opera, por un lado, como mecanismo de propaganda, propagación y visibilización del castigo posible para quienes se movilizan en contra del orden; y por otro, en tanto que configura una narrativa sobre la irracionalidad de la revuelta, su actuar vandálico, y los peligros que esta conlleva para la nación. De tal forma, lo que nos encontramos es la articulación de una narrativa hegemónica donde, en el ensamblaje de imágenes y discursos, se efectúa una retórica del miedo y del mantenimiento del orden a través suyo, lo cual enlaza el régimen posdemocrático a las prácticas de coerción efectuadas por la dictadura. A diferencia de esta última, ahora la violencia policial se dispone conscientemente a su captura y circulación visual, en tanto que actúa como medio de difusión y comprensión de los riesgos de su enfrentamiento, pero el control a través del miedo sigue siendo su estructura fundamental. Una cuestión que aparece aquí es el lugar que ocupan de las imágenes al momento de elaborar narrativas sobre la experiencia. Siguiendo las reflexiones de Jacques Rancière, lo que se hace plausible para l*s autor*s es que “las imágenes no son representaciones secundarias respecto de la verdad del acontecimiento, sino que constituyen un elemento fundamental de su producción y la lucha por determinar su sentido” (p.61). Esto implicaría comprender que las imágenes participan afirmativamente en la producción de sentido, componiendo, junto a la escritura y la palabra, una trama de significación que da lugar, en su encuentro, al sentido de la experiencia. De esta manera, las imágenes no representan sino que significan, producen y reproducen, agencian modos de aprehensión de la experiencia que tienen la capacidad de generar modalidades de habitar, comprender y, en algunas ocasiones, controlar la misma. Más fundamentalmente, lo que se deja entrever es que las significaciones de la experiencia no son algo dado, sino que son resultado de ensamblajes de lo sensible que, anclados en relaciones de poder, organizan finalmente el mundo y sus disposiciones. Es en esta comprensión donde se fragua la potencia de una problematización estética, en tanto que haría posible pensar una crítica de la unicidad de la experiencia (y con ello al esencialismo ontológico), entendida como ordenación de lo sensible, que se desprenda de una discusión por una comprensión exclusiva y excluyente de aquella (a la manera que lo hace la posdemocracia), para abrirse hacia una multiplicidad de montajes donde se pongan en juego otros afectos y deseos posibles. Si a esto sumamos la “accidental” tendencia de la violencia policial a atacar la visión de lxs manifestantes y así interrumpir y atrofiar sus modos de relación sensible con el mundo, lo que se devela es toda una compleja trama donde el terror estatal interviene y utiliza las distintas dimensiones de la estética para sus necesidades, produciendo lo que lxs autores denominan un *mecanismo del terror estético* (p.21). Todo esto, hace de la pregunta y la problematización desde la(s) estética(s) un lugar fundamental para la confrontación e intervención del poder.

Recapitulemos. Decíamos en un principio que posdemocracia nombra el orden

del poder, anclado este a distintas prácticas que resguardan y aseguran las lógicas de acumulación de carácter neoliberal en el territorio chileno. En términos subjetivos, estas prácticas se organizan a través del terror estético, el cual funciona como forma de ordenación sensible del mundo (por lo tanto, de sus corporalidades, deseos, sentires y sus narrativas admitidas), el cual se despliega utilizando el miedo y la violencia como sus métodos fundamental de control. Contra toda esta maquinaria del terror ejecutada por el estado y su normalidad-normatividad, la revuelta aparece como el momento de la suspensión y fractura —momentánea— de su ley, posibilitando territorios sensibles donde la crítica pueda habitar el espacio público y urdir problematizaciones sobre el fundamento mismo del orden. En este contexto, Débora y Rudy detectan el desarrollo de distintas expresiones artísticas que, utilizando la fractura del orden como telón de fondo, develan las tramas significantes del poder y su violencia, al tiempo que ejecutan formas alternas de significación y ordenación de lo sensible. Y es que, tal como ya adelantábamos, la estética aparece como un lugar crucial para la crítica, en tanto que permite su elaboración como tal en contra del fundamento de la ordenación del mundo neoliberal, haciéndolo *legible*, y al mismo tiempo, habilita la conjugación de otro tipo de ensamblajes de lo sensible que no tributen con las coordenadas del poder. En este punto l*s autor*s avanzan desplegando una curatoría-cartografía que avanza destacando la crítica postfeminista llevada a cabo por Cheril Linett y el proyecto *Yeguada latinoamericana*, el trabajo fílmico de Vee Bravo y las instalaciones de Gabriel Tagle. A través de ellos, lo que se observa es la potencia de la multiplicidad de la crítica y sus avatares, los cuales avanzan más allá de cualquier clausura impuesta por el poder a la imaginación política, fisurando el orden terrorista neoliberal a través del desocultamiento de sus violencia estructurante, anclada y ejercida en los cuerpos, mientras despliegan otras modalidades de la historia y la memoria, las corporalidades, sus funciones y afectos. Con ello, lo que se produce es una compleja resistencia estético-política que, tal y como nos lo comentan l*s autor*s “nos permite analizar y comprender la nueva forma de la violencia policial en el régimen de la posdemocracia” (p.26) y, al mismo tiempo, “darle cuerpo a la distancia crítica con el objeto que poner en vilo el orden hegemónico de la representación a través de la creación de signos” (P.44).

Si bien el trabajo escritural de Pradenas y Fernández fue llevado a cabo entre la revuelta y la víspera de las votaciones de la nueva carta magna, siendo imposible ver cómo aquellos resultados podrían haber impactado (o no) en su escritura, es claro que esto no detiene en ningún sentido su potencia crítica. En tanto el texto comprende que los tiempos y necesidades del poder (como los que aparecen con su acuerdo por la paz), no se condicen con los de la crítica y las experiencias abiertas al calor de la revuelta. Siendo así, el texto avanza tramando una modalidad estético-política de la crítica aún abierta, de largo aliento y conformaciones múltiples, la cual se sobrepone tanto al deseo de su consumación institucional —dentro del marco de la democracia de los consensos neoliberal— como a las narrativas de una épica en su nombre. Y nos llama a seguir tramando y confabulando caminos colectivos hacia la democracia y su dignidad, tanto colectiva como radical.

Sobre cuerpos y entre escenas¹

Francisco Hernández Galván²

Nos encontramos sentados en la penumbra, nuestros cuerpos están depositados en unos asientos semi-cómodos que, sin embargo, mantiene nuestra espalda erguida. Se escucha la respiración agitada de los asistentes, los soliloquios de conversaciones indescifrables. Pero la mirada de todas nosotras se concentra en un hecho. Nuestros ojos se agudizan hasta donde la penumbra nos permite. Lo que está frente a nosotras son dos cortinas pesadas de color carmín. Poco a poco se van moviendo, revoloteando. Se abre el telón: lo que aparece es un cuerpo, o convendría decir *una materia en forma de cuerpo*. Es una mesa de disección. Un cuerpo aparece tendido en ella, un cuerpo inerte; un cuerpo carente de movimiento; un cuerpo sometido a la experimentación.

Algo viene a nuestra memoria, aparte de las sensaciones producidas en este momento, por supuesto de asombro, de inquietud, o excitación. Algo en el orden del recuerdo aparece ante nuestros ojos. La escena —esta escena— se parece a la “Lección de anatomía del Dr. Willem Van der Meer” o a “La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp”³. Curiosa coincidencia, una cofradía de expertos contemplando un cuerpo. Los óleos —su práctica— pertenecen a un periodo que parece lejano, el siglo XVII. Han pasado cuatrocientos años y, sin embargo, existe algo en el cuerpo que mantiene nuestra atención y nuestra mirada analítica permanente. Ahora bien, el día de hoy no son esos diecinueve sujetos contemplando un cadáver con las entrañas de fuera, como los representa el óleo de Jansz, o esos ocho cirujanos observando un cadáver en circunstancias similares, como los muestra la pintura de Rembrandt. Las que estamos sentadas viendo ese cuerpo somos unas quimeras sexogenéricas, unos híbridos protésicos, unas *cyborgs* feministas, unos tullidos parlantes, unas maricas *queer*, unas lesbianas rabiosas. Nosotras no somos aquellos, nosotras no observamos ese cuerpo de la misma manera, y a expensas de ello una pregunta surge, ¿qué es lo que queremos comprender-saber del cuerpo?

En el indicio número 52, Jean-Luc Nancy argumenta que:

El cuerpo va por espasmos, contracciones y distensiones, pliegues, despliegues, anudamientos y desenlaces, torsiones, sobresaltos, hipos, descargas eléctricas [...], estremecimientos, sacudidas, temblores, horripilaciones, erecciones, náuseas, convulsiones. Cuerpo que se eleva, se abisma, se abre, se agrieta y se agujera, se dispersa, se echa, salpica y se pudre o sangra, moja y seca o supura, gruñe, gime, agoniza, cruje y suspira (Nancy, 2017, p. 32).

Aún más, en otro indicio dice Nancy: “el cuerpo, la piel: todo el resto es literatura anatómica, fisiológica y médica: Músculos, tendones, nervios y huesos, humores, glándulas y órganos son ficciones cognitivas. Son formalismos funcionalistas” (Nancy, 2017, p. 32). En efecto, tenemos huesos, vértebras, tejidos, músculos, pero no sólo la literatura médica cobra sentido en el cuerpo. En otro orden de ideas también existen sinapsis, electrotransmisores, materia gris, dirán

¹ De Mauro Rucovsky, Martin A. (2016). *Cuerpos en escena. Materialidad y cuerpo sexuado* en Judith Butler y Paul B. Preciado. Madrid, España: Egales, 209 pp.

² Profesor de la Benemérita Universidad de Puebla, México.

³ “Lección de anatomía del Dr. Willem Van der Meer” (1617) del pintor Michiel Jansz Van Mierevelt, y “La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp” (1632) de Rembrandt.

algunos neuropsicólogos. O bien, el cuerpo se compone de sangre, semen, sudor, lágrimas, fluidos vaginales y prostáticos, excremento. Pero también tenemos aire dentro de nuestros pulmones, sangre recorriéndonos y creando cortocircuitos, sinapsis que devienen en convulsiones. Difícil negar que contenemos todo eso, sin embargo, somos más que esa literatura; somos carne, somos piel, somos cuerpo. Zurcidos en la biología y en la cultura tenemos memoria histórica, cicatrices sociales, virulencia encarnada.

Lo que se encuentra en *Materialidad y cuerpo sexuado* por supuesto que es la pregunta constante por el cuerpo, por el cuerpo sexuado. Sin embargo, la disección que hace Rucovsky tiene un abordaje distinto; aquí no se abren cuerpos en nombre de la ciencia como en el siglo XVII. Aquí se diseccionan discursos, prácticas y actuaciones teatrales. La disección del cuerpo tiene un matiz particular: la materialidad corpórea. De esta forma, lo que trata de responder el autor son cinco preguntas que chocan y se entrelazan entre ellas: “¿De qué están hechos nuestros cuerpos?, ¿cómo están constituidos?, ¿existe un orden o un esquema de organización corporal? [...] ¿a qué nos referimos con la materia de un cuerpo? ¿Es la carne la materia por excelencia de los cuerpos?” (De Mauro Rucovsky, 2016, p. 22). Las interrogantes son problematizadas y reflexionadas siguiendo la línea argumentativa de dos autoras feministas contemporáneas: la maga del performance, Judith Butler, y el museógrafo protésico, Paul B. Preciado.

El primer acto, “Teatro y drama en Judith Butler”, es una reflexión ceñida sobre el sentido del drama y la teatralidad en la descripción de la primera versión de la *performatividad del género* que propone esa primera Butler: la primera versión de dicho concepto contiene una sustancia, por así decirlo, meramente fenomenológica, ritualística y enmarcada dentro de los contornos de la dramaturgia (influenciada en los estudios antropológicos de Clifford Geertz, Victor Turner, Richard Schechner y Esther Newton). En este sentido, el autor analiza los textos predecesores a *El género en disputa* (1990): *Sexo y género en El segundo sexo de Simone de Beauvoir* (1986), *Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault* (1986), *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista* (1988) e *Ideología sexual y descripción fenomenológica. Una crítica feminista a “Fenomenología de la percepción” de Merleau-Ponty* (1989). Y reafirma que el género es *género* en cuanto *performance reiterativa* producida por guiones sociales y culturales que marcan la pauta para la historización del género y de la sexualidad. Es decir, *el cuerpo sexuado es un conjunto de actos repetitivos paródicos y dramáticos*.

Si en el primer apartado el cuerpo estaba subordinado a la performatividad del género, en el segundo acto, “Escritos con el cuerpo o de qué están hechos los cuerpos”, la performatividad es considerada bajo la subordinación de la carne, es decir, la materia sexual. En esta segunda intervención, el cuerpo es el punto de partida y de llegada. Rucovsky nos muestra que la tesis de Butler no sólo es sostenida sobre los límites materiales y discursivos del sexo, sino que se extiende por los terrenos del lenguaje, el poder y la producción de identidades. En este escenario es problematizada la materialización discursiva del cuerpo —en cuanto carne constreñida dentro un proceso de constitución— no solamente en el desarrollo de la actuación del sujeto sino en la medida que la misma semiótica impregna la materia corporal y el habla de los sujetos significándose diferencialmente. Una dimensión corporal y sexual del habla permite interrogarnos sobre el carácter performativo, sí, del género, pero también de la complejidad sobre la materia corporal y discursiva: entre lenguaje y cuerpo. Es decir, *el cuerpo sexuado es producido por un quiasmo corpóreo-lingüístico*.

En el tercer acto, “Mutilaciones, prótesis y ciborgs en Paul B. Preciado”, Rucovsky

remarca las críticas que Preciado ha arrojado a algunos planteamientos feministas de los noventa y, particularmente, sobre la teorización de la performatividad de género en la producción de la materia corporal-sexual. En este entendido, Preciado ubica la importancia de los controles y tecnologías biopolíticas sobre la emergencia de los sujetos: los sujetos de género —el cuerpo generizado— es una incorporación protésica. Por lo tanto, lo que le interesa a Preciado es mostrar el “aparente” olvido de Butler al no considerar en su análisis la relación entre los cuerpos y la tecnología (farmacopornográfica) ya que, para Preciado, esa relación muestra una operación de taxonomía y “naturaleza” humana. Digamos, de clasificación humano- (no) humano. Es decir, *el cuerpo sexuado es una incorporación protésica*.

“¿Los límites de la carne coinciden con los límites del cuerpo?”, se pregunta el autor en el cuarto acto y la interrogante se sustenta sobre tres posiciones-sujeto que, como ejemplos, han teorizado Preciado (el intersex) y Butler (la *drag queen*/la travesti) en sus respectivos análisis para dar cuenta de qué forma se van constituyendo las categorías analíticas, así como para acentuar las precisiones conceptuales, pero, también, para tejer un núcleo de análisis en común: el cuerpo sexuado. Ahora bien, las escenificaciones de la *drag queen*, la travesti y el intersexual son ejemplos paradigmáticos, porque en ellas se complejizan aquellas incorporaciones protésicas y *performances* que cuestionan las diadas naturales/culturales, reales/falsas, reales/imaginarias: se pone en duda esa verdad sexual. Es decir, *el cuerpo sexuado es un híbrido estético-político*.

En este sentido, el cuerpo es punto de partida y punto de llegada; las prácticas, los discursos, las representaciones y, por supuesto, los efectos imbricados que pueda tener el mismo cuerpo con la sexualidad, el género, el sexo, el placer y el deseo se encarnan, se experimentan y se producen de forma corporal. Por lo tanto, es casi imposible que estas significaciones salgan o no pasen por ese registro. En palabras de Rucovsky:

El cuerpo no solo es situación (estilo corporal dentro de un contexto normativo de sentido que a la vez se asume y se decide llevar a cabo), sino también actuación. Dimensión ritual, dramática y teatral en la constitución del cuerpo que requiere ensayo y repetición. El cuerpo es un conjunto de actos, gestos y puestas en escena reiterativas (De Mauro Rucovsky, 2015, p. 41).

Por supuesto que Judith y Paul tienen relaciones carnales —al menos en este texto—, se despiertan por la mañana y comparten la taza de café. A veces se dan los buenos días, a veces no; depende del ánimo con el que amanecieron. Conversan, en el desayuno, sobre la recitación paródica del género, sobre el régimen farmacopornográfico, sobre la asimilación e incorporación protésica y sobre lo que nos obliga a hacer la matriz heterosexual. Al compartir dormitorio por supuesto que hay discusiones, uno no está de acuerdo con la otra. Comparten argumentos, los hedores producidos durante y después del coito, comparten las críticas. Paul le reclama a Judith —mientras le pasa el jabón en la regadera— sobre la aparente inexistencia de las articulaciones protésicas en su planteamiento sobre la performatividad de género, y qué decir sobre los regímenes farmacológicos y la consideración espacial en la parodia y la teatralidad corporal. Se lanzan las tazas recién lavadas y, por momentos, se gritonean. Quienes presencian la disputa —y no sólo del género— son los libros tirados de Foucault y Deleuze. El reclamo es evidente, viene en una dirección. Paul, mientras, se inyecta “hormona T”; Judith llama por teléfono a Wendy Brown. Pero tal como se registran discusiones, también aparecen las reconciliaciones, llegan a puntos de acuerdo y una de éstas —considero—, es la que entraña la teorización feminista desde su surgimiento: la producción corporal de los sujetos.

Así, la pregunta por el cuerpo sexuado responde evidentemente a otro cuestionamiento: ¿qué representa ese cuerpo en particular?, ¿qué nos dice empírica, política y conceptualmente una mujer, una lesbiana, un marica, un transexual, un varón? ¿De qué formas nos materializamos en un cuerpo?, ¿cómo habitamos esa materia?, ¿cómo nos estilizamos en función de ello? Evidentemente no sólo es una cuestión de género o, mejor dicho, no sólo es una cuestión conceptual: es una cuestión política. Por lo tanto, es casi imposible que estas significaciones o bien no salgan de ese registro, o bien no pasen por él. El cuerpo —en cuanto proyecto disciplinario, sujeto a (y de) las biopolíticas y al biopoder y, por supuesto, elemento prostético— es una situación (en su forma Beauvoiriana). La *situación* es la intersección, digámoslo así, de la confluencia entre las exigencias, las normatividades, las sanciones y las formas de asumir una determinada realidad cultural que se materializa en nuestros cuerpos. Por lo tanto, deberíamos interrogarnos, ¿cómo llega a significar la materialidad del cuerpo unas ideas culturales específicas?, ¿a través de cuáles normas nos materializamos? ¿cómo me materializo en cuanto sujeto sexualizado, etareo, racializado? Incluso podemos poner en la balanza la discusión que retoma Judith Butler sobre los límites de lo humano en el contexto neoliberal, ¿cómo me materializo en cuanto humano?, ¿el cuerpo — este cuerpo sexuado— es el *impasse* que permite reconocerse y que permite que los otros me categoricen como humano? No perdamos de vista algo que nos advierte la bruja-judía-lesbiana-feminista a propósito de los límites que nos conforman:

Pero si los proyectos de reconocimiento que se encuentran a nuestra disposición son aquellos que “deshacen” a la persona al conferirle reconocimiento, o que la “deshacen” al negarle reconocimiento, entonces el reconocimiento se convierte en una sede de poder mediante la cual se produce lo humano en forma diferencial (Butler, 2015, p. 15).

Por lo tanto, no sólo nos deshacemos en el género..., nos deshacemos en la frontera posthumana y aquí se encuentra un campo semántico que explora *Cuerpos en escena*. Podría formular una tercera pregunta a las cinco que anuncia Rucovsky: ¿los límites de la carne son los límites existentes del poshumanismo? Habitar el cuerpo —tarea compleja y cotidiana— es nuestro mapa político y *en disputa*. Reconozcámonos en la lucha disidente. Reconozcámonos en la materia.

Dice Emmanuel Theumer en la contratapa del libro de Rucovsky: “este original ensayo [está] interesado por abrir imaginarios políticos, así como atender las modalidades de reontologización posesencialista y cancelación de la voz que dominan buena parte de las teorías contemporáneas organizadas en torno al género y la sexualidad.” Comparto la reflexión de Theumer, la materia en cuanto territorio-político-corporal es la que está inmersa en los procesos de materialización del cuerpo. *Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado* es una caja de herramientas para entendernos —nosotros, los sujetos— como materia que fluye, sí, en el reconocimiento, en la inteligibilidad corporal y en los regímenes farmacopornográficos, pero también que *resiste* a esa misma triada apocalíptica.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Butler, Judith. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: España: Paidós.
 Nancy, Jean-Luc. (2017). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensiones del alma*. Argentina: Ediciones La Cebra.

El incendio del Mar Caribe¹

Ernesto Reséndiz Oikión²

Una Toyota recorre a toda velocidad Santo Domingo, al fondo se adivina el horizonte del Mar Caribe en llamas, el vértigo de un apocalipsis sin tregua cimbra la capital de República Dominicana, así arranca la novela *Chapeo*, de Johan Mijail, publicada en 2021 por la editorial Elefanta, bajo el cuidado de Emiliano Becerril. La edición mexicana tiene un prólogo de Iki Yos Piña Narváez. La voz narradora, su colega Luis y sus tígueres van trepados en la Toyota, huyen del presente como si hubiera posibilidad de escape.

En el orbe colonial, bajo el yugo español, los frailes dominicos fueron los agentes más crueles, efectivos e implacables para imponer la moral católica en la isla y en el continente. Los dominicos llevaron el fuego de la Inquisición para quemar a los sospechosos y purificar sus almas de las máculas de los pecados. Los seguidores de Santo Domingo de Guzmán, los padres dominicos, se hacían llamar en latín “domini-canis”, “canes del Señor”, “los perros del Señor”, y en la iconografía se representa a Santo Domingo con un perro fiel que en su hocico carga una antorcha en llamas.

En la Toyota de *Chapeo* viajan unas perras divinas, unas pájaras de ensueño; una de ellas, la maricona narradora, tiene una boca como un lanzallamas, su discurso incendiario escupe fuego contra la ley patriarcal heteronormativa blanca burguesa racista que configura este mundo que es un infierno en medio del paraíso caribeño. Frente a la violencia del exterminio perpetrado por los machos europeos, la protagonista afrodescendiente opone una memoria oral que se trenza con las historias sistemáticamente olvidadas, invisibilizadas y humilladas de las mujeres, la voz rescata y nombra las vidas dignas de las “mujeres negras, las mujeres indígenas y las mujeres sin vagina”, las mujeres con pene, las mujeres con vih, las historias que no están contadas en el Museo del Hombre Dominicano, las historias que no están escritas en el papel de los libros de la Biblioteca Pedro Henríquez Ureña, allí donde a la narradora se le sube un Misterio, se le trepa al cuerpo y al ánimo el Misterio de Anaísa, la santa patrona del amor, el dinero y la felicidad. A la imposición de la religión católica, la novela opone la magia y la espiritualidad de la santería, como una red de protección, auxilio y sabiduría para la resistencia marica. Una espiritualidad que no se impone con los mandatos establecidos en una Biblia convertida en dogma, una experiencia de la divinidad que se negocia, imbrica e imagina solidaria con los sueños, necesidades y anhelos de las personas devotas y oprimidas en el Caribe. No hacen falta biblias, ni libros del erudito dominicano negro Pedro Henríquez Ureña, aquel que aprovechando su jerarquía le preguntó a Salvador Novo si se atrevería a darle un beso. El mismo que repudió a su hermana, Camila Henríquez Ureña, la maestra de literatura que se fue a vivir a Santiago de Cuba, en los años veinte, con la bailarina estadounidense Miss Marion Risk.

La novela *Chapeo* no se interesa por los varones cis heteroblancos, es más,

¹ Presentación de *Chapeo* de Johan Mijail, Editorial Elefanta, 2021.

² Escritor, ensayista.

repudia a esos tígueres fieros, aunque la narradora y Luis sí cogen a los cabrones. *Chapeo* es una novela sobre la putería como resistencia, el “chapeo” es una palabra que se usa en Dominicana para referirse a las personas que sin importar su género, y aprovechándose de sus encantos, sacan beneficio para seducir a quien haga falta, porque, como se afirma, “el chapeo es la solución total de todos los problemas del sujeto antillano”. Si las feministas se han preguntado por la persona histórica del feminismo, la novela postula una persona afro trans con prácticas cuir antirracistas no para emprender una utopía decolonial sino para articular la resistencia más urgente al interior de la isla y en la diáspora, porque como se afirma “no hay una mujer única y las feministas cisblanco-burguesas deberían entenderlo de una buena vez”.

Y parte de esa resistencia consiste en la memoria, en nombrar en el presente a las personas que fueron secuestradas de África, para ser llevadas por la fuerza al trabajo esclavo en las plantaciones de caña de la isla, “donde se gestó el genocidio en Abya Yala”, porque “Santo Domingo es un animal herido que come cabezas frente al mar”, un perro de aguas herido, tumbado en la playa. Nombrar en una lengua sin gramática es honrar a las personas muertas, a las mujeres ultrajadas, y resistir, porque es una “jerga que evidencia la memoria de una tradición oral que no es otra cosa que no sea supervivencia”.

Una de las capacidades de Johan Mijail es hacer que la reflexión teórica, los manifiestos y programas políticos, el discurso de la militancia social de base y las prácticas del activismo cuir marica antirracista sea discurso literario en la novela, como lo hicieron a su vez Néstor Perlongher, Pedro Lemebel y Paul Preciado, a quienes menciona directamente, y también como escribió Reinaldo Arenas en su propio sexilio insular. Santa Marta le dice a la voz narradora que: “mi ano será un órgano parlante. Con esto último agrega que hay en el espacio de lo anal una realidad explorable, que mediante la reivindicación del culo podríamos generar alteraciones imaginativas importantes en los espacios más heteronormativos dentro de la racionalidad negra. Lo negro no quita lo homofóbico. ¿Es el ano un monopolio homosexual?”, aprovecho y le pregunto. Responde que no, que el ano es el órgano sexual de la democracia porque todes tenemos uno”.

Chapeo propone una poética anal que ponga en el centro la parte más repudiada de nuestras corporalidades: el ano. Octavio Paz afirmó con desdén que Salvador Novo escribía con caca, Johan Mijail retoma la mierda como materia orgánica de enorme riqueza para la polifonía de las corporalidades racializadas. Su boca incendiaria es un ano parlanchín que pronuncia todo aquello sistemáticamente repudiado por abyecto. Una poética antirracista que nombra a las abuelas, a las madres, a las tías, a las primas, a las hermanas, a las hijas violadas; que al mismo tiempo es una política antirracista solidaria con las personas trans. Una escritura interseccional que apuesta desde la rabia por un incendio que ilumine con furia la violencia perpetrada contra ellas. Un perreo que haga de las corporalidades negras los territorios iniciales para la resistencia, desde los placeres y la ternura. Palabras que tejen una red de solidaridades que atraviesan República Dominicana, Chile, Nueva York y otros lugares, en una diáspora de la memoria que recuerda aquel violento genocidio que empezó en África y continuó en el Caribe. Una novela escrita con furor y vehemencia y también con deseo de hervir en llamas todo el mar hasta la última gota del Caribe, hasta la última jota del mar.

*La noción (chilena) de gasto*¹

Nicolás del Valle Orellana²

I

Cuando comencé a leer *La noción (chilena) de gasto* (2021) me percaté de muchas cosas. Ya el título evocaba muchas ideas, la noción de gasto nos derivaría a obras del calibre de Jacques Derrida, Georges Bataille, Friedrich Nietzsche y Marcel Mauss, cuestión que me intrigaba. Luego, la portada emergía con la fuerza de esa imagen profana del perro alado (“el mata pacos”) que se erigió como símbolo contra el imaginario del orden neoliberal aún hegemónico en medio de lo que llamamos el “estallido social”. El perro es acompañado de un querubín portador de la Constitución del 80 en fuego. La imagen aparecía ante mí como una provocación mística, que me refería a la inversión de aquella angelología detrás de la concepción tradicional del poder. No era aquí el arcángel y su representación antropológica, sino el querubín subvertido y la manifestación del animal en el mundo político. Además, la imagen de la portada ya decía mucho, una fotografía de un muro como espacio liminal, como protección inmunitaria de los efectos destructivos de la revuelta y de plataforma comunitaria que sirve para la expresión cultural de los pueblos de Chile en versión de rallados, pegatinas, afiches, manchas y obras de arte que conviven en el proceso de exhibición política que fue el centro de la ciudad de Santiago a fines de octubre de 2019.

Un segundo punto refiere a su escritura en clave fragmentaria, apareciendo a veces como un ensayo anudado por medio de aforismos que giran en torno a un anhelo de una comprensión del pasado reciente y de nuestro presente que lea a contrapelo del régimen de lectura impuesto por la dictadura, es decir, por una clave de lectura que vaya contra de aquel dispositivo de interpretación que se instituyó luego del golpe de Estado y que abunda en las actuales interpretaciones de aquel acontecimiento que llamamos el “estallido”. La escritura, entonces, hará su trabajo al desplazar al lector a través de escenas y episodios de una memoria política del Chile reciente del cual hemos sido testigos. No solo del mentado estallido, sino de todas las lecturas que se desencadenaron junto a este acontecimiento y las estrategias de poder que gatillaron una serie de procesos de transformaciones políticas sin precedentes. Fragmentos que muestran cómo el episodio no es para nada lineal y constituye una constelación de escenas de la memoria que se rehacen a medida que volvemos al pasado. Esta característica de la escritura es acompañada

¹ Zeto Bórquez, Santiago de Chile: Ediciones Qual Quelle, 2021.

² Profesor Escuela de Periodismo, USACH.

por puntos de fuga a modo de “notas al pie” que abren discusiones paralelas y laterales que comienzan a avanzar soterradamente a lo largo del texto. Las notas al pie le brindarán al lector un pasamanos en medio de los fragmentos numerados, al mismo tiempo que serán notas que abrirán aún más el texto al ser ubicada al final del ensayo como si fuese un capítulo más.

El libro cruza el acontecimiento del estallido y cómo este desafía toda comprensión, ya sea, primero, el archivo histórico compuesto de toda la producción audiovisual sobre el pasado reciente, o, en segundo lugar, de las propias lecturas impresionistas de los intelectuales de la plaza pública. En un primer sentido, el acontecimiento removía fuertemente aquel archivo de la política chilena compuesto por el patrimonio cultural del país, junto con dejar obsoletas las lecturas vertidas en columnas y libros impresionistas sobre la catástrofe que estábamos viviendo. Estas dos cuestiones se destapan ya en el exordio del libro donde las pretensiones de este se explicitan.

El exordio cumple una función singular en el libro, pues no brinda un camino iniciático, no hay algo así como una introducción que define los objetivos del libro ni una explicación de las hipótesis y sub-hipótesis. Por el contrario, el exordio presenta un “inicio de libro” que está maldito, al no reducirse a una voz unívoca, sino a un coro de cuatro voces (Salazar, Moulian, Heiss, Oporto) que abren la lectura con sendos epígrafes sobre lo que ocurrió en octubre de 2019. Un inicio múltiple que hace que no sea “un” inicio sino varios, una apertura que comienza con una diversidad de perspectivas sobre nuestro presente y la memoria política reciente sobre el estallido y la pandemia en Chile.

Y sí, multiplicidad, pero no cualquier multiplicidad. La paridad en las voces que constituyen el exordio plantea una interrogante y pone la atención sobre la orientación política que está en juego a lo largo de todo el libro. Esto es constatable en la apuesta inicial del libro, a saber, “a una inflexión respecto de los tópicos más recurrentes como el malestar, la crisis del modelo (neoliberal), los movimientos estudiantiles, la revuelta y la insurrección populares, la reforma constitucional, entre otros, así como su paso más o menos rápido a una suerte de memoria museográfica a través de la copia de registros de lo acontecido en diversos soportes audiovisuales y según narrativa más o menos homogéneas” (p. 11). Con ello, nuestro autor anuncia en medio de su exordio del anhelo de una inflexión de las claves de lectura dominante. El dispositivo de interpretación que opera detrás de las elites y los medios de comunicación reflejaría el modo de producción de narrativas lineales y homogéneas que están lejos de cuestionar lo existente.

Por el contrario, junto a otras pocas contribuciones, el libro que aquí se reseña provoca una deriva en el registro hegemónico al señalar un camino desplazado de las interpretaciones canonizadas por las elites. En palabras de Zeto Bórquez: “con eso que se denominó ‘estallido social’ tal vez se ha puesto de manifiesto una ‘lógica del gasto’ en cuanto determinación última (...) del experimento neoliberal chileno de la anti-ilustración de los economistas de Chicago y el régimen militar” (p. 11). Dicha lógica está “basada en una estructura dicotómica especular que oscila entre producción e improductividad (...) remitiría tanto a una ‘psique’ como a un determinado ‘sistema del trabajo’ que la genera y cuyas implicaciones históricas debieran informarnos de la instauración de una economía del gasto improductivo” (p. 12). Pues bien ¿qué es una economía del gasto improductivo? ¿Cómo aquella relación entre psique y sistema del trabajo puede informarnos de aquella lógica del gasto?

Para explorar esta clave de lectura, nuestro autor procede a introducirnos en lo que entenderemos por “psique”, esto es, un “lugar psíquico” que no “no es

una subjetividad ni un sujeto histórico” (p. 13). Esta noción es tomada prestada de Jacques Derrida, de quien se pueden extraer varios elementos. El primero de ellos es que la psique es “un tipo de estructura o de institución que es fruto de una unidad disociada o dicotómica (...), y, por añadidura, el lugar de una ‘fantasmática pulsional’ (amor, odio, locura, proyección aversión, etc.)” (p. 13). Sería un lugar psíquico en cual habitamos y sólo puede rastrearse genealógicamente, lo cual implica rastrear históricamente las fuerzas, discontinuidades y rupturas de dicha estructura, de dicho lugar psíquico. La psique, entonces, correspondería a una estructura de interpretación.

Me parece que aquí se juega una cuestión capital al ser el dispositivo que debemos someter a un análisis genealógico: la psique como un dispositivo de interpretación del mundo que un pueblo habita (un pueblo como el alemán o como el pueblo judío, como el propio autor trae a colación a propósito de Hermann Cohen). Esta psique tendría un papel especular que toma cuerpo en la imagen de un “espejo giratorio” en el cual nos reflejamos, pero con ese reflejo ya desplazamos aquella quimera de un sujeto auto constituido o idéntico a sí mismo. Todo el punto es que dicha institución opera dicotómicamente y se vincula con la identidad a través de una diferencia que se presenta en cada revés, en cada giro del proceso de conformación histórica de esta psique. La tesis, entonces, no es sobre las causas o condiciones de posibilidad del estallido, sino sobre la comprensión de lo que éste manifestó, a saber, “la instauración de una institución económica que funge de intérprete de los modos de vida nacionales” (pp. 14-15).

Esta psique, que podríamos rastrear genealógicamente en la historia de Chile, refleja la dicotomía entre productividad e improductividad, estructurando el mundo, y la política que reparte dicho mundo, en función de lo que es o no productivo, útil y ejemplar. En palabras simples, la psique chilena sería algo así como una mentalidad nacionalista que asume al modelo económico chileno como ejemplar, como modelo de exportación, como modelo a seguir, como un modelo que hay que cuidar, como modelo que hay que conservar, cueste lo que cueste. Con ello se señala que en esta mentalidad habita especularmente el carácter destructivo que se desencadena con la pulsión de quema de todos los excedentes en manos de los vencedores de la historia, o a la inversa, del control total a través de las fuerzas policíacas y sanitarias sobre el cuerpo social. Como ya decíamos, no sólo se trata de una unidad disociada o dicotómica, sino que ésta viene acompañada por una “fantasmática pulsional” que podríamos asociar tanto al carácter destructivo de la potencia de disrupción del estallido como también de un deseo de “control estricto de la vida social e individual” (p. 15) luego de las consecuencias de las revueltas y la llegada de la pandemia del COVID 19.

El estallido social sería la manifestación de este, en palabras de Georges Bataille, gasto improductivo de las formas sociales de dilapidación como la fiesta, el lujo de la televisión, el *bling-bling*, la excedencia deportiva, entre otras. Todas estas formas no corresponden a una destrucción sin sentido o descontrolada. Muy por el contrario, cuenta con una función precisa: ser parte del ciclo de producción y dilapidación que compone la lógica del gasto social improductivo. Este ciclo no se revela con el acontecimiento del estallido, sino que es logrado con la emergencia de la coacción de la fuerza bruta de la represión policial que encuentra su consagración en “la pasión por el control total” con la llegada de la pandemia y el despliegue de la gubernamentalidad biopolítica por inmunizar a la sociedad y asegurar la vida humana a través del confinamiento y la medicalización.

Pues bien, la llegada abrupta de la mayor peste que haya vivido la humanidad terminó por aplastar toda lectura sobre el estallido, dejando el fenómeno en pe-

numbra al poner la atención en los datos de incidencia de los contagios, de falta de camas para los pacientes y medidas de cuidado de las personas aún sanas. Además, sus efectos se hicieron sentir aplacando las protestas y manifestaciones populares, las cuales llegaron a un punto cero a inicios del año 2020.

II

Con un estilo estenográfico que revive la narración del autor, se analiza el estallido social como una experiencia que se vincula con “dos factores transversales que siempre se pueden reconocer en una economía restringida pero que el neoliberalismo local moldeará a su imagen y semejanza con importantes consecuencias de captura psicosocial: el ocio y el sacrificio” (p. 61). Esta modalidad del poder, y de aquella psique que enmarca la noción (chilena de gasto), es la que se hace extensiva desde los albores de la república, ya sea con las figuras del ocioso vagabundo sin trabajo que merodea por la ciudad gozando de las bondades de la juerga y la calle, como también con el papel que juega la familia al interior de este lugar psíquico que nuestro autor rastrea genealógicamente.

Interesantemente, para nuestro autor la noción de improductividad ligada al concepto y a la experiencia del ocio en la historia de Chile fue paulatinamente incorporada en el discurso securitario con carácter policial. Haciendo del ocio una práctica imputable y reducible al concepto de vagabundaje tipificado en el código policial: “De ahí que la contraparte de la sospecha general al ocio acabe siendo la imposición al trabajo asalariado” (p. 62). La psique chilena rechaza al vagabundo para poner en valor la cualidad del trabajo asalariado que resulta de un esfuerzo personal. Pero, a su vez, se abalanza contra ella mediante mecanismos de seguridad y control a través de la modalidad punitiva del poder.

Genealógicamente, entonces, el libro enlaza diferentes experiencias prácticas y procesos mediante los cuales se fue conformando la psique y esa noción chilena del gasto improductivo. Ya en los orígenes de la República encontramos en el discurso colonial la configuración de la ciudad como modelo del orden en América Latina, relegando fuera de sus fronteras a las formas de vida caracterizadas por el riesgo del vagabundeo que hace suya una movilidad sin territorio que reclamar. A ella, se asocian un conjunto de significados que terminan por criminalizar dichas formas de vida. Juerga, alcoholismo, flojera; todo ello un gasto improductivo y sin sentido alguno desde el punto de vista del discurso republicano. En palabras del autor:

“El recurso a lo festivo en América debe leerse más bien en directa relación con el poder del Estado y en buena medida en disputa con él, atendiendo a una problemática en particular: en relación con la pervivencia de tradiciones previas a la colonización en algunos casos, o con costumbres de las clases populares y el campesinado que los aparatos de gobierno, o intentan borrar según urgencias de diverso tipo, como la instalación de nuevas ‘escalas de valores’ en función de ideales de desarrollistas; o en ocasiones [las] recuperan en virtud de las mismas o semejantes premisas” (p. 64).

Así, el discurso del orden se erige para aplacar toda dinámica de gasto social improductivo. El caso paradigmático es la condena permanente a las festividades populares que se enraizaban con la herencia cultural prehispánica. El caso del alcoholismo como elemento característico de la juerga en Chile es algo que los próceres de la República repiten de manera menospreciativa en variadas ocasiones.

Este ejercicio genealógico que nos retrotrae a los orígenes de la República de Chile identifica, además, al sacrificio como el fundamento del orden republicano. Justamente en medio de la guerra del pacífico “la iglesia chilena tuvo el papel de

elaborar una serie de argumentos capaces de dotar de sentido a la muerte de los esposos, los padres y los hijos que dejaron sus hogares y sus familias para irse a pelear frente a la batalla”. (p. 66). Una idea del sacrificio que figura como motor del ideal cívico en los argumentos que justifican el trabajo duro como fuente del éxito y del logro. La idea de que el “sudor de los hombres de trabajo” es la sangre de los héroes aparece articulado en este discurso bélico y teológico al mismo tiempo.

Esta narrativa del sacrificio se instaura en el corazón de la familia patriarcal, la cual entiende a la mujer como ser dispuesto al sacrificio en consagración del éxito de sus hijos. Esta sería “la naturaleza femenina” que se asocia a la entrega y al esfuerzo dedicado exclusivamente a los hijos (al “hijo” como prototipo, sea hijo o hija, se entiende), mientras el padre se dedica al trabajo asalariado y la actividad productiva. Pues bien, ya en el régimen neoliberal este esquema es reproducido en el contexto de la familia mercantil, la cual se sacrifica con deudas para depositar a los hijos e hijas en el sistema educativo formal que tendrá como función principal el transformarlos en un capital humano avanzado, es decir, inversión de capital a partir de la deuda de la familia, deuda que aparece como un requisito necesario de la vida cívica; sacrificio que aparece como base del orden republicano

A la inversa el hijo en este sentido también aparece como depositario de dicha inversión como posible acreedor. En palabras de Zeto Bórquez: “en vistas de ese darse por, de ese hacer por el hijo, así como también de la fe de este último en lo ilimitado del gasto que puede solicitar para sí” (p. 69). La familia, entonces, es un elemento fundamental de la psique chilena y al mismo tiempo la base productiva sobre la cual se dirige el modelo económico chileno fundado por Pinochet y los *Chicago Boys*. Esta última disquisición tiene una relación directa con lo que hemos dicho hasta aquí respecto del “estallido social”: “el estallido chileno ha sido en primer lugar el de los hijos de los hijos del sistema neoliberal del trabajo. Es necesario que el hijo se asome al espejo giratorio para comprender que es él mismo aquello que está queriendo ser superado y que tendría que ser capaz de aniquilar” (p. 70).

III

En suma, el estallido puede comprenderse como “una experiencia fronteriza inscrita en un sistema de trabajo que da cuenta de su espesor histórico y de su relación con algún tipo de configuración sedimentaria, lo cual querría decir, en primer lugar, que no se trataría sólo de un malestar como mal contingente” (p. 71). Aquí emerge con más claridad la tesis que se anuncia ya al inicio del libro. No se trataría de retrotraer el estallido a sus causas para luego explicarlas desde una teoría comprensiva; más bien, se trataría de dar cuenta de la manifestación radical de la “precarización que genera el sistema chileno de trabajo” que sigue todavía en vigor y el cual depende del principio de interés individual donde el Estado tiene un rol meramente “subsidiario” (p. 75).

Con todo lo dicho aquí se libera finalmente en detalle la estructura especular de la psique chilena incrustada en el sistema productivo. “Se refleja junto a sus valores asociados e intercambiables: el ahorro y la dilapidación, la escasez y el lujo, el trabajo y el descanso, la laboriosidad y la dispersión, la continencia y el desenfreno, la gravedad y la hilaridad, la sobriedad y la embriaguez, la monotonía y la novedad, la inhibición y la excitación” (p. 76). En su corolario, todas las reflexiones del libro desembocan en este mismo punto contrario a las tesis tradicionales del estallido y de los procesos de modernización capitalista que han aquejado al Chile reciente, enarbolando entonces una tesis distinta: la de la psique y no la de una sociedad polarizada que terminó por estallar.

Representaciones del pueblo en la revuelta de octubre de 2019

Cristóbal Friz¹

EL REGRESO DE UNA CATEGORÍA DISPUTADA

Desde los inicios mismos de la revuelta de octubre de 2019, un verdadero estallido de interpretaciones ha procurado captar el sentido de la misma, tratando de establecer tanto sus causas o antecedentes, como los cursos de acción que ella podría eventualmente abrir. Sobre todo en un comienzo, pero como algo que no ha dejado de ocurrir hasta el presente (esto es, julio de 2022), el denominado “estallido social” ha parecido constituir un tema obligado, motivo por el cual desde medios de comunicación masiva hasta de discusión académica se han ocupado y siguen ocupándose del asunto.

Sobre la copiosa cantidad de interpretaciones ya presentes en los primeros momentos de la movilización repasa Pablo Oyarzun (2020), quien llama la atención sobre el hecho de que, en su opinión, la mayoría de las lecturas de la revuelta la abordan desde marcos categoriales establecidos de antemano. Muchas de las interpretaciones, en sus palabras, “coinciden en leer el acontecimiento con lo que ya saben. Dicho de otro modo, aplican al acontecimiento una plantilla conceptual previamente asegurada”, con lo cual, en su parecer, no logran captar la novedad del mismo (p. 457). La multiplicidad de explicaciones de octubre de 2019 pone al descubierto, según señala Luis Placencia (2020), que “octubre parece haber sido muchos” (p. 58). Probablemente no sepamos aún qué nombre otorgar a lo sucedido en aquel entonces (¿estallido, revuelta, revolución, acontecimiento, etc.?), pues resulta razonable suponer que lo que fue, lo que es y lo que eventualmente continuará siendo octubre de 2019 constituirá un campo de disputas por mucho tiempo más.

A pesar de la incertidumbre respecto de los significados atribuibles al octubre chileno, cabe afirmar que este volvió a traer a la escena política e intelectual la noción de pueblo. Según Karen Alfaro y Juan Pablo Venables (2022), esta “se posicionó como categoría identitaria central en los lenguajes políticos de los actores de la revuelta”. Los autores destacan el hecho de que, a contrapelo de la neutralización del vocablo pueblo que tiene lugar durante la dictadura militar, y que es continuada con matices por los gobiernos de la transición y la postdictadura, en la revuelta de 2019 el concepto retorna desde “una autodesignación constituida desde el pueblo movilizado en las calles”. El concepto pueblo, declaran, se vuelve “ineludible”, “irremplazable”, “precisamente porque es autodesignativo”.

En sintonía con este resurgir de la noción de pueblo desde la propia movilización, son numerosos los y las intelectuales que se han ocupado de la misma, adjudicándole un lugar central tanto en la interpretación de los acontecimientos, como en la propuesta de orientaciones posibles. A este respecto, sin embargo, no abundan los acuerdos. Por lo tanto, no todos los autores coinciden en que

¹ Profesor Universidad de Santiago de Chile y Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

2019 representa un resurgimiento del pueblo, y que este resurgir —en caso de efectivamente suceder— contenga algún rendimiento político relevante. Rodrigo Castro (2021), por poner un ejemplo, discute la idea de que “el estallido social” corresponda a “una instancia de irrupción del pueblo que opera a su vez como condición de posibilidad de un poder constituyente que sentenciaría de muerte al neoliberalismo”, afirmando categóricamente que “[l]a multitud que se expresa en la calle no contiene en términos esenciales la potencialidad de un pueblo como sujeto político”.

Desde la otra vereda —en la que me interesa detenerme en esta ocasión—, refiriéndose al “total de cuerpos” que a fines de 2019 se toman el espacio público en demanda de condiciones de vida más digna, Oyarzun (2020) afirma que “[e] se total se llama, no puede llamarse de otro modo, ‘pueblo’” (p. 460). Cristóbal Balbontín (2021) señala, a su turno, que la “revuelta popular... implica cierta capacidad de agenciamiento político con un sentido de pertenencia común que volvió a aparecer con la recuperación de la palabra pueblo durante los acontecimientos”. Lo anterior supone, en su opinión, “[e]l rescate de este sentido democrático, que la soberanía radique en el pueblo y que este pueda autoconvocarse como poder constituyente para establecer democráticamente los términos fundamentales de la vida en común”.

Como podemos observar, del mismo modo que no existe consenso respecto de qué fue, qué es y qué seguirá siendo 2019, tampoco lo hay sobre si este implica un resurgimiento del pueblo. Y, según veremos, aun entre quienes suscriben que la revuelta comporta un reemerger del pueblo, no necesariamente hay acuerdos sobre qué sea o qué nombra ese pueblo, o respecto de las implicancias políticas de su presunto despertar. El pueblo, la misma noción de pueblo, en consecuencia, constituye una categoría en disputa. Sobre esta disputa, referida al presunto despertar del pueblo en la revuelta de octubre, me ocuparé en las próximas páginas, pero para orientarme en ella debo establecer algunas coordenadas previas: un breve marco teórico, si se quiere.

Lo primero que viene al caso destacar es que si bien la noción de pueblo puede ser ponderada como una categoría legitimaria de distintos ordenamientos políticos, desde la monarquía y la tiranía hasta el populismo y la democracia, esta última parece requerir marcadamente el mencionado criterio legitimador. Por cierto que la voz democracia constituye un campo de disputas por sí mismo, pues la sola elucidación de lo que su nombre mienta es objeto de polémica: como lo expresa Jacques Rancière (2012), “[e]ntender lo que quiere decir democracia es entender la batalla que se libra en esta palabra” (pp. 132-133). Por lo tanto, con independencia de la interpretación de democracia a la que adscribamos, si prestamos atención a su raíz etimológica —a la “potencia casi magnética de la etimología de la palabra democracia”, como la llama Pierre Rosanvallon (2006, p. 26)—, resulta difícil desentenderse del hecho de que *demokratía* nombra un sistema de gobierno o eventualmente una forma de organización social en los que la fuerza, el dominio, el mando o el poder (*krátos*) son o debieran ser ejercidos por el pueblo (*démos*).

Lo anterior no comporta necesariamente asumir que el pueblo exista como tal, orgánica, sustantivamente, y que en cuanto tal pueda o deba efectivamente gobernar (*kratein*). De hecho, la consideración sustantiva, ontológica o esencial del pueblo —la idea de un pueblo uno, idéntico a sí mismo, y que como tal es el sujeto que manda o gobierna— puede comportar rasgos autoritarios. Esto lo han remarcado autores como Claude Lefort y Judith Butler. Para el primero, los movimientos totalitarios del siglo XX se sostienen sobre una “lógica de la iden-

tificación”, conforme la cual “[e]l proletariado es uno y lo mismo con el pueblo, el partido con el proletariado, el buró político y el egócrata, finalmente, con el partido” (Lefort, 1991, p. 22). Butler (2019), por su parte, llama la atención sobre la dificultad de identificar toda emergencia o expresión del pueblo con la democracia. El motivo es simple: del mismo modo que los movimientos democráticos, también “las contrarrevoluciones despliegan sus propias ideas de ‘pueblo’, de quiénes constituyen ‘el pueblo’” (p. 158).

Enfocado desde otra perspectiva, considerar al pueblo como el sujeto que articula un régimen u ordenamiento democrático puede suponer, aun cuando suene paradójico, asumirlo como una categoría a la vez que necesaria, imposible en términos empíricos. O, según lo he sugerido en otra ocasión, como la condición de posibilidad imposible, como el exceso sin el cual no nos es dado concebir democracia alguna (Friz, 2021).

Tratemos de explicar el aserto anterior. Tengamos en cuenta, en primer lugar, que una característica de las categorías políticas fundamentales (pensemos en nociones como democracia, tiranía, poder, libertad, igualdad, derecho, justicia, decisión, excepción, o la que se quiera) radica en que ellas, más que describir un estado de cosas puntual y ser, en consecuencia, evaluables por su grado de correspondencia respecto de un objeto instituido de antemano, constituyen conceptos-límites que, según Marcos García de la Huerta (2003), operan como “referentes imaginarios que orientan la acción y procuran significación al mundo” (p. 225). En una óptica cercana señala Franz Hinkelammert (2002): “el contenido de lo posible es siempre algo imposible que da sentido y dirección a lo posible. Es decir, todo posible existe en referencia a una plenitud imposible” (p. 381).

Prestemos atención, en segundo lugar, a que según indiqué previamente, Oyarzun (2020) propone que “pueblo” es el único nombre que compete adecuadamente al “total de cuerpos” que se congrega en las calles a fines de 2019. Advierte, sin embargo, que “[e]l ‘pueblo’ es una ficción, acaso, y como toda ficción extrae su potencia de que se la crea y afirme como ficción sabiéndola tal” (p. 460). El pueblo puede ser ponderado como una ficción. Lo relevante, sin embargo, es reconocerlo como una ficción necesaria. Me parece que en algo parecido piensa Norbert Lechner (1984) cuando señala que “[e]l pueblo en tanto sujeto soberano que decide su destino no existe empíricamente: se forma como una pluralidad de sujetos en pugna” (p. 180). Para el autor, la democracia se supone fundada en el “principio de autodeterminación”: en la capacidad de un pueblo de decidir soberana y autónomamente sobre sus modos de vida. Sin embargo, dicho fundamento, observa Lechner, constituye “un principio imposible de realizar, pero sin el cual no es posible la democracia” (p. 181).

Una consecuencia de lo señalado consiste en reconocer que si bien la palabra pueblo no designa una realidad susceptible de circunscripción o delimitación definidas, constituye no obstante una *conditio sine qua non* del discurso político y, para lo que acá interesa, del discurso político-democrático. Por ello, junto con admitir que pueblo nombra algo —algo que, me parece, hay que procurar determinar con precisión en cada caso puntual—, conviene reconocer, con Benjamín Ardití (2014), que “hay distintas maneras de ver la política y todas ellas reclaman para sí el sentido de palabras como pueblo” (p. 223). Es en virtud de lo antedicho que constituye una categoría inevitablemente polémica y, en cuanto tal, disputada.

Respecto de la polémica que tiene al pueblo como sede, afirma Alain Badiou (2014) que “‘pueblo’ no es en sí mismo un sustantivo progresista... tampoco es un término fascista”, motivo por el cual, según el filósofo francés, su carácter reaccionario o libertario dependerá tanto del contexto de enunciación, como del

modo y de la intención con los cuales sea utilizado (p. 9). Pueblo, en consecuencia, es una noción estructuralmente ambigua: puede ser conceptuado, señala Marcos Fernández Labbé (2008), “como amenaza al mismo tiempo que como fuente de regeneración del conjunto del cuerpo político” (p. 1173). A fin de cuentas, el pueblo constituye siempre el objeto de lo que Arditi (2014) denomina “re-presentación”; vale decir, de un discurso que antes que mentar un objeto previamente constituido (un objeto, digámoslo así, que espera una etiqueta que lo identifique y lo describa), al nombrarlo lo instituye. Bajo este enfoque, que tiene un indiscutible aire de familia con la performatividad de Butler, toda “re-presentación” del pueblo corresponde a un modo de interpretar, proyectar, y, sobre todo, “de configurar nuestro ser juntos”. Desde esta óptica, según Arditi, pueblo “es lo que disputamos, no lo que somos” (pp. 230-231).

Tomando en consideración entonces que, bajo la óptica esbozada, el pueblo constituye el objeto de una representación (o, como la llama Arditi, una “re-presentación”) siempre disputada, me interesa detenerme en algunas de las interpretaciones del pueblo que han tenido lugar con ocasión de los sucesos de fines de 2019. En la presente oportunidad me enfocaré en *Asamblea de los cuerpos* (2019) de Alejandra Castillo, *El porvenir se hereda. Fragmentos de un Chile sublevado* (2019) de Rodrigo Karmy, y *Octubre chileno. La irrupción de un nuevo pueblo* (2020) de Carlos Ruiz Encina.

¿Por qué, dentro del vastísimo abanico de obras sobre la revuelta, centrar el análisis en las tres mencionadas? En primer lugar, porque ellas corresponden a intervenciones escritas en los primeros momentos de la revuelta. Las tres recogen, en consecuencia, lo trabajado en blogs, columnas de opinión y otros escritos coyunturales. Los libros de Castillo y Karmy aparecen publicados en diciembre de 2019, el de Ruiz Encina en abril de 2020. Representan, sin lugar a dudas, reflexiones sobre la marcha, que no pretenden únicamente describir los acontecimientos, cuanto más bien otorgar una orientación, un cauce de acción a los mismos. Y es probablemente a causa de su proximidad a octubre de 2019, que con sus diferencias y matices las tres obras exhiben un fuerte recelo ante el encauzamiento institucional de la emergencia, el que se materializa ante todo en el Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución del 15 de noviembre de ese año.

Los libros señalados constituyen además interpretaciones provenientes del amplio campo de las izquierdas. En consecuencia suponen, en principio, lecturas que en buena medida suscribo, y que me parece comportan insumos importantes para la comprensión de octubre de 2019. Y a pesar de que sus interpretaciones poseen diferencias significativas, comparten una apuesta fuerte sobre el pueblo como agente emergente en la revuelta. Me centro en estas obras, finalmente —y este es sin duda el motivo principal—, por el hecho de que a pesar de la apuesta compartida, ellas suponen modos distintos de concebir al pueblo. Podría afirmarse incluso que sus representaciones del pueblo son no solo diferentes; quizá lo apropiado sea afirmar, más bien, que bajo la misma noción, pueblo, nombran cosas distintas, diversos pueblos.

Aun cuando mi propósito sea prioritariamente descriptivo, me interesa asimismo prestar atención a algunos elementos de las representaciones del pueblo presentes en las obras indicadas que considero necesario enfocar con cautela, críticamente. Me propongo, por lo tanto, en primer lugar mostrar que de la misma manera que la revuelta es polisémica, en el sentido de que hay distintos octubres, el pueblo que se afirma que despertó se dice también de muchos modos y, por lo tanto, que asistimos a diversas interpretaciones, a distintos pueblos en pugna. Procuraré al

mismo tiempo indicar algunas implicancias de las mencionadas representaciones, relativas al proceso de transformación política que presuntamente atraviesa el país. Ellas guardan relación, básicamente, con el hecho de que considero que los autores analizados, a pesar de las precauciones y las diferencias, tienden a pensar, bien inadvertidamente, bien sin tomar las debidas precauciones, al pueblo en términos sustantivos, orgánicos o incluso esenciales; y, en conformidad con lo anterior, como índice incuestionado ya de un acontecimiento, ya de un régimen democrático plenos y verdaderos, lo cual estimo que refleja una aproximación no suficientemente cuidadosa al problema del pueblo y el fenómeno democrático.

I. EL PUEBLO Y SU REVERSO

Un rasgo común a las obras mencionadas consiste en que presentan al pueblo que se afirma que emerge en la revuelta descrito o caracterizado por su oposición a los grupos dominantes: a las élites instaladas en el poder, si acaso no durante toda la vida independiente del país, cuando menos desde el final de la dictadura militar. Este planteamiento se condice con el diagnóstico, transversal asimismo a las obras estudiadas, según el cual la institucionalidad política instaurada desde la denominada transición a la democracia se ha erigido ya en desmedro del pueblo, o abiertamente sin el pueblo, ya sobre un abismo entre los grupos elitarios y el pueblo.

En un trabajo anterior a Asamblea de los cuerpos, Castillo (2016) postula que la teoría de democracia que mejor se condice con la matriz neoliberal es el modelo democrático elitista. Este, en su caracterización, corresponde a “una particular forma de comprender la democracia desprovista de uno de los elementos que la describen: el pueblo”, motivo por el cual, según la autora, comporta una “sustracción del pueblo de la política democrática” (p. 87). Los acontecimiento de fines de 2019 se posicionan para Castillo (2019) en las antípodas de esta sustracción, toda vez que suponen la emergencia de lo que con una metáfora orgánica designa “el cuerpo del pueblo” (p. 16).

¿Cómo caracteriza Castillo a este cuerpo-pueblo? Según lo previamente advertido, por su oposición a los grupos dominantes, a lo que denomina como la “oligarquía neoliberal” (p. 21). Quizá es a causa de este enfoque polarizador que la filósofa propende a identificar al pueblo con los pobres. Advierte que estos constituyen “la inmensa mayoría” que sufre cotidianamente el endeudamiento, y que en base a grandes esfuerzos logra llegar a fin de mes. De lo anterior concluye que “[l]a gran mayoría que no forma parte de la oligarquía neoliberal”, que no quiere reconocerse a sí misma como pobre, y que en consecuencia acepta con mayor aquiescencia la etiqueta clase media, “en algún momento de su vida podría habitar el país de los pobres” (p. 22).

El enfoque dicotómico adoptado por la autora —el que comporta la afirmación de un nosotros en oposición a un otros— la conduce a sostener que lo que sucede a fines de 2019 constituye una “protesta nacional contra el neoliberalismo” (p. 31). Esta consiste, a su parecer, en la protesta de un “cuerpo multitudinario, una asamblea de cuerpos que se autoconvoca” (p. 44) contra el daño causado al cuerpo del pueblo por la oligarquía neoliberal. Llevadas a un plano de polarización moral, las movilizaciones representan, para Castillo, una “revuelta contra los malos (que también son los ricos o, mejor dicho, el 1% más rico)” (pp. 42-43). Según la autora, la mentada oligarquía se caracteriza, junto con la maldad referida, por su “desprecios del pueblo” (p. 62): por relacionarse con este como si se encontrara en una minoría de edad perpetua e insalvable, motivo por el cual lo trata como a “un pueblo de niños” (p. 35).

En Octubre chileno Ruiz Encina (2020) coincide en gran medida con el diag-

nóstico de Castillo, de acuerdo con el cual la revuelta constituye el emerger del pueblo —de un “nuevo pueblo”, según el subtítulo del libro—, el que se caracteriza por su antagonismo con los grupos dominantes: por ello refiere una “oposición que estalla entre este nuevo pueblo y esa oligarquía neoliberal” (p. 84). Difiere con Castillo, no obstante, respecto de la conformación de este agente emergente. Mientras en la autora observamos una tendencia a identificar al pueblo con los pobres, para Ruiz Encina pueblo será sinónimo de sociedad.

Desde la transición, según Ruiz Encina, el paisaje político-social chileno se polariza. Pasa a articularse, señala, en base a la dicotomía entre el “nuevo empresario” (p. 61), la “oligarquía neoliberal” (p. 75), la “oligarquía del gran abuso” (p. 54) —a la que llega a calificar incluso de “casta”, dado su carácter hermético (p. 39)—, y aquel amplísimo sector que denomina “gente sencilla” (pp. 17, 93), “sociedad sencilla” (pp. 71, 93) y, en ocasiones, simplemente como “la sociedad” (p. 36). En su argumento, desde el fin de la dictadura militar la élite se reproduce y perpetúa en el poder, tanto a nivel político como económico. Entre otros mecanismos, expulsando a la “gente sencilla” del aparato burocrático-estatal. La expulsión referida no es solo administrativa; es también simbólica, y se caracteriza por “un irritante desprecio por la sociedad” (p. 54). La revuelta constituye, para el autor, un vuelco radical en este curso. Por eso afirma que “[e]l distanciamiento que [la restringida política elitaria] acumula con la sociedad le estalla encima” (p. 56) y, en consecuencia, que “[h]oy la calle le pertenece a una sociedad que fue negada por esa política de la transición” (p. 83).

El análisis de Karmy concuerda con el de los autores previamente referidos en lo que compete a comprender al pueblo que emerge en la protesta en oposición a los grupos dominantes. Esta oposición, sin embargo, adopta en El porvenir se hereda un tono distinto que en las obras de Castillo y Ruiz Encina, toda vez que puede decirse que Karmy enfoca la contraposición en términos abiertamente bélicos. El punto de arranque de los tres autores es el mismo: los tres abordan la oposición pueblo/oligarquía a partir, entre otros factores, de la desafortunada declaración del presidente Sebastián Piñera, “estamos en guerra contra un enemigo poderoso...”, del 20 de octubre. Palabras que, aunadas al decreto de Estado de excepción constitucional, el que justifica la presencia de militares en las calles a fin de resguardar el orden público, y sumadas al excesivo uso de la fuerza contra las manifestaciones y las flagrantes violaciones de derechos humanos, recuerdan los peores momentos de la dictadura.

El punto de arranque es el mismo, pero los acentos varían de modo considerable. Cabe afirmar, pues, que el tono bélico que se encuentra tímidamente insinuado en Ruiz Encina (2020) —quien afirma que el “nuevo pueblo” tiene por “adversario” a la “hermética oligarquía neoliberal” (p. 39)—, y de un modo algo más decidido en Castillo (2019) —para quien “la oligarquía chilena hoy en el gobierno le ha declarado la guerra a los pobres” (p. 19), llegando a referir una “pelea... épica” que tiene lugar en las calles (p. 43), y que “las principales armas de la revuelta social no han sido otras que el propio cuerpo” (p. 64)—, se expresa abiertamente en Karmy. No resulta desacertado sostener, entonces, que El porvenir se hereda reposa en una comprensión de la política de corte hobbesiano-schmittiano; vale decir, que enfoca el fenómeno político desde los parámetros de la guerra, ya sea de la “guerra de todos contra todos” (la *bellum omnium contra omnes*) de Hobbes, ya desde la contraposición amigo/enemigo, entendida como categoría central de lo político, en la interpretación de Schmitt.

Para Karmy (2019), la violencia de 1973 reviste un carácter fundacional: “el

golpe de 1973 arrojó al pueblo al sacrificio para fundar la nueva institucionalidad como Estado subsidiario” (p. 33), inaugurando con ello una “guerra sistemática y teledirigida contra los pobres” (p. 28). Por ello, según el autor, “la violencia de 1973 permanece incólume en la violencia de 2019” (p. 33). En virtud de este diagnóstico, Karmy lleva a cabo una verdadera apología de la violencia que denomina popular. Sostiene, en efecto, que lo que estalla en 2019 es una “una guerra civil silenciosa que la potencia popular ha desatado por años contra el poder empresarial-militar” (p. 24), y que “[e]l 18 de octubre debe ser recordado como el día del triunfo popular” (p. 27). En consecuencia, ante el escenario que califica como “la batalla de Chile” (p. 131), señala que “[l]ejos de negar la violencia popular es necesario abrazarla porque solo ella representa un verdadero comienzo pletórico de posibles” (p. 38).

El encomio de la violencia popular por parte de Karmy descansa, a la vez que sobre una conceptualización belicista de la política, sobre la distinción, impregnada de connotaciones religiosas, entre violencia sacrificial y violencia martirológica. La primera, a la que también designa como “violencia soberana” (p. 34), corresponde en su interpretación a aquella violencia que, ejercida desde el poder, procura instaurar un orden, y que indefectiblemente lo hace mediante la inmolación; para el caso que aquí nos ocupa, del pueblo, según el autor.

En oposición a esta, la violencia martirológica, en la que se inscribe la violencia popular, corresponde en la interpretación de Karmy a aquella que revoca o destituye el poder. Esta violencia, por lo tanto, no da pie a un futuro entendido como la continuación del presente: a un tiempo, en consecuencia, que resulta conocido de antemano, sino a uno por definición abierto. Esto es lo que el filósofo entiende por porvenir. La violencia martirológica, según el autor, pone al descubierto, junto con “la ingobernabilidad de un pueblo” (p. 29), el carácter intempestivo del mismo. Ella representa, pues, un “comienzo radical... donde la fuerza transformativa de la imaginación está dispuesta a luchar, cuerpo a cuerpo, contra los ejércitos de los dueños de Chile” (p. 64). La referida violencia, señala Karmy, se hallará siempre precavida ante los intentos de instaurar un orden, toda vez que “[l]a normalidad es una declaración de guerra para la potencia popular” (p. 96).

II. DEVENIR PUEBLO

Según hemos visto, los autores describen al pueblo que emerge en la protesta de 2019 por oposición a los grupos dominantes. Cabe preguntarse, sin embargo, si allende esta caracterización, su concepto de pueblo comporta algo más que una descripción negativa. Conviene indagar asimismo si el pueblo, al ser enunciado como lo que no es la élite, no resulta pensado como una unidad, dado que su referencia, aquello contra lo cual se constituye —al modo de una imagen reflejada en un espejo—, es el sector dominante, considerado como un todo estático y homogéneo. Lo anterior, evidentemente, puede suponer desatender la pluralidad y el antagonismo eventualmente constitutivos de aquello que con todas las precauciones del caso llamamos pueblo. Teniendo estos reparos en consideración, revisemos en lo que sigue cómo en la interpretación de los autores se constituye el pueblo que se dice que emerge como agente protagónico de la revuelta, para ver posteriormente en qué medida afirman que este pueblo constituye el índice de una democracia plena.

En las obras analizadas encontramos, con sus matices correspondientes, una tesis compartida respecto del devenir pueblo en las movilizaciones de 2019, que se articula en función de dos ideas complementarias. La primera se puede enfocar, grosso modo, como un contrapunto respecto de la tentación de comprender octu-

bre de 2019 como un “estallido”, en el sentido de un acontecimiento que adviene desligado de antecedentes previos; y, en términos más generales aún, respecto de la consideración de la postdictadura como un período marcado por la apatía ciudadana. En contraste con lo antedicho, se afirma que el pueblo que emerge en las movilizaciones conecta con procesos de emergencia popular previos, legando una historia de luchas que decantan en octubre de 2019. La segunda idea dice relación a una concepción de la historia de carácter en buena medida teleológico. Afirma pues que el advenir del pueblo en la revuelta representa el índice de un nuevo tiempo, el que entendido en términos progresivos, comporta la superación de una serie de rasgos deficitarios de la convivencia política nacional.

Comencemos por la primera idea señalada. ¿Cómo se conforma, quiénes constituyen el “pueblo nuevo” referido por Ruiz Encina en *Octubre chileno*? Aun cuando el autor no lo reconoce explícitamente, su interpretación reedita la clásica tesis de Marx conforme la cual el despliegue del capitalismo incubaba las condiciones de su superación. Dice Ruiz Encina (2020): “el capitalismo... crea en su seno —en su propio desarrollo— fuerzas sociales capaces de transformarlo” (p. 102). Por lo tanto, para comprender cómo se constituye el pueblo que según el sociólogo emerge en la protesta de 2019, debemos echar un vistazo previo a su interpretación de la modernización neoliberal chilena.

Ruiz Encina afirma que esta se sostiene, entre otros factores determinantes, sobre un “capitalismo de servicio público” (p. 55), entendido como la privatización de los otrora servicios brindados por el Estado, los que al ser subsidiados por este generan un enriquecimiento sostenido de los sectores oligárquicos. En su opinión, por lo tanto, el neoliberalismo ha creado en Chile riqueza a costa de desigualdad. Esto conlleva, según Ruiz Encina, que amplios sectores de la población, no obstante su heterogénea composición social y sus diversas formas de precarización —y pese a carecer de criterios unificadores, como una identidad colectiva o conciencia de clase—, se vayan reconociendo como el polo expoliado, la sociedad.

El proceso de reconocimiento de la sociedad como sector expoliado en oposición a los grupos dominantes, afirma el sociólogo, se remonta a las movilizaciones de 2006, las que marcan en su interpretación el comienzo del ciclo político que culmina en 2019. En virtud de lo antedicho, los acontecimientos de octubre de ese año deben ser entendidos, según el autor, como “la revuelta de los hijos de esa modernización neoliberal” (p. 51), los que “se ubican en el más frontal antagonismo al capitalismo actual” (p. 77). Son estos hijos, “los productos más genuinos de la mutación social de casi medio siglo de neoliberalismo” (p. 44), quienes constituyen el nuevo pueblo pregonado por Ruiz Encina.

Por su parte, aun cuando en *Asamblea de los cuerpos* Castillo (2019) sienta una serie de antecedentes cercanos a la revuelta, alude también, en un registro temporal más extenso, a procesos de emergencia popular de la historia de Chile, puntualmente a ciertos proyectos constitucionales de corte popular, participativo y feminista, como el de la fallida Asamblea Constituyente de Asalariados e Intelectuales de 1925 (conocida también como Asamblea Constituyente Popular). En lo más inmediato, y destacando como Ruiz Encina el peso gravitante de las movilizaciones de 2006, señala no obstante: “Si esta revuelta contra el neoliberalismo tiene algún antecedente es la revuelta feminista del año recién pasado” (p. 36).

Según la autora, lo novedoso y radical de las manifestaciones feministas de 2018 reside en que, antes que enarbolar demandas sectoriales puntuales, ellas sacaron a la luz la ubicuidad de la “violencia patriarcal” ejercida sobre el “cuerpo del pueblo”, la que cubre desde el funcionamiento de las instituciones hasta la organización de la

vida cotidiana. A causa de lo anterior, señala Castillo, “[l]a revuelta feminista hizo escuchar muy fuerte un ‘no más’ a los abusos del Estado autoritario y patriarcal. Un ‘no más’ que se vuelve a escuchar hoy, en esta revuelta de octubre” (p. 37).

El planteamiento expuesto tanto en la obra de Castillo como en la de Ruiz Encina, en virtud del cual el pueblo que estalla en 2019 conecta con una serie de antecedentes, adopta connotaciones acaso excesivas en El porvenir se hereda. Una clave central del libro de Karmy radica en la noción, presente en su título, de un tiempo venidero que se recibe como legado. Señala Karmy (2019): “la revuelta nos recuerda que el temblor más decisivo, el ajuste con nuestra historicidad no es más que un porvenir que se hereda” (p. 20). Y en sintonía con la matriz belicista con la que interpreta la revuelta, afirma que esta “[d]eviene potencia afectiva que recuerda a sus muertos en el acto mismo de la batalla” (p. 39).

Para Karmy, la violencia soberana de 2019 reitera la violencia de 1973 sancionada por la Constitución del 80. Esta reedita a su turno la violencia fundacional del Estado portaliano. La cual, finalmente, actualiza la violencia colonial ejercida contra las comunidades indígenas. Las resistencias a las violencias antedichas dan lugar, en su parecer, a “un pueblo que no existe de suyo, sino que solo adviene en el instante de su irrupción” (p. 59). En consideración de lo anterior, no debiera sorprendernos que la “conexión... de la multitud con su pasado”, de acuerdo con la cual “un pasado nunca sido ingresa intempestivamente al reducto del presente” (pp. 67-68), que constituye según Karmy lo que anima la revuelta y permite al pueblo mártir emerger, sea presentada por el autor como una concatenación que cubre registros temporales diversos.

El primero es, por supuesto, el más inmediato. Según Karmy, “[e]l Chile de 1973 termina con sus hijos que heredaron su violencia”. Si el Chile dictatorial culmina en octubre de 2019, “ese ‘fin’ no ha llegado solo: la lucha popular —la de hoy, pero las tantas de ayer— lo ha hecho imaginalmente posible” (p. 30). El pueblo mártir de Karmy conecta también, en un registro temporal mayor, con las distintas olas de resistencia ante el poder oligárquico fundante del Estado chileno. Conecta incluso, sostiene el autor, con las controversias filosófico-teológicas del siglo XII. “La Córdoba del siglo XII remueve intempestivamente al presente” (p. 73), afirma, refiriendo la disputa de Averroes con las autoridades de la Iglesia Católica. Si para estas el pensamiento consiste en una facultad individual, para el filósofo musulmán aquel es una potencia común. De esta tesis concluye nuestro autor que la revuelta, al materializar el “carácter común de la potencia del pensamiento”, pone de manifiesto que un pueblo piensa. Por ello, según Karmy, en 2019 “[e]l pueblo chileno devino averroísta” (p. 80).

¿Cómo se engarza, en las obra acá revisadas, la idea previamente referida, según la cual el pueblo que irrumpe en 2019 actualiza procesos de emergencia popular previos, con la segunda: esto es, con la afirmación de que este pueblo abre un tiempo cargado de novedad, del cual es su protagonista? Una posible respuesta a esta interrogante la podemos extraer del planteamiento de Alfaro y Venables (2022), para quienes “el retorno de la categoría pueblo sintetiza una temporalidad de pasado, presente y futuro en un mismo momento”. Si adscribimos a este enfoque, bien podemos señalar que es aquella síntesis la que permitirá, en cuanto que ejercicio de memoria, reconocer el pasado y aprender de él, con el cometido de constituir una fuerza o movimiento que, anclados en el presente, se proyectan hacia el porvenir. Según veremos, la formulación de esta segunda idea —vale decir, que el pueblo emergente abre un nuevo ciclo o período histórico— varía en las obras acá comentadas, como varía también el tono, más o menos optimista, con el que se afirma el advenimiento de este tiempo nuevo.

En Asamblea de los cuerpos Castillo (2019) señala que la revuelta comporta una alteración de la experiencia de la temporalidad. En su interpretación, aquella supone, por una parte, la “aceleración”, en el sentido de que todo se torna vertiginoso e incierto (p.63). Pero, de un modo más decisivo, la revuelta implica para Castillo una puesta en jaque de la temporalidad que sanciona y reproduce el poder. Refiriéndose a la represión de la que es objeto la protesta, la autora identifica al tiempo de la violencia estatal con el “ahora”, con “la inminencia de un golpe, de un decreto represivo que se ajusta al tiempo de la inmediatez del reloj” (pp. 41-42). La congregación de cuerpos en el espacio público —que es lo que la filósofa denomina “asamblea de los cuerpos”— supone, según ella, otra temporalidad. Partiendo de un “atemporal ‘no más’”, de la constatación de que el cuerpo del pueblo no puede más con el sistema, la revuelta corona en “el tiempo de la política de un ‘hasta que la dignidad se haga costumbre’”, el cual reviste, para Castillo, la promesa de “un tiempo venidero de una vida mejor” (pp. 41-42).

Si el planteamiento de Castillo parece optimista, el de Octubre chileno puede ser catalogado de ingenuo, toda vez que la idea de que la revuelta supone el puntapié de una nueva etapa histórica es presentada por Ruiz Encina sin matices ni contrapesos. Esto queda en claro ya en las imágenes empleadas por el sociólogo para referir la protesta. Haciendo eco, por ejemplo, de la expresión “Chile despertó”, con la que sobre todo en un comienzo se procuró describir la revuelta, Ruiz Encina (2020) señala que fueron los jóvenes quienes le despertaron y quienes, por consiguiente, “izaron el sol de este amanecer” (p. 13). Refiere, en otra ocasión, una “condición partera” (p. 65) que anuncia “[l]a fragua de un mundo distinto” (p. 38). El nuevo pueblo, “la sociedad”, constituye para Ruiz Encina el protagonista indiscutible del tiempo nuevo, el que anunciado ya en las movilizaciones de 2006, llega en 2019 para quedarse. “No hay vuelta atrás” (p. 81), advierte: el cambio histórico que presenciamos es de tal envergadura que acontece, en su opinión, “[s]in dejar fisura para que el calendario mire hacia atrás” (p. 66).

Tan patentes y potentes son, para Ruiz Encina, los “impulsos refundadores” (p. 67) del pueblo nuevo, que afirma que 2019 representa “un gran cambio histórico... un antes y un después” en la historia de Chile (pp. 81-82). El autor va más lejos aún, al punto de sostener que el viraje protagonizado por el pueblo nuevo remite a “horizontes de alcance universal” (p. 117). Según el autor, nos encontramos ante “una nueva etapa de desarrollo de toda la condición humana” (p. 113), en la que se abren paso niveles inéditos de cooperación propiciados por el mismo desarrollo tecnológico al que ha dado lugar el capitalismo neoliberal, cuya crisis terminal es evidenciada por la magnitud de la protesta.

Entre las obras acá examinadas, El porvenir se hereda supone probablemente el planteamiento más complejo respecto de la consideración de la emergencia del pueblo como índice de un nuevo ciclo histórico. Karmy (2019) coincide con Castillo en que la movilización popular altera la experiencia de la temporalidad. La revuelta supone, para el filósofo, una “suspensión del tiempo histórico en la que los pueblos piensan su presente” (p. 69). Lo que se suspende, según Karmy, es el tiempo común al capital y el poder. Es justamente en la grieta abierta por esta epojé que según el autor acontece el pueblo. En tanto que acontecimiento, el pueblo de Karmy no designa a un sujeto político-estatal, pues no se halla consignado en los mapas políticos vigentes: en la interpretación del autor, el pueblo así entendido no aparece contemplado en la Constitución del 80; “tampoco habita la época en la que acontece, porque promete un tiempo enteramente nuevo” (p. 63).

Este tiempo nuevo, sin embargo, no es pensado por Karmy como un futuro; a saber, al modo de una proyección de determinadas tendencias actuales, en virtud de

las cuales poder tener algún control sobre lo venidero. El de Karmy es un tiempo nuevo inscrito en el registro de la potencia, de lo que el autor designa en sentido fuerte como porvenir: “la revuelta abre el campo de posibles, convoca a imaginar un porvenir que no está en un más allá, sino que se incrusta intempestivo en el presente” (pp. 38-39).

Del mismo modo que para el autor la revuelta es siempre intempestiva, el pueblo no coincide nunca consigo mismo. En sintonía con ello, según Karmy, el advenimiento intempestivo del pueblo en la revuelta (y la revuelta no es para el autor sino ese advenimiento) no puede prometer un tiempo mejor. Puede a lo sumo indicarlo, mostrando su ausencia presente, pero no llevarlo a cabo. Por eso afirma que “[l]a revuelta siempre va a pérdida” (p. 39). Así, el optimismo de Karmy puede ser calificado de ambiguo; o, enfocado positivamente, de cauteloso o crítico. Solo desde la cautela cabe sostener, por ejemplo, que lo acontecido en Chile corresponde a “una revolución exenta de filosofía de la historia, que sabe que no hay garantías de nada porque todo arde en el vestíbulo de una historicidad siempre abierta” (p. 102).

III. PUEBLO DEMOCRACIA

Me detendré finalmente en el eje compartido de las obras acá abordadas que me parece más relevante, y por lo mismo más problemático, y hacia el cual he querido encausar la revisión emprendida en los momentos anteriores. El mencionado eje guarda relación con la afirmación de que el pueblo que en oposición a los grupos dominantes irrumpe como índice de un nuevo ciclo histórico, supone o bien la realización de una democracia verdadera y plena, o, en su versión más moderada, representa la promesa de un nuevo orden político democrático.

En lo que concierne a la democracia, el punto de arranque de las tres obras parece ser, pese a sus diferentes matices, el mismo: un diagnóstico que impugna el ordenamiento democrático legado de la transición. En Asamblea de los cuerpos Castillo (2019) plantea la cuestión sin ambages: “¿Es democracia lo que tenemos en Chile? No, es un Estado tomado por los intereses de un pequeño grupo de ricos al que avala una Constitución aprobada en dictadura” (p. 61). Recordemos que para la teórica feminista los ricos constituyen el polo opuesto al pueblo que despierta en la revuelta, polo al que caracteriza de modo marcadamente negativo. Esta negatividad se hace patente en el hecho de que, según Castillo, mediante el “desprecio institucionalizado de la Constitución de 1980” (p. 62), la oligarquía sanciona una “democracia elitista, corporativa y masculina” (p. 65), la que tiene por efecto que “la voluntad del pueblo es vulnerada” (p. 44).

No muy distinta es la evaluación del ordenamiento democrático vigente que encontramos en Octubre chileno. Ahí Ruiz Encina (2020) identifica, como elemento central del mismo, la evacuación de la sociedad, de “los sectores populares”, respecto del ordenamiento político-estatal. La transición, según el autor, legitima el “carácter social restrictivo de la política en nombre de la estabilidad de la democracia”, el que remata en la “ensoñación elitista de una política sin sociedad”, es decir, sin pueblo (pp. 55-56). “La reducción de la idea de democracia a una teoría de la representación como soberanía popular y justificación del monopolio estatal de la violencia ya no es creíble” (p. 113), afirma el sociólogo, motivo por el cual considera necesario desmitificar la interpretación de democracia legada por la transición.

El diagnóstico referido es compartido también por Karmy en El porvenir se hereda. Según el autor, no es que las condiciones impuestas por el pacto transicio-

nal supongan una democracia defectiva, susceptible por lo tanto de mejoras. Para Karmy (2019), dichas condiciones se oponen radicalmente a cualquier democracia: “La razón neoliberal ha horadado cualquier posible forma de democracia; es decir, neoliberalismo y democracia operan hoy día en base a una disyunción irreductible” (p. 115). En función de la señalada disyunción postula la completa imposibilidad de que la matriz constitutiva del Estado chileno, el Estado subsidiario, sintonice aunque mínimamente con el pueblo, toda vez que entiende a aquel “fundado en la negación del deseo popular” (p. 43). Por ello es que la Constitución de 1980, texto que sanciona la subsidiariedad como principio rector de la actividad estatal, no representa para Karmy un documento al que baste con reformar, sino al que, considerado como “una trinchera... un aparato de guerra” (p. 89) contra el pueblo, hay que impugnar frontalmente.

Es justamente esta impugnación lo que signa el “triumfo popular” que en opinión de Karmy tiene lugar el 18 de octubre de 2019. A partir de ese día, en su interpretación, el miedo sobre el que se funda la transición resulta desplazado por “un afecto políticamente ingobernable”: la rabia (p. 109). De acuerdo con la matriz de su planteamiento, en la que se diluye la distinción entre política y guerra, mediante la absorción de aquella en esta última, en su apología de este afecto redentor, Karmy afirma que “[l]a rabia permitió el advenimiento de una vida activa que suda en plena batalla de Chile” (p. 138). La rabia, según el autor, no solo saca a la luz “la ingobernabilidad de un pueblo” (p. 29). En su parecer, ella sienta el punto inicial de lo que denomina “momento destituyente o, si se quiere, democracia radical” (p. 62).

Por su parte, ante la vulneración de la “voluntad del pueblo” que a juicio de Castillo (2019) institucionaliza la élite dominante mediante la Constitución del 80, la autora afirma que “es momento de la soberanía popular” (p. 44). Este momento, en su planteamiento, no constituye una instancia por venir, en una posible coyuntura que la haga eventualmente factible. La soberanía popular, según la autora, se encuentra ya realizada en la asamblea de los cuerpos que en octubre de 2019 se autoconvoca en las calles, plazas, juntas de vecinos, etc., como asamblea constituyente.

Bajo este vocablo no cabe entender, en la interpretación de Castillo, un órgano legislativo que, en función de determinadas atribuciones jurídicas y en conformidad con una serie de reglas administrativas, redacta un texto constitucional nuevo. Para Castillo, una asamblea constituyente “[e]s un deseo de reunión cuyo principal objeto es la detención de los sentidos que organizan el cuerpo de la política” (p. 81). No requiere, por ello, enarbolar un pliego de peticiones o demandas puntuales. Para ser asamblea constituyente basta, según la autora, con que se articule como “un ‘no’: un simple, pero tajante ‘así ya no seguimos’”. Por eso es que para Castillo ella suspende y destituye los marcos de lo considerado políticamente posible. En virtud de este planteamiento sostiene la autora: “¿Qué hacer en este tiempo vertiginoso y de opacidad? Insistir en la única democracia posible, en la democracia destitutiva de la Asamblea Constituyente” (p. 67).

Revisemos entonces cómo caracterizan las obras acá trabajadas la democracia que afirman que es o bien prometida o bien actualizada por la irrupción del pueblo en la protesta. Según veremos, a pesar de sus matices y diferencias —los que dicen relación fundamentalmente a la posibilidad de traducción institucional del poder del pueblo emergente—, en las tres encontramos, en abierta contraposición al ordenamiento institucional legado de la transición, una concepción de democracia en cuanto que acción o agencia directa del pueblo, y no como representación de

este por parte del Estado. Veremos asimismo que con arreglo a esta interpretación de democracia, las tres obras exhiben un reparo —en algunos casos moderado, en otros frontal— al propósito de encauzar institucionalmente el conflicto que irrumpe con fuerza a fines de 2019. Este reparo se traduce en un rechazo a las negociaciones que decantarán en el Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución del 15 de noviembre del mismo año, el que abre el proceso constituyente actualmente (julio de 2022) en curso.

El tratamiento de la cuestión democrática adopta en *Octubre chileno* un tono favorable a la traducción institucional del poder del pueblo que contrasta con la disyunción pueblo/institución que, con diferentes modulaciones, encontraremos en *El porvenir* se hereda y en *Asamblea de los cuerpos*. Según lo antedicho, sin embargo, comparte con estas últimas el rechazo al encauzamiento parlamentario de la protesta y del proceso constituyente. Afirma Ruiz Encina (2020): “este pueblo no está pidiendo ser representado, menos aún por las formas políticas que ha rebasado de modo tan claro, sino que está exigiendo participar”. Esta demanda de participación, puntualiza el autor, debe concretarse en la edificación de “un nuevo régimen político” (pp. 85-86) que tenga por protagonista al pueblo que irrumpe en la revuelta. “[L]a protesta social tiene que ser responsable consigo misma, asumir que la única vía para resolver sus dilemas, sus intereses sociales es la democracia”, sostiene, precisando que “[h]oy la suerte de la democracia en Chile está en manos del pueblo” (p. 87).

¿Cómo describe el autor al régimen democrático cuya construcción supone, en su interpretación, una canalización responsable del despertar del pueblo? Ruiz Encina afirma que, recogiendo el impulso refundador incoado en 2006, el movimiento social de 2019 pone en el centro de sus demandas “una idea material de libertad por sobre su añoranza formal”, del mismo modo que “lucha por una democracia material” (p. 101). Mientras lo formal alude a un principio rector enunciado pero no necesariamente cumplido, lo material apunta a las condiciones que hacen posible llevarlo a cabo. “La idea fundante de democracia remite a una determinación social del pueblo, por el pueblo y para el pueblo” (p. 113), señala el autor, advirtiendo que la representación comporta una realización formal de dicho principio, en tanto que la “autodeterminación de la sociedad” (p. 101) supone su concreción material. Únicamente mediante esta autodeterminación, la que requiere una deliberación racional compartida, sin exclusiones, puede la sociedad, el pueblo de Ruiz Encina, erigirse en dueño de su destino.

Según lo indicado anteriormente, el tono institucional que encontramos en *Octubre chileno*, en conformidad al cual Ruiz Encina apuesta por la traducción institucional del poder del pueblo emergente, se distancia de la interpretación de la emergencia popular en cuanto acontecimiento democrático que ofrecen las otras obras acá examinadas. Vale decir, mientras Ruiz Encina postula que el despertar del pueblo comporta la promesa a la vez que la exigencia de erigir un ordenamiento democrático coherente y responsable con dicha irrupción, Karmy y Castillo, a pesar de las significativas diferencias de sus planteamientos, coinciden en identificar la emergencia popular con la realización de la democracia, con independencia de —o incluso en oposición a— la traducción institucional de aquella.

¿En qué consiste la “democracia radical” que en *El porvenir* se hereda es presentada como sinónimo de “momento destituyente”? Advertíamos anteriormente que Karmy sostiene que la emergencia del pueblo en la revuelta conecta, en un registro temporal amplio, con la tesis averroísta de acuerdo con la cual el pensamiento, lejos de consistir en una facultad individual, constituye una potencia común, abierta a todos. Por ello, según Karmy (2019), “[p]ensar no es privativo

de alguien en particular, sino que constituye una operación democrática por excelencia” (p. 76). El autor indica asimismo que “en una revuelta los pueblos piensan sin necesidad de amos” (p. 142). La conexión del pueblo de la revuelta con Averroes radica, entonces, en que aquella pone de manifiesto la facultad de pensar en común con prescindencia del orden institucional, orden que negando al pueblo, niega su capacidad de pensar.

Afirmándose como sujeto pensante, el pueblo de Karmy se posiciona a sí mismo “como la verdadera república”, como “[u]na ciudadanía sin Estado” o “un pueblo sin país” (p. 79). Únicamente en la insistencia y permanencia de esta autoafirmación puede seguir siendo pueblo y puede, en tanto que pueblo, continuar ejerciendo la democracia radical de la que habla el autor. Precisamente aquí reside la distancia de Karmy ante todo intento de contención institucional de la intemperividad de la revuelta. “Solo una Asamblea Constituyente... puede hacer justicia al carácter común de la potencia del pensamiento, solo ella puede proponerse como el lugar del pueblo” (p. 80), afirma el autor, oponiéndose a cualquier tipo de acuerdo parlamentario que, como el que transmutó la noción de asamblea en la de convención, institucionaliza —vale decir traduce, ordena, organiza, reglamenta, estructura— la fuerza destituyente del pueblo.

En vista de lo anterior, Karmy referirá una democracia a la que junto con radical, califica de popular. La expresión “democracia popular” no designa para el autor un régimen político, pues todo régimen supone un orden, y este comporta para Karmy la despotenciación de la revuelta. Democracia popular es, en su interpretación, sinónimo de “potencia destituyente”, y es la interrupción que esta opera sobre el ordenamiento institucional —interrupción que es invariablemente provisoria, por eso la revuelta siempre va a pérdida— lo que signa el “triumfo popular” que Karmy fecha el 18 de octubre de 2019. El filósofo describe este triunfo como un “anhelo radicalmente común de habitar (y por tanto inventar) un mundo”. Dado que la revuelta pone de manifiesto la capacidad de pensar de cualquiera, afirma Karmy que ella “ha sido el triunfo de la democracia en tanto ha puesto en primer plano la igualdad radical que nos constituye” (p. 46).

Asamblea de los cuerpos sintoniza con El porvenir se hereda en el punto recién comentado. Pues mientras Karmy afirma la capacidad de pensamiento del pueblo, e identifica la revuelta como la manifestación de este pensar común, concebido como la capacidad democrática por antonomasia, Castillo (2019) sostiene que “el pueblo tiene un saber más elevado de la justicia y la igualdad que la élite privilegiada” (p. 24). En correspondencia con esta adjudicación de sabiduría afirma: “Es tiempo que esta inteligencia se organice en una Asamblea Constituyente en la que nos demos un marco democrático y establezcamos un común en que nos reconozcamos por fuera del desprecio institucionalizado de la Constitución de 1980” (p. 62).

De acuerdo con lo señalado previamente, el tiempo en que la inteligencia común al pueblo de la revuelta deviene asamblea constituyente no se encuentra para Castillo inscrito en un futuro posible, sino que acontece, toma cuerpo, desde el mismo 18 de octubre. Por eso afirma que la revuelta constituye, de por sí, un fenómeno profundamente democrático. Ella debe ser reconocida, por lo tanto, como “el más grande desorden democrático durante el siglo XX y de lo que va del siglo XXI en Chile” (p. 65). En el sentido señalado, según Castillo, la revuelta —la asamblea de los cuerpos que en cuanto multitud se congrega en el espacio público para decir basta— es ya la tan anhelada asamblea constituyente.

Si se comprende lo anterior, no resulta extraño el frontal rechazo de Castillo al acuerdo parlamentario celebrado el 15 de noviembre de 2019, el que afirma

inaugurar oficialmente el ciclo de redacción de una nueva carta magna. Según la autora, mientras en las calles, las organizaciones territoriales y los cabildos se experimentaba “uno de los procesos más democráticos de los que se tiene noticia en nuestra historia política” (p. 81), los representantes parlamentarios, “a espaldas del pueblo”, sostienen haber iniciado el proceso constituyente (p. 72). Irónicamente pregunta Castillo: “¿Cómo podría ser cierto aquello? El proceso constituyente ya había sido autoconvocado por las innumerables asambleas populares” (p. 82). Por consiguiente, en abierta oposición a las negociaciones que habrían de regular tanto la instalación como el funcionamiento de la convención constitucional, declara: “Hasta el momento las únicas asambleas constituyentes han sido las autoconvocadas” (p. 84).

La crítica de Castillo al Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución dice relación, junto a lo anteriormente mencionado, a que el mismo diluye, en su opinión, el desorden democrático de la asamblea de los cuerpos, para reemplazarlo por el orden del poder. Este retorno al *statu quo* imperante representa para Castillo un rechazo frontal de la inteligencia popular afirmada en la revuelta, toda vez que al sancionar un proceso constituyente regulado por determinadas reglas procedimentales, supone que “la palabra la tienen los que ‘saben’, abogados constitucionalistas principalmente” (p. 73).

De un modo aún más taxativo, la filósofa rechaza el acuerdo parlamentario por cuanto este supone que la élite política concilia diferentes demandas y reclamos con miras a encauzar el conflicto. En virtud de esto, según Castillo, se reitera y reactualiza la figura que articula y da unidad tanto a la transición, como a la postdictadura y al neoliberalismo chileno: el consenso. Sobre el particular señala: “esta figura del ‘consenso’ termina favoreciendo a los siempre favorecidos, puesto que se establece desde un punto privilegiado de mira, desde un ‘nosotros’ los que ‘sabemos’ de política” (p. 77). “Bienvenidos al consenso racional, bienvenidos a la casa de la Concertación” (p. 79), advierte socarronamente, poniendo de manifiesto que, en su opinión, el acuerdo no hace otra cosa que volverle la espalda al pueblo movilizado, y restaurar el dominio sin contrapeso de los grupos dominantes.

PARA UNA EVALUACIÓN

Deseo, para concluir, poner sobre la mesa algunos elementos que me parece importante tener en cuenta para esbozar una crítica respecto de las representaciones del pueblo que ofrecen las obras estudiadas. Según lo indicado con anterioridad, me interesa reparar, sobre todo, en las implicancias político-democráticas de las mencionadas representaciones, particularmente en lo que dice relación con el proceso de transformación política que presuntamente abre la emergencia del pueblo en la revuelta de octubre de 2019.

Tal como lo propuse en el breve marco teórico que tracé al comienzo de estas páginas, mi revisión de las obras estudiadas ha estado atravesada por la noción de representación o, con más precisión, de “re-presentación”, entendida, en los términos de este escrito, como la operación discursiva que al nombrar o decir un objeto —en este caso al pueblo— lo instituye. En virtud de ello es que, en los marcos acá propuestos, el pueblo es considerado un objeto re-presentacional, ficcional; o, como señala Ardití (2014), “lo que disputamos, no lo que somos” (p. 231). En conformidad con este planteamiento, la noción de pueblo, al igual que la de democracia, constituyen, en cuanto que categorías disputadas, objetos de suyo problemáticos que, por lo tanto, no debemos dejar de examinar cautelosa, críticamente.

En nuestro medio, durante la década del 80 —esto es, en un escenario en que

la institucionalidad democrática había sido conculcada por el régimen autoritario, y en el que por lo tanto los esfuerzos se hallaban abocados a asentar las condiciones de su presunta recuperación—, remarcando la problematización que porta el concepto de democracia, señala Lechner (1984): “presuponiendo que los seres humanos no pueden crear una sociedad que no pueden imaginar, cabe preguntar: ¿nos hemos imaginado la democracia? ¿Nos la hemos imaginado ‘adecuadamente’, para decirlo en términos amplios?” (p. 196).

Esta interrogante fundamental respecto de la democracia se traduce en una interrogación igualmente contundente respecto del pueblo, por parte de autores, justamente, que se han empeñado en esclarecer los posibles vínculos entre pueblo y democracia. En su insistente propósito de pensar la especificidad de esta última en contraposición a los totalitarismos que surcan la historia del siglo XX, Lefort (2014) declara, por ejemplo: “yo me pregunto si uno está alguna vez en derecho de plantear la entidad pueblo, de darle una definición” (p. 42). No muy lejana resulta la afirmación de Butler (2019), quien a pesar de haberse ocupado en numerosas ocasiones del tema del pueblo, señala, casi a modo de confesión: “hay una cuestión difícil y persistente que no desaparece: ¿quién es ‘el pueblo’? ¿Hemos planteado siquiera el asunto?” (p. 167).

Pues bien, a lo largo de este trabajo he procurado mostrar que a pesar de sus significativas diferencias, Asamblea de los cuerpos, El porvenir se hereda y Octubre chileno tienden a re-presentar al pueblo, que afirman que emerge intempestivo, ingobernable en la revuelta, en términos sustantivos. Esto se pone de manifiesto, a mi parecer, en las dicotomías que surcan las representaciones estudiadas. Para los autores, según vimos —y esta es sin duda la dicotomía básica, basal a las restantes—, el pueblo se define como lo que la élite no es. Se trata, como resulta evidente, de un planteamiento disyuntivo que propende a pensar una polaridad insalvable entre el pueblo y las élites, como si ambos polos se hallasen sustantivamente constituidos en sí mismos, al punto de que la polaridad entre ambos parece irreductible —de aquí, probablemente, la tentación de pensar dicha polaridad en términos bélicos (como lo hace de un modo extremo Karmy, por ejemplo, adscribiendo a una concepción política de corte hobbesiana-schmittiana).

En sintonía con la dicotomía basal pueblo/élites, los autores postulan otra dicotomía: la inconmensurabilidad entre pueblo e institución. La cual se traduce a su vez en otra división dicotómica —esto es, pueblo/consenso—, pues se rechaza todo intento de acuerdo o consenso, como si estos supusiesen de por sí, y sin remedio, una denegación del pueblo, y una consiguiente sanción del orden estatuido desde la dictadura y la transición. Vimos asimismo que en oposición a la traducción institucional de la potencia destituyente del pueblo, los autores —Castillo y Karmy, puntualmente— afirman que el pueblo sabe, que porta un pensamiento común entendido como el signo indudable de una democracia radical y popular, comprendida a su vez como agencia directa del pueblo. El pueblo así entendido es asimismo considerado el índice de un nuevo tiempo —idea si bien presente en los tres autores, particularmente marcada en Ruiz Encina—, que promete dejar atrás los vicios que la sociedad chilena arrastra por décadas, si no por siglos.

Son numerosas las preguntas que cabría formular a los planteamientos referidos. Destacaré solo algunas. ¿Por qué afirmar que el pueblo piensa solo en una revuelta? ¿No podría hacerlo acaso en períodos de presunta estabilidad socio-política? Y, aun cuando considerásemos acertado afirmar que piensa en la protesta, que el pueblo sepa y piense, ¿es sin más sinónimo de democracia?, ¿no cabría suponer que puede pensar también con una orientación autoritaria? Por otra parte, respecto de las dicotomías mencionadas —pueblo/oligarquía, pueblo/institución, pueblo/

consenso—, ¿no se presentan como si no hubiese porosidad ni mediación posible entre los polos, como si aquello que llamamos pueblo fuese idéntico consigo mismo y no portase antagonismos en su seno? ¿O será que, a fin de cuentas, sin oposición —a los grupos dominantes, a las instituciones y los consensos— los autores estudiados no logran concebir un pueblo, menos afirmar que sabe o piensa, quedando a merced de la disgregación y la desintegración? Podríamos interrogar asimismo la afirmación de que el pueblo emergente inaugura un nuevo ciclo histórico, no solo a nivel nacional, sino a escala humana. Pero la misma parece reposar en una concepción progresivo-teleológica de la historia tan añeja, y tan impugnada teórica y empíricamente, que me parece que no demanda —para efectos de este trabajo al menos— mayor atención.

Huelga señalar, por otra parte, que concebir al pueblo como una unidad —unidad que se establece como tal, justamente, por su oposición a la oligarquía, las instituciones y toda forma posible de orden—, puede tener efectos relevantes a la hora de pensar la política y, puntualmente, una política democrática. “La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres”, afirma Hannah Arendt (2015, p. 131), advirtiendo que solo en virtud del reconocimiento de la diversidad de experiencias y puntos de vista se torna factible el “espacio-entre” que hace posible la política. Por eso señala que “siempre es necesaria una pluralidad de personas o pueblos y una pluralidad de puntos de vista para hacer posible la realidad y garantizar su persistencia” y, en consecuencia, que “el mundo solo surge cuando hay diversas perspectivas, únicamente es en cada caso esta o aquella disposición de las cosas del mundo” (pp. 202, 203).

Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2015) han enfatizado, a su turno, el “carácter constitutivo de la división social y del antagonismo” (p. 239). Estos son, para los autores, inerradicables. Bajo esta perspectiva, eso que denominamos pueblo está atravesado, en consecuencia, por la diferencia, de demandas, de vindicaciones, de reclamos, los que solo pueden llegar a ser concordantes por el trabajo de la construcción hegemónica y la cadena de equivalencias. Para nuestro asunto, lo relevante es reconocer, pues, que “la división social es inherente a la política y también... a la posibilidad misma de una política democrática” (p. 14) y, por consiguiente, que “sin conflicto y división, una política pluralista y democrática sería imposible” (p. 18).

Conflicto y división, entonces, no solo respecto de los grupos (que no el grupo, como si fuese único, homogéneo, compacto) dominantes, sino al interior de eso mismo que ya, con las debidas precauciones, podemos llamar pueblo. Este se dice de muchos modos, afirmaba al comienzo de este texto. En esto coincido con Georges Didi-Huberman (2014), para quien “el pueblo así simplemente, ‘el pueblo’, como unidad, identidad, totalidad o generalidad, simplemente no existe” (p. 61). Según el autor, “siempre hay pueblos coexistentes, no solo de una población a otra, sino incluso en el interior —el interior social o mental— de una población por coherente que se la quiera imaginar” (p. 62). Si no hay pueblo y por lo tanto vale la pena pensar al pueblo en plural (en el transcurso de la discusión constitucional, por cierto, se ha enfatizado en este decir plural pueblos), también debiéramos estar precavidos ante la tentación de identificar, sin más, primero, a la emergencia con el pueblo, y, en segundo término, a este con un fenómeno o proceso democrático en sí mismo. Esto lo advierte lúcidamente Butler (2019), quien señala que “el empeño por asociar una movilización o levantamiento concreto con la democracia misma es una tentativa tan emocionante como errónea, porque corta de un plumazo el proceso conflictual a través del que se articula y gestiona la idea de pueblo” (p. 159).

Considero, pues, que debemos tomarnos en serio el carácter “re-presentacio-

nal” del pueblo, y no olvidar que este, como también la democracia, son objetos de disputa y, por lo tanto, entidades de suyo problemáticas. No creo por cierto que esto suponga desentenderse de la noción de pueblo. Es sin duda un concepto político fundamental, que en consecuencia conviene revisar e interrogar. Tampoco hay que negar, de entrada y frontalmente, que la categoría pueblo describa lo que aconteció en octubre de 2019. Como he señalado, creo que poner el acento en esta noción constituye un mérito de las obras acá comentadas. El pueblo, indicaba al comienzo, es una ficción necesaria. Si bien no designa una entidad sustancial, tampoco tiene por qué ser un engaño o una quimera. Quizás la voz pueblo no nombre otra cosa, según propone Oyarzun (2020), que “la promesa de un ‘común’ allí donde este puede llegar a ser insostenible, imposible”. Acaso el pueblo no sea sino, como señala asimismo el autor, “el límite de toda experiencia común a que pudiésemos aspirar” (p. 460).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfaro, K. y Venables, J.P. (2022). “Nos volvemos a llamar pueblo”. El retorno del concepto pueblo en los lenguajes políticos de la revuelta social de octubre/2019. Almonacid, F., Cuevas H. y Zúñiga, Y. (edit). *La rebelión contra el orden. Octubre 2019-presente*. LOM (en prensa).
- Arditi, B. (2014). El pueblo como representación y como evento. *Kuaapy Ayvu*, 4/5, 223-248.
- Arendt, H. (2015). *La promesa de la política*. Paidós.
- Badiou, A. (2014). Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra “pueblo”. VV.AA. ¿Qué es un pueblo? LOM, 9-18.
- Balbontín, C. (2021). Para que una revuelta sea exitosa no bastan los hechos, hacen falta los conceptos. Entrevista de Talía Chang. Centro de Desarrollo Editorial y de Contenidos. <http://cdeyc.com>
- Butler, J. (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Castillo, A. (2019). *Asamblea de los cuerpos*. Sangría Editora.
- _____ (2016) *Democracia*. Estupiñán, M.L. (ed.). *El ABC del neoliberalismo*. Communes, 85-100.
- Castro, R. (2021). El neoliberalismo no nace ni muere en Chile. *Revista Disenso*. <https://revistadisenso.com/rodrigo-castro-neoliberalismo/>
- Didi-Huberman, G. (2014). *Volver sensible / hacer sensible*. VV.AA. ¿Qué es un pueblo? LOM, 61-88.
- Fernández Labbé, M. (2008). *Pueblo-Chile*. Fernández Sebastián, J. (dir.). *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850*. Iberconceptos I. Centro de Estudios Constitucionales, 1163-1175.
- Friz, C. (2021). *El exceso de la democracia*. Cenaltes.
- García de la Huerta, M. (2003). *Pensar la política*. Sudamericana.
- Hinkelammert, F. (2002). *Crítica de la razón utópica*. Desclee de Brouwer.
- Karmy, R. (2019). *El porvenir se hereda. Fragmentos de un Chile sublevado*. Sangría Editora.
- Laclau, E. y Mouffe, Ch. (2015) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Fondo de Cultura Económica.

- Lechner, N. (1984). *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. FLACSO.
- Lefort, C. (1991). *Ensayos sobre lo político*. Universidad de Guadalajara.
- _____ (2014). *El pueblo y el poder*. Prometeo.
- Oyarzun, P. (2020). *La fuerza de un acontecimiento*. Balbontín, C. y Salas, R. (comp.). *Evadir. La filosofía piensa la revuelta de octubre de 2019*. Libros del Amanecer, 457-462.
- Placencia, L. (2020). *Interpretaciones de un acontecimiento. Breve examen de la literatura sobre el octubre chileno*. Pléyade. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 26, 47-59.
- Rancière, J. (2012). *El odio a la democracia*. Amorrortu.
- Rosanvallon, P. (2006). *La historia de la palabra “democracia” en la época moderna*. *Estudios políticos*, 28, 9-28.
- Ruiz Encina, C. (2020). *Octubre chileno. La irrupción de un nuevo pueblo*. Taurus.

La plaza inclinada¹

Luis Ignacio García²

*Mi plaza está viva y colorea
es la Guernica sudaca del sur*

Carmen Berenguer, *Plaza de la dignidad*

Escribo esto a las apuradas. Entre el vértigo del teletrabajo y el frenesí de una América Latina que no da aliento. El libro de Alejandra es una extraña, una tensa pausa, una reflexión sobre este tiempo fuera de quicio, en el que se disputa nuestros cuerpos la temporalidad vaciada de las pantallas del capital y la temporalidad densa de la revuelta. Su libro es un plano inclinado entre ambas temporalidades, que además precisa que esa inclinación es feminista. Es más, para Alejandra, esa inclinación *es* el feminismo. El libro no pretende ser refugio respecto a la violencia en curso, sino desvío parasitador de esta humanidad anestesiada a través del sobrestímulo de las imágenes técnicas.

Escribo, además, desde el plano inclinado de este otro lado de la cordillera, en el que las imágenes políticas se han mostrado en estos días como triste instrumento de las pedagogías de la crueldad. Alejandra dice que la imagen circunscribe lo que cuenta como sujeto en un tiempo político. Y entre ayer y hoy hemos asistido en la Argentina a la proliferación de imágenes cuya función claramente apuntaba a determinar qué cuenta como sujeto en la actual coyuntura, atravesada por las contradicciones de un gobierno popular bajo las presiones de la pandemia, es decir, bajo la exacerbación de los poderes fácticos de siempre. Imágenes tomadas en los terrenos ocupados por los más débiles, por los más vulnerables, terrenos de una ciudad cuyo nombre resuena tan intensamente en la historia del arte de vanguardia como en la de los frentes antifascistas: *Guernica*.

Por eso resulta tan oportuna e involuntariamente irónica la lectura del poemario de Carmen Berenguer, *La plaza de la dignidad*, que se presentara hace días, en el aniversario del 18 de octubre chileno, y que utilizara esta imagen de sufrimiento e integridad popular para hablar de esa plaza que insiste con la frente en alto, que se resignifica en una batalla desigual por los símbolos colectivos, que se renombra, que colorea sus monumentos, que, para decirlo con Alejandra, *altera su régimen de imágenes y de cuerpos*. Una Guernica sudaca y barrioca, nos dice Berenguer, es decir, ajena a toda lógica sacrificial, una historia de hostigamiento y desolación que, sin embargo, altera sus archivos para dar lugar a otros cuerpos, esos que no quieren ser desalojados, nunca más. ¿Cuántas Guernicas serán necesarias para que abramos las grandes alamedas argentinas?

Dije 18 de octubre, que aquí suena a 17, y que en todas partes sabe a Octubre, que concentra en la densidad de estos días los tiempos de las revueltas y de las plazas, de los padeceres y sus desvíos, de la torsión de las violencias, de la represión

¹ Presentación de *Adicta imagen*, de Alejandra Castillo, Editorial Palinodia, 2020.

² Profesor Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Investigador CONICET.

y de la dignidad rebelde. Tiempos apocalípticos, dice Alejandra, tiempos del fin de los tiempos, pero también, como señala la etimología del apocalipsis, tiempos de revelación, tiempos de cartas sobre la mesa, de derechas desbocadas sin disimulo, pero también de revueltas impensadas, de imágenes totalmente insospechadas: ¿quién hubiera pensado que, aún bajo la presión de la pandemia, se votaría, por casi un 80%, el fin de la constitución de Pinochet?

Quizás por eso Alejandra elige el territorio ambiguo de la *imagen* para pensar este tiempo crítico. La imagen, nos dice, es *phármakon*, es decir, a la vez veneno y medicina. El libro traza el movimiento farmacológico de inicio a fin: desde el diagnóstico de nuestra enfermedad ocularcéntrica hacia la terapia visual de las imágenes desviadas del archivo feminista latinoamericano en construcción.

Porque la imagen es hoy, antes que nada, la gran protagonista de la captura masiva de nuestra voluntad en favor del capital. Las máquinas de extracción las tenemos en nuestros bolsillos, en nuestros escritorios. Estamos transmitiendo este mismo acto en una de ellas. Vivimos atadxs a la servidumbre voluntaria de la conectividad permanente y su promesa de felicidad inmediata. Es en las pantallas en las que se produce esa extraña alquimia de “movilización total” de nuestro cuerpo, nuestros afectos y nuestra inteligencia, a la vez que la anestésica más eficaz, la embriaguez narcótica del *scrolling*. Alejandra podría haber escrito: el *scrolling* como plegaria de la religión capitalista.

Pero como bien construye toda una primera parte del libro de Alejandra, esta complicidad entre imagen y poder no es nueva, sino que se remonta al régimen escópico de la modernidad, y, más allá, al “ocularcentrismo” que signa toda la tradición de occidente: la verticalidad de la luz que impone su imperio de visibilidad y desplaza toda opacidad a los márgenes de lo invisible, de lo desalojado. Allí tenemos la plaza recta, la Plaza Baquedano, masculina, ecuestre, vertical, erecta.

De allí que toda una segunda zona del libro de Alejandra trace los rasgos fundamentales del archivo del cuerpo y de la imagen en América Latina, donde este ocularcentrismo occidental se replica en un *dispositivo de género* puesto en función de la construcción de la modernidad latinoamericana como república masculina.

Y es allí, en el diagnóstico de esta modernidad masculinista, que se comienza a filtrar el centro desviado del libro, su *punctum*, ese libro que no deja de no escribirse en todos los libros de Alejandra: la afirmación del feminismo de la disidencia como la máquina más poderosa de alteración del archivo corpo-político latinoamericano.

Todo buen libro de crítica es a la vez dos libros: el libro visible, que habla de ciertos asuntos y plantea ciertos problemas (en este caso, el lugar de la imagen en las formas contemporáneas del poder y la resistencia), y el libro invisible, infinito, hecho de todos esos libros que podrían escribirse con la máquina de lectura que el libro visible propone. En Alejandra ese libro invisible, infinito, es la postulación del feminismo como *lectura oblicua* de la letra, el cuerpo y el archivo latinoamericano.

Nos dice: “Pensar la política en vistas de su transformación implica pensar la imagen en lo que altera (...). Desconfiar de la imagen operativa (recta) es optar, es trabajar en el desvío, la opacidad y la oblicuidad de las imágenes cuya producción obedece siempre a una intención política de alteración.”

El feminismo, para Alejandra, no es la política de mujeres, sino la política de alteración que rompe con el *dos* de la diferencia sexual y se sostiene en la proliferación mutante de sexualidades del artificio, de parafilias sin rumbo, de géneros sin origen ni finalidad. “El feminismo no es un humanismo” ha escrito muchas veces Alejandra. En este texto eso significa: el feminismo es un materialismo del *clinamen*, es una política anarco-barroca de la *inclinación* y el *desvío*.

De allí que los últimos capítulos del libro interroguen las formas de un régimen escópico *alterado*, ajeno al ocularcentrismo occidental y patriarcal de la modernidad latinoamericana. Capítulos que piensan junto a, y a través de, artistas disidentes y feministas que muestran el carácter siempre artefactual, protésico, travesti y barroco de la imagen latinoamericana de la revuelta en curso. Quizás por eso el centro del libro se encuentre al final, en el momento del pase, en el instante fugaz de quien se baja de un tren en marcha: *Imagen inclinada*, se llama el último capítulo. *Esa* es la imagen del feminismo, y la imagen feminista que ofrece este libro para combatir el espectáculo integrado de las redes contemporáneas.

La plaza de Alejandra es, entonces, una plaza *inclinada*, oblicua, es una plaza que se lee en los reenvíos incesantes de letras, cuerpos y archivos en desvío recíproco, ese es plano inclinado en el que se rompe la cuenta de dos de la humanidad patriarcal, colonial y capitalista. La plaza de Alejandra parte de los estigmas de la violencia para redirigirla contra la reproducción de la rectitud y la exclusión de cuerpos de lo común. La inclinación, la lectura oblicua, es en este libro la praxis del feminismo disidente latinoamericano.

Es en su alquimia, es en su torsión, que Guernica puede volverse cuerpo sudaca de la revuelta, y no sólo archivo del modernismo europeo, territorio de la dignidad que se afirma y no sólo testimonio del sufrimiento que se denuncia. Es en la alteración de la revuelta feminista que Guernica, todas las Guernicas, prometen volverse la plaza inclinada de la dignidad.

De nuevo, Carmen Berenguer:

Lo viví:
 las llamas rodearon mi plaza
 se llama Dignidad!
 Hay un panfleto que habla de la ira
 que se convierte en rabia y la rabia en rebeldía
 lo vamos a quemar todo!
 Y usaron acelerante y saltaban las chispas donde vivo
 fue extremo!
 Mi plaza esta viva y colorea
 es la guernica sudaca del sur
 Es bronx en la acera sur del continente
 Es mi barrioco donde escribo
 El día que dejaron ciego a un joven luchador en esta plaza.

Córdoba, 30 de octubre de 2020

Presentación del libro *Asedios al fascismo*¹ de Sergio Villalobos-Ruminott

Reseña a *Asedios al fascismo* de Sergio Villalobos-Ruminott: la luz que arde

Aldo Bombardiere Castro²

A través de la recopilación y reescritura de quince artículos de opinión —la mayoría publicados en diversos medios digitales—, Sergio Villalobos-Ruminott expresa el discurrir de un acto de rebelión: el fascismo es asediado. En *Asedios al fascismo. Del gobierno neoliberal a la revuelta popular*. (DobleAEditores, 2021) el autor despliega una prosa combativa y lejana a cualquier elitismo académico, marcada por un estilo dialéctico y abundante en referencias al pensamiento —más que a la explicación exegética de la cita textual— de escritores, sociólogos y filósofos contemporáneos, logrando dar cuenta de la relación entre fascismo y neoliberalismo a nivel onto-teleológico. En ese sentido, se atisba un trabajo genealógico que busca tematizar las afinidades y mutaciones históricas del fascismo y su acoplamiento a las lógicas de acumulación capitalistas bajo una perspectiva de larga data.

Todos los artículos están escritos con ardor y vigor, haciendo del ejercicio crítico un acto de compromiso intelectual y vivencial con un presente histórico cargado de historicidad e, incluso hoy día, demasiado presente, casi hasta el hartazgo opresivo. En efecto, Villalobos-Ruminott no concibe el quehacer escritural al alero del vuelo del Búho de Minerva, esto es, con el típico desfase reflexivo en relación a la contingencia de los hechos, sino que lo hace integrando la misma tonalidad y dinamismo de los acontecimientos, logrando, así, que el ritmo callejero y los cuerpos vitalizados por el *conatus* existencial de la calle sea capaz irrigarse a través de la escritura (ejemplo de ello son los artículos referidos a la revuelta de octubre y el anexo de la performance acerca de LasTesis). Estos elementos otorgan, desde un comienzo, una paradójica sensación de cercanía y problematicidad al tratamiento de los temas, transformando la conflictividad dialéctica (caracterizada por un uso un tanto desmesurado de conectores adversativos, particularmente el “sino”) en un discurrir argumentativo contrapuntística y rigurosamente tejido, lo cual queda reafirmado a medida que la lectura plurifica su gama temática en un sentido no-lineal.

Esta carencia de linealidad no representa un asunto accidental, ni menos un aparente descuido: se torna una invitación al lector a ser mucho más que un *mero lector*. Lejos de cualquier tono pedagogizante, los artículos asumen, tanto en lo formal como en el contenido, una postura crítica de la acumulación de conocimientos y, así, nos invitan al ejercicio de la revuelta, primeramente intelectual, frente a los

¹ DobleAEditores, 2021.

² Filósofo, ajedrecista.

saberes heredados de la tradición o pregonados por los medios de comunicación de masas y la cultura del espectáculo cibernético.

Para decirlo de un modo más sugerente -y tal cual se manifiesta en la fascinante foto de la portada- este libro porta una luz. Una luz que ni las medidas de desmovilización popular asociadas a la pandemia, ni la aceleración de los dispositivos de control -con sus derivas cibernéticas-, ha logrado apagar. *Asedios al fascismo*, en su ejercicio de pensamiento crítico, pone en juego, conflictúa e implica al lector en aquello que se encuentra masticando, digiriendo y, finalmente, movilizándolo en su pensamiento. Se trata de un libro lúcido y combativo: un libro en resistencia, cuya luz en la penumbra es la llama que guarda la posibilidad de una nueva -y siempre inminente- sublevación.

¿Un libro lúcido y combativo? Mejor dicho: lúcido *pero* combativo.

¿Por qué recalcamos este último gesto? ¿Por qué suprimir la conjunción entre la lucidez “y” la combatividad y, en contraste, expresar una relación tensional y adversativa?

Principalmente por un motivo: la luz de la lucidez, en este caso, no proviene de la iluminación que brindaría un saber ilustrado, ni tampoco deriva de una optimista luz de la razón proyectada sobre la cartografía planetaria a partir de un sujeto cognoscente (“ego cogito”) y dominador (“ego conquiro”) de ese mundo. Por el contrario, la luz de estos textos, antes que ampararse en una posición de superioridad pedagógica, emana del roce, de la tensión y fricción de fuerzas, de una dialéctica inconclusa, de una estilística y potencia verbal, capaz de devenir insurreccional y, a la vez, en paradójica sintonía con la contradicción callejera. En una palabra: este libro irradia la luz de una antorcha abrazada y abrasada por una mano en acción, la cual no deja de ser arma y orientación en la penumbra, la cual es luz en la penumbra y de la penumbra, el destello incendiario propio de una revuelta que no busca institucionalizarse ni sacralizarse míticamente en revolución o Constitución; una luz que no pretende ilustrar a nadie. El ardor de esta luz no remite a la claridad y captura de los usos por los dispositivos de un lenguaje representativo ni conceptual (pese a que haga uso de aquellos), sino a un propósito expresivo que tiene por objeto resistir y combatir contra la mutación neoliberal del fascismo desde la perseverancia de la existencia (*conatus*). Así, hablamos de un libro-destello, intempestivamente aparecido, cuya lectura irrumpe en la pandemia como una experiencia opuesta: la del “corte de luz”, la de la ruptura con la continuidad visual de lo iluminado. Y tal irrupción-interrupción desprende una fosforescencia que sólo se enciende desde esa penumbra en un acto de afirmación negativa, cuya virtud consiste en hacer arder toda la llanura.

Me parece que *Asedios al fascismo* denota una cierta “metodicidad salvaje” -muy tenue y tácita, por cierto- vinculada íntimamente al contenido de los temas desarrollados. Esta metodicidad descansaría en el uso crítico de la imaginación. En efecto, se trataría de una imaginación crítica, no escapista ni edificante, sino delatora, la cual descompone y denuncia, contamina y destituye las mitologías y narrativas liberales ceñidas a la idea de progreso, para dar paso a una complejización teórica fuertemente entramada con la historia, exponiendo sólidamente la tesis central: desmontar la ingenuidad de la relación excluyente entre totalitarismo (fascismo) y democracia (neoliberalismo).

Me explico. El principal eje articulador del texto consiste en historizar el fascismo, dando cuenta de sus modos de mutación y acoplamiento a políticas neoliberales, tanto a nivel molar como molecular. Esto significa mostrar cómo los procesos de acumulación por desposesión y precarización de la vida humana, así

como los procesos de devastación de la naturaleza basados en el modelo de la hiperproductividad, no sólo son inherentes al capitalismo y se ven intensificados con el neoliberalismo, sino que, además, conducen a escenarios de represión extrema, de agudización de las desigualdades y de la instalación de dispositivos de control social y discursos securitarios capaces de introducirse silenciosa y soterradamente dentro de los “sentidos comunes” (cada vez más individualizados) de las democracias (neo)liberales. Por lo mismo, lo que la historiografía oficial ha presentado como un “excepcionalismo fascista”, motivado por una supuesta reacción “romántica” contra la técnica, industrialización y homogeneización modernas, es lo que Villalobos-Ruminott critica. En efecto, romantización excepcionalista del fascismo, centrada en la exacerbación de la identidad soberanista y en un deseo de expandir el sentido de la tierra en cuanto *nomos* y *comunitas* (léanse los dos extremos: tanto la narrativa refundacional y destinal de los valores nazis, así como la hipertrofia del internacionalismo y del estado burocrático en manos del stalinismo), sería, en realidad, una visión reducida del fenómeno fascista, cuya operatividad, a primera vista y bajo el prejuicio tradicional, lo distanciaría diametralmente del neoliberalismo.

Así, esta mirada tradicional contemplaría al fascismo de manera aislada, arrebatándolo de una visión de largo aliento, y produciendo la invisibilización del mismo en el ejercicio actual del poder. Por cierto, lo que realiza Villalobos-Ruminott, gracias a un riguroso análisis, es volver a relacionar el fascismo con la modernidad y, de manera más intensificada y molecular, con la maquinaria neoliberal. Ello quedaría plasmado en fenómenos como los mecanismos de control de masas, ya sea a través del disciplinamiento tradicional, ahora molecularmente introyectado (“... no sólo porque llevamos un policía en el interior, sino porque la lógica corporativa y privatizadora del neoliberalismo hace de cada uno no sólo un empresario de sí mismo, sino un vigilante de los demás” p. 100), las *fake news* en redes sociales y la colonización de la esfera de la opinión pública habermassiana por los grandes medios de comunicación concentrados en propietarios con los mismos intereses. Pero también se manifestaría en mutaciones de otras variadísima índole, como serían: los modos de administración poblacional y el lenguaje estadístico que en ellos impera; la producción y reproducción de discursos sociales e individuales cargados de racismo, sexismo y clasismo; la espectacularización de la vida y la instrumentalización de los cuerpos; la despotenciación y banalización de la juventud gracias a la labor sedante de los ideales pedagógicos promovidos desde la presunta “alta cultura” (como queda expresado en el notable artículo dedicado a Pasolini); la generación de condiciones de posibilidad que permitan incrementar la acumulación y concentración de capital por medio de la colonización de las estructuras del Estado, con sus efectos de agudización de las desigualdades y precarización de la vida; la labor criminal y represiva que cumple la policía militarizada en pro de conservar los privilegios del poder oligárquico; la instauración de una visión antropológica centrada en el concepto del *homo oeconomicus*, la cual permite instalar una explotación y expoliación catastrófica del hombre sobre la naturaleza (cuestión abierta ya desde la modernidad cartesiana e intensificada hasta lo insostenible por el modelo capitalista en su fase neoliberal) y que, a mi juicio, puede denominarse como una “conquista por devastación”. En fin, todo lo anterior nos invita a criticar la relación excluyente entre fascismo totalitario y neoliberalismo democrático, manifestando, por el contrario, su íntima ligazón, operada ahora bajo dinámicas molares y moleculares, donde el neofascismo sería la consumación onto-teo-teleológica de la propia democracia liberal y capitalista.

Justamente será ése el terreno donde la “imaginación crítica” despliegue su

uso: en la desarticulación del binomio dicotómico democracia/totalitarismo. Y tal uso es significativo cuando se realiza con una sorprendente variedad teórica y agudeza histórica, capaz de profundizar en asociaciones entre ámbitos a primera vista tan disímiles como la ficción reflexiva (el *Deutsche Requiem* de Borges), la estética-política, el psicoanálisis de masas (la reactivación de la psicología de Reich), la teoría social, el feminismo y los estudios culturales. Todo lo anterior nos invita a adoptar una mirada genealógica ante, por un lado, la matriz de un neoliberalismo gubernamental que prescinde de toda narrativa épica y, de otro lado, sus lazos de continuidad y discontinuidad, de mutación y solapamiento, con el otrora fascismo histórico anclado a la soberanía monumental del Estado-Nación.

En efecto, esta imaginación en su variante crítica, no huidiza ni reproductiva de una narración histórica destinada hacia un presunto *telos* redentor, es la que permitirá apuntar, desarticular, contaminar, resistir y transgredir el *anestesiamiento de los sentidos*, la captura afectiva y los mitos constitutivos de —aquello que Villalobos-Ruminott llama— la filosofía de la historia del capital. Imaginación crítica, entendida a partir de la impureza, y cuya virtud consiste en ejercer un trabajo de contaminación del orden existente antes que la promesa salvífica de fundar un nuevo orden. Un trabajo de destrucción.

Sin embargo, también —aunque en menor medida— Villalobos-Ruminott despliega una “imaginación afirmativa”. Imaginación afirmativa enraizada en el devenir común y en el *conatus* existencial, la cual excede cualquier tipo de facultad subjetiva o psicologismo, a la vez que marca distancia (y resiste) ante toda tentativa del poder que busque objetivarla con una etiqueta funcional al disciplinamiento académico. Podríamos decir que la imaginación afirmativa se constituye en contrapoder precisamente porque nunca llega a constituirse como tal poder, porque no se consume en la imaginación crítica, pero tampoco se consume en un acto, pues permanece bordeando la inminencia e inmanencia que habita alrededor de cada proposición, jugando en las opacidades y posibilidades imprevistas por toda conclusión taxativa, abriendo experiencia de mundo y haciendo de la revuelta una posibilidad siempre en ciernes. En una palabra: hacer del pensamiento un modo de imaginación de un mundo otro que, enigmáticamente, ya encuentra su la inminencia en el aquí. Si la imaginación crítica que se desarrolla en este libro apela a una labor destructiva de los sistemas y órdenes del saber y del poder acumulados por la tradición y la oligarquía, la imaginación afirmativa reencanta al lector con sus posibilidades activas, de devenir, más que lector, artífice de un pensamiento que lo *dis-pone a tomar posición*.

Así, al asumir el devenir abierto con que se derrama la vida, como la sangre en una herida ineludible, sucia e irreductible a la avidez de transparencia del poder global, esta imaginación, en su doble variante, mancha y marcha. Es decir, mientras se moviliza por las entrañas de la ciudad neofascista, la imaginación crítica contamina todo a su paso, lo cual se expresa en las consignas de la revuelta, en los carteles, en los rayados, en los cuerpos, en lxs mutiladxs y lxs asesinadxs. Al mismo tiempo, la imaginación afirmativa queda signada en la escritura y —¿por qué no?— en el “lanzamiento” impreso del libro de Villalobos-Ruminott: como aproximación al *conatus existencial*, una flecha que es lanzada hacia el infinito, un libro-lanza, un libro-relámpago que nuestra mano coge y hace resplandecer entre sus dedos, sus anotaciones, sus subrayados, recuperando, en plena asonada virtual, la perseverancia de la dimensión material del mundo y de la lectura. En esa experiencia de recuperación de la lectura material —lejos de todo afán fetichista y restaurador— se logra entretejer el deseo con la potencia del viviente de un existir capaz de

destituir los privilegios metafísicos de un Ser reducido a su mera representación visual, a su virtualidad algorítmica o semántica cognitiva. Así, lo que se abre no es la imaginación de un futuro ideal, sino el despliegue crítico-imaginal, es decir, la acción de imaginar —crítica y afirmativamente- se torna un modo de resistencia ante toda clausura de la imagen; es la rebelión de un comunismo sucio derramada sobre la transparencia de un planeta que, cuan cámara securitaria, fantasea con controlar y reducir todos los rincones del mundo y relieves de los cuerpos, incluida la porosidad de este libro, a la planicie y transparencia de lo global.

Asediar al fascismo, por ende, no consiste en movilizarnos a partir de una luz ingenua, de la prístina claridad lumínica y escapista de una sublimación o de una pedagogía paternalista, sino en el aferrarse a una imaginación productiva que resiste al centro de la tormenta, en la fricción del viento sobre los cuerpos. De ahí que en algunos artículos nazcan figuras afirmativas como las que exponen la potencia incapturable del migrante, el “cosmopolitismo salvaje” (Rodrigo Karmy) y la apertura existencial del paria judío sin atributos en asombrosa familiaridad con el palestino, o la emancipación de los sentidos que danzan en medio de las revueltas, suspendiendo las formas de vida docilizada y el tiempo del capital. Estas figuras, emanadas desde la imaginación afirmativa de un autor en sintonía con las revueltas, ponen en jaque al neoliberalismo y resplandecen, como luz de molotov, a través de las páginas, irrigando las venas de nuestras manos. Todas ellas expresan un pensamiento que transmuta su reflexividad en la firmeza de un arma presente performativamente, la cual, más allá de toda filosofía de la presencia, también es capaz de decir “presente”.

Porque la luz de este libro enciende la lucha rasgando el velo de la noche en la inmovilidad de la pandemia: es un libro intempestivo, que deviene la quema de toda llanura, como sólo puede hacerlo el fuego sacrílego estallando en la misma luz del relámpago: una luz que arde.

El deseo en el asedio. Un comentario a asedios al fascismo de Sergio Villalobos-Ruminott

Paula Cucurella³

Por meses, he buscado una imagen o una frase para hablar de *Asedios al fascismo*. La dificultad del ejercicio reside en parte en el deseo de encontrar la frase justa, la palabra justa, algo que no se pueda parafrasear, pero que a la vez explique sintéticamente una articulación compleja, dónde las partes, su función y justificación, no obedecen ni preceden un todo, que no obstante bosquejan. De modo provisional, la articulación del libro no es tan distinta de un imaginado reloj compuesto de muchos relojes; donde algunos corren más rápido que otros, no obstante, la máquina marcha. Es probable que la imagen no sea brillante, pero si me permiten explicarla, al menos, tal vez, crean que es persuasiva.

Voy a invocar a Rodrigo Karmy quien escribe persuasivamente en el prólogo

³ Académica, Universidad de California, Riverside.

a Asedios al fascismo, refiriéndose a la escritura en este libro “La escritura no es más que un modo de “acampar” en el mundo, de imaginarlo, de “inventarlo”, por lo tanto: todo trabajo del pensamiento deviene experiencia de un presente abierto a su inactualidad y, en este sentido, un pensamiento que desnaturaliza al orden prevalente”. Yo no podría estar más de acuerdo con Karmy, y aquí entran mis relojes. Si escribimos para acampar, para arrancharnos, para situarnos en un terreno que ocurre en el espacio y en el tiempo, estas coordenadas temporales y espaciales son únicas al acto de indexación de la escritura. No importa si escribimos para perder el tiempo, ponernos al día, ganarnos la vida o para ganar tiempo. Siempre hay un tiempo, un reloj—como quise ponerlo—, a cada y en cada escritura. El tic-tac de este reloj, no es el corazón palpitante de la escritura, si no aquello que tiene enfrente, contra lo que se mide y afina, como un diapason y un metrónomo; esta región afuerina, que no preexiste la escritura, y sobre cuyos límites no legisla, tiene un tiempo, es decir, tanto una caducidad, como una pertinencia al curso del tiempo (no quiero usar la palabra “histórica” dadas sus implicaciones). El tic-tac de este reloj es tanto una maquinaria a la que se le hecha cuerda, como un funcionamiento independiente, una vez que ya está andando.

Pues no hay escritura que surja de la nada, hay que echarle cuerda. Así como tampoco hay escritura que se dirija a nadie (incluso si la única lectora de lo escrito soy yo misma, la inadecuación entre yo y yo ya hace de la más mínima nota, por secreta que se quiera, por intrascendente que se pretenda, decía, incluso una nota así o la escritura que se pretende o piensa sin audiencia, no puede deshacerse del horizonte del diálogo). La indexación de la escritura de Villalobos-Ruminott en los ensayos de Asedios al Fascismo remite a distintas regiones, discursos con los que entra en diálogo. Los ensayos del libro se inscriben en distintos lugares, y a cada lugar su territorio, a cada lugar su tiempo.

Entrar en este libro, es decir, leerlo, te dispone a escuchar el tiempo que marca, junto con sus quiebres. El eco de los tic-tacs nos acompaña después de haberlo cerrado, y si escuchamos de cerca, de vez en cuando leyendo, nos sorprende un “Tac” de estruendo, el resultado unísono seguido de muchos “tic-tacs” a destiempo. Ese “tac” no es nada lejos de un milagro cuando la sincronía no obedece la intención del acto enunciativo o de la escritura de circunscribir o encerrar lo que organiza (y aquí es cuando más tienta usar “histórico”, pero eso es justamente lo que esta imagen evita).

Queriendo pensar más en este objeto escurridizo que llamé un “milagro”—, o el bajo continuo de las fugas de Villalobos, tomo esta excepción (incalculada) como un punto de entrada. Entro en su libro por la palabra “deseo”.

Creo no cometer infidencia alguna si les comparto parte de la correspondencia que con Sergio hemos sostenido con motivo del deseo—a saber— en Asedios al Fascismo. Todo partió como una entrevista, donde cada pregunta abría otras cinco, y dada la humildad del autor y su resistencia a capitalizar en su “propia” escritura, como entrevista fue un fracaso, fue como ir por lana y salir trasquilada; o entrar a una consulta de psicóloga y salir con los síntomas del paciente. Ignoro la genealogía del contagio, pero entiendo que Sergio no es el paciente cero. En mi propia sintomatología, después de mis relecturas de Asedios, y ya habiendo pasado el umbral de confianza de la cita, le preguntaba al autor por las condiciones de posibilidad del deseo en la revuelta.

De modo más específico, le preguntaba si en una sociedad de consumo, ¿acaso puede el deseo expresarse de una manera que no sea a través del consumo? en vistas a lo que Sergio llama “los agujeros negros del neofascismo contemporáneo” que

manipulan, acaparan el deseo, tratan, enseñan y comercian con un deseo que se satisface en la obtención de tal o cual cosa, objeto, persona, posición etc.

La forma en que Sergio piensa la revuelta incorpora otra economía del deseo. De ahí mi pregunta. Siguiendo la pauta de Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipo* y otros escritos, y la distancia que se toma en este trabajo del deseo codificado por el psicoanálisis freudiano (a saber, deseo como pecado, el deseo en relación a la castración y a la represión)— *Asedios al Fascismo* molesta, hostiga al deseo nutrido en la economía de saciamiento y satisfacción que el capital educa.

Asedios habla de lo insatisfecho, del deseo que emerge con la marca de lo insatisfecho y que al enunciarlo inventa su propia hambre y fuente de nutrición. Un deseo que configura el valor de lo que desea al desearlo, junto con los órganos que mantiene vivos; un deseo contagioso, que se articula y organiza al entrar en relación con otros deseantes; contagioso—decía, como la pregunta misma: ¿Qué pasa con el deseo en la revuelta?

Sobre este deseo, Sergio ofrece pensarlo: “como conatus afirmativo de la existencia, y no como pulsión vital [pues esto] es lo que permite pensar en la lógica del montaje y de la sutura que trama y posibilita los actuales procesos de subjetivación individual y colectiva”.

En estas líneas que les acabo de leer, la existencia aquí es contrapuesta a la pulsión vital solo para distanciarse del vitalismo, para insistir en una existencia situada en las condiciones materiales que la circunscriben (más o menos cómplices del capital neoliberal y las desigualdades y condiciones de vida inaceptables que permuta). En esta cita, hablar del deseo como conato de la existencia (material, física), insiste en las regiones que el deseo articula, así como su potencial desarticulador, potencial de desterritorialización. No hay nada intrínsecamente antifascista en este deseo que describe un mecanismo y no un concepto con contenidos. Lo que en este deseo asedia al fascismo es que no obedece a nadie, y cuando deviene evidente que las condiciones de subsistencia (el comer, el vivir, el tener acceso a servicios de salud, vacunas, educación, etc.) son amenazadas por las configuraciones de los fascismos actuales, este deseo como conatus afirmativo de la existencia deviene necesario, aunque su necesidad no es lógica. No podemos deducir la existencia de este deseo ni arraigarla al funcionamiento básico de nuestros cuerpos. Su necesidad es de otro orden, y eso es parte de lo que queda por pensar, digo esto, y no puedo ahogar el sonido de un reloj marcando esta enunciación. No sé si me está diciendo que no queda tiempo, o que lo que queda por pensar es tanto urgente como necesario; el tic tac me apura, y a riesgo de ser tautológica, quiero decir que es como si la necesidad de este deseo surgiese junto con la región (con todas sus coordenadas) que organiza y funda (aunque no sé si puedo decirlo y hacerme responsable de la arbitrariedad que sienta como precedente)

¿Cómo hablar de este deseo y no traicionar su fuga en la indicialidad de nuestra posición enunciativa? ¿Cómo pensarlo sin esencializarlo? ¿Está bien querer defender que este deseo no sea de nadie?

Tal vez solo queda tiempo para reconocer la propia limitación. Yo, por mi parte, no puedo dejar de escuchar los relojes —, y así, de golpe y breve, ¿quiero saber cómo alimentar este deseo? o cómo seguir alimentándolo? Tal vez nuestra mejor apuesta es buscar sus puntos de fuga, los lugares de exceso que rebalsan cualquier articulación, y a partir de ellas, insistir en su cualidad no cuantificable ni representable, en su fuerza infecciosa, dondequiera que la veamos actuando. En fin, esto también implica aceptar el fracaso de la teoría frente al deseo, su rol secundario pero importante: de limitarse a echarle cuerda a estas máquinas que habremos puesto en marcha o no.

La época y lo invisible: una conversación con Asedios al fascismo, de Sergio Villalobos-Ruminott¹

Gerardo Muñoz²

El más reciente libro de Sergio Villalobos-Ruminott está escrito desde la urgencia, y por esta razón es una intervención que constituye un esfuerzo de primer orden por localizar la organización contemporánea de la dominación. Esto pareciera ser algo menor, resuelto y axiomático, pero en realidad es uno de los problemas que más tristeza genera en algunos. La incapacidad de desarrollar una analítica a la altura de los tiempos paga el alto precio de compensaciones morales. En primer lugar, *Asedios al fascismo* (DobleA editores, 2020) es una contribución que dibuja lo que pudiéramos llamar la geometría de la crítica-metafísica de los dispositivos del poder. En segundo lugar, es una intervención eminentemente política, ya que no busca enmendar o sustituir categorías o conceptos, sino *afectar* la densidad misma de lo que entendemos por política. Como no hay necesidad de desglosar el libro, voy a aprovechar su gesto para discutir dos de sus vectores. Como sabemos, la grandeza de los libros no se encuentra en el rigorismo neutral de sus argumentos, sino en la manera en que perforan el sentido común. Ese es el estilo: una fuerza que libera procesos de verdad contra el absolutismo de la realidad que nos acecha.

Dos vectores diagraman la época: fascismo y revuelta. Comenzamos por el primero. Desde luego, el “liberalismo crítico” no se cansa de hablar de fascismo, de reducirlo a varios de sus ídolos soberanos, o de recortarlo con las tijeras oxidadas de su paideia ilustrada. El único problema es que esas tijeras ya no cortan. Primer acierto: Villalobos nos alerta que el fascismo en curso no es un accidente o desviación del agotamiento de las condiciones genéricas de la democracia, sino que constituye la práctica misma de su deriva totalizante que se “resiste a cualquier programa reformista que contradiga su modelo antropológico y su ingeniería social molecular” (14). Como forma integral del capital, el fascismo organiza la época en su sentido antropológico, como ya lo había constatado la tesis de la antropomorfización el siglo pasado (Camatte). La antropología implica una intensificación del cuerpo, y, por lo tanto, “una regulación creciente de la existencia, es decir, una optimización total que no esconde su interés en la regulación de la vida...o de las prácticas de procreación y reproducción” (16). En otras palabras, el fascismo es tendencialmente la hegemonización de las formas sobre los “conflictos existenciales como potencia *informe*” (17). Así, el fascismo recoge todos los dispositivos que limitan el movimiento de una intensidad, de mi potencia, de lo que soy, y de lo quiere ser mi destino. Por eso decimos que nuestro tiempo es el de una “época que no se mueve”. En efecto, que la movilización total no cesa de organizar el mundo de la vida confirma la hipótesis: movilización infinita atenta contra la existencia en el campo de lo real. Villalobos hace bien en dotar la movilización de especificidad operacional: “lógica de optimización” (19). Pues, ya no se trata de tanques en la calle, sino de la absolutización entre racionalidad valorativa y

¹ DobleA editores, 2020.

² Profesor en la Universidad de Lehigh, Pensilvania.

mundo de la vida, donde el equilibrio se atiene a la administración de males menores. Cuando Helmuth Plessner intentaba explicar el ascenso del fascismo en la Alemania de entreguerras, decía que este fenómeno se debía a una apresurada salida en respuesta a la divergencia entre forma política y pueblo constituyente³. Hoy la absolutización es un esquema constitutivo de la racionalidad, esto es, de la metafísica. A esta novedad le llamamos cibernética, ciencia gelatinosa que tiene como principio la dominación sobre la irreductibilidad entre vida y mundo, gobernabilidad y multiplicidad de formas. La nueva eficacia del poder se construye como una geometría que pone en crisis el afuera.

El segundo vector: la revuelta. Dice Villalobos: “la revuelta es una instancia de la *anarquía de los sentidos*. En ella, todos se rebelan de la reclusión individualista que los arroja a la prisión del yo y sus dramas, e inventan formas de reencuentro y afección común donde los cuerpos recuperaran la potencia de un *sensorium* que no puede ser fácilmente domesticado con las recetas habituales” (143). Si la revuelta es un acontecimiento, entonces es lo que da acceso a la época⁴. Más que una figura de los lenguajes de la política moderna, la revuelta es el ingrediente que irrumpe la domesticación de lo real. Dotado de una nitidez analítica significativa, Villalobos nos dice: “estas protestas expresan un límite existencial al capital, es decir, un límite a la destrucción y a la devastación de la vida misma y del planeta” (146). Y, sin embargo, aquí me gustaría sugerir lo siguiente: la revuelta es, en la medida en que es una entrada a la época, aquello que permite inscribir un *principio de discriminación*. Dicho de otra manera: no hay revuelta que no sea experiencial. No hay insurrección que no esté arraigada en el recorte de los relieves del mundo. Por eso no hay revueltas metropolitanas, sino revueltas contra la metrópoli; ni hay revueltas de la militancia, sino revueltas que *militan por su existencia*. Cuando apostamos por un “principio discriminatorio” de la revuelta, no queremos establecer una tipología de legitimización, sino desobrar la vieja política ideológica que busca amortizarla a sus fines. Así, cuando discriminamos contra la metrópoli, en realidad estamos dejando fluir la conflictividad entre forma y acontecimiento para generar el movimiento en la época. Sin un principio discriminatorio no hay posibilidad de un recorte que pueda retraerse de la mala infinitud desde donde la optimización extrae su energía. Aquí aflora la disyuntiva entre época y revuelta: “las revueltas encarnan...el vértigo visceral, la afirmación del derecho a existir más allá del sacrificio que caracteriza al fascismo neoliberal” (148). Por decirlo de manera contundente: mi existencia es el sitio donde se elaboran las formas para combatir contra el mundo. Y existencia es violencia⁵.

¿Qué significa existencia? En ningún momento se trata de volver a tomar tazas de café y leer el diario en *Les Deux Magots*. Están en juego dos cosas. En primer lugar, que el principio de discriminación pasa por distinguir entre la experiencia irreductible entre mi forma y el infinito; por otro lado, descartar todo aquello que demande “unidad”. En segundo lugar, en la medida en que la metrópoli es la constitución topológica de la reducción de mi experiencia, toda revuelta es necesariamente contrametropolitana. Aquí podemos derivar otro principio de separación: la existencia es irreductible a la mera sobrevivencia⁶. Dibujemos, entonces, una mínima tipología para medir la revuelta a la época. De ello depende

³ Helmuth Plessner. *La nación tardía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2020.

⁴ Lundi Matin: “L'événement ouvre à la question de l'époque”. <https://lundi.am/elements-de-decivisation>

⁵ *Ibid.*, web.

⁶ Mårten Björk. “Segunda fase: la reproducción de la vida”. *Editorial 17*: <https://diecisiete.org/expediente/segunda-fase-la-reproduccion-de-la-vida/>

su *breakthrough*: a) hay una revuelta revolucionaria cuyo horizonte absolutiza sus fines al “ocupar al poder”, sacrificando sus medios a lo “objetivo” mediante la vanguardia y la cultura. En nuestra tradición esto ha recibido el nombre de *técnica leninista*. b) hay una revuelta que busca disolver la política en cuanto tal, y que busca ocupar el abismo del mundo. Aquí la absolutización no se entrega a la proyección, sino que ontologiza la vida sin *forma*. Podemos llamarle a este tipo de revuelta la *intensificación de la parte* de un mal anti-universalismo. c) Y luego tenemos un nuevo tipo de revuelta experiencial que, desde la intensidad existencial, intuye que el corte sobre el mundo es lo irreductible entre la existencia y el mundo, entre la forma y el evento. La revuelta experiencial es necesariamente contrametropolitana porque sabe que ahí se juega la relación con el afuera de la objetivación. De ahí que podamos hablar de un vitalismo transfigurado, ya que antes que la materialidad de cada cuerpo está lo invisible. No hay posibilidad de volver a la producción de los modos de la apariencia sin apelar a ese substrato.

Ponemos el foco en un impensado de la época. En un momento importante del texto, Villalobos pregunta: “¿De dónde viene este deseo? Por supuesto, no proviene de un vitalismo ingenuo, sino de la *dinámica material implícita* en los cuerpos perseverando en su existencia...” (149). Podríamos responder en calidad expresa: proviene del deseo aórgico con lo invisible. Pero demos un paso atrás. Es cierto, el cuerpo es materia, pero la forma de vida y sus hábitos no son reducibles a la materia de un cuerpo. Aquí añadiría un suplemento: el deseo de revuelta experiencia inicia una vida de salida para con una relación con lo invisible. ¿Qué constituye lo invisible? La destitución que corta el afuera a la metrópoli como condición absoluta de pensar la vida. Se trata, como escribía Cristina Campo: “de una pequeña tentativa de disidencia del juego de fuerzas, “una profesión de incredulidad en la omnipotencia de lo visible”⁷. Al interior del punteo musical de la revuelta, deslindar el horizonte de lo invisible es tirar al fango las demandas de inclusión que siempre terminan por satisfacer al régimen de la producción (inclusive en la vertiente de los guardianes de los “cuidados”, sí). Cuando se establece un corte sobre el mundo se despeja la distancia entre las formas y lo que encontramos. Esta pulsión experiencial es un fenómeno que sólo ahora comienza a hacerse legible, pero que tomará otras formas más allá de la expresión del “tumulto”. Podemos definir la revuelta como lo que me pone en proximidad con lo invisible, esto es, con lo no-objetivo.

Obviamente, todo esto implica un cambio copernicano de lo que hemos aprendido como ciencia de la política. Ya no podemos echar mano de las gramáticas de la legitimidad y del consenso, de la soberanía y del contrato social, de la sociedad civil y del estado; pero tampoco de la crítica de la economía política o del *General Intellect* (el último ladrón de lo Invisible). Probablemente sea demasiado tarde para seguir insistiendo en la democracia como aspiración formal. Si la democracia ya ha evacuado tres de sus unidades básicas (representación, ciudadanía, y movimiento), esto significa que la política tal y como la hemos conocido, está tomando una dimensión expresiva y aórgica de la que solo tenemos noticias mediante la experiencia destituyente. Es cierto, una silla puede existir con una pata en lugar de cuatro, pero aburre imaginar una vida encerrada en la carpintería de los conceptos.

Ciertamente, ahora estamos en mejores condiciones para entender la potencia de ese instrumento de combate existencial que Villalobos llama “asediar”. Esto también puede llevar a confusiones. Este vocablo bélico puede tomarse de menos

⁷ Cristina Campo, *Los imperdonables*. Trad. Ángeles Cabré. Madrid: Siruela, 2020. 307.

dos maneras: asediar implica una nueva forma de voluntad de poder contra un enemigo visible e ideológicamente constituido, al que hay que echar del trono del poder para ocupar su lugar. Esta deriva hegemónica interesa muy poco. En cambio, asediar también implica, en la línea con el lejano mundo de Lucano y Virgilio, la estrategia de bloquear al enemigo, cortar su territorio, fragmentar la constitución de su poder, hacer emboscadas, salirle al paso y busca una vía de salida. En otras palabras, lo que asediamos no es solo una forma política para hacernos con ella, sino lo que exhibe la relación absoluta con lo invisible. El efecto de esta operación es decisivo: pues asediamos no para establecer una “nueva separación de poderes”, sino en nombre de un nuevo politeísmo que ya no se conforma con los modos de subsistencia y el reparto de los bienes. La expresividad de la época irá necesariamente generando reversibilidad en lo constituido, donde la génesis del movimiento vuelve a ser una posibilidad. O como advertía Hölderlin: “El modo del proceso en *Antígona* es el de una insurrección, donde ello, en la medida en que es cosa patria, depende de que cada cosa, en cuanto embargada por la *reversibilidad infinita*, y estremecida, se sienta en forma infinita, en la cual ha sido estremecida”⁸. Hoy la revuelta estremece a la época en todas las tonalidades de lo existente.

⁸ Friedrich Hölderlin, “Notas sobre Antígona”, en *Ensayos*. Trad. Felipe Martínez Marzoa. Madrid: Libros Hiperión, 1976. 150.

Presentación del libro *El Fantasma Portaliano*¹ de Rodrigo Karmy

Hidráulica de los poderes Sobre *El fantasma portaliano: Arte de gobierno y república de los cuerpos* de Rodrigo Karmy

Gerardo Muñoz²

En un largo ensayo sobre Carl Schmitt, Hugo Ball decía que si bien es un error tocar el violín mientras arde Roma, es absolutamente adecuado estudiar la teoría de la hidráulica mientras arde Roma, y por lo tanto Schmitt era un estudioso de la hidráulica³. Hoy pudiéramos decir lo mismo de Rodrigo Karmy, cuyo *El fantasma portaliano: arte de gobierno y república de los cuerpos* (2022) realiza un retrato hidráulico sobre uno de los arcanos del poder político chileno que no ha cesado de mutar y reproducirse a lo largo de la modernidad republicana. El trabajo de la hidráulica, que siempre trata de una arqueología de arcanos, es una tarea lenta y sutil que se interesa por iluminar zonas de problematización y variaciones por las cuales se ha tramitado una pragmática específica de la dominación. En el ensayo de Karmy hay algo de puntillismo pictórico, puesto que si bien en *prima facie* el ensayo es un perfil que recorre momentos de la obra epistolar de Diego Portales, en cada pincelada se nos muestra una unidad del aparato administrativo portaliano; a saber, un análisis de la heráldica nacional, una interpretación zopoética de los símbolos, una lectura del himno nacional, una escena originaria de la violación en la fundación de la ley de estado, o una indagación sobre la persistencia de la fuerza administrativa, son algunos de los empalmes de una hidráulica que da vida a la fuerza fantasmal del portalianismo.

Para sus propósitos, el retrato es un artificio conceptual y una efigie escatológica que, siguiendo la buena lección de la emblemática estudiada por Ernst Kantorowicz y consagrada en el famoso frontispicio del *Leviatán* de Thomas Hobbes, no es en lo absoluto descartable. No hay posibilidad de estudiar el arcano sin atender al régimen de visibilidad y proyección, a su fantasmata siempre en tensión entre lo visible y lo invisible. Esta lógica de *complexio oppositorum* nos hace posible un panorama de fondo (conceptual e histórico), y distante de las demandas cegadoras del presente. La adopción formal para una arqueología hidráulica deviene fundamental no tanto para generar un verosímil a imagen y semejanza al prócer decimonónico, sino más bien para adentrarnos en los elementos de su eficacia a la medida de la capacidad de sus técnicas. Karmy organiza la exploración de cañerías portalianas en tres diferentes zonas de construcción:

¹ Ediciones Ufro, 2022.

² Profesor en la Universidad de Lehigh, Pensilvania.

³ Hugo Ball. “La teología política de Carl Schmitt”, en *Dios tras Dadá* (Berenice, 2013), 195.

“Denominaremos fantasma portaliano a la formación imaginaria e histórica o, si se quiere, a la máquina mitológica que no deja de producir imágenes y epifanías orientadas a transformar las potencias del deseo en la inercia y posibilidad de los cuerpos, proceso que se anuda en tres ámbitos diferentes y articulados: “una forma de saber...[...], una forma de producción de poder: ejercer un poder excepcional supuestamente legitimado en función de las propias circunstancias...y una forma de subjetivación: produce una forma del yo como cuerpo nacional extenso de fisuras y grietas internas que no soporta cuerpos marginales, residuales o, si se quiere, cuerpos del deseo” (Karmy 2022, 27).

Esta maquinaria — hiperbólica de todo republicanismo regional expresado como irremediable colapso de hegemonía política, cuyos efectos siguen vigentes — es fundador ya no solo de un monopolio de la violencia, clave epigonal de la legitimidad moderna, sino de otro siniestro: una sutura entre sociedad civil y estado, dominación y violencia, sujeción y muerte que emerge como la ratio articuladora de un estado aparente y mágico. La dimensión vicaria y vaciada de este ‘estado’ remite, en última instancia, a la continuación imperial por otros medios (la deficiente *res publica* primero, y luego la evolución de la dictadura pinochetista y postdictadura democrática). Las técnicas portalianas de estado no obedecen a legitimidad ni mediación alguna en tanto que poder constituyente, sino que orientan y comandan sobre el mar nocturno de una sociedad inerte y siempre parasitaria. Para el estado aparente el ser social se entiende como una reserva para el gobierno más absoluto, ya que existe en minoría de edad, y, por lo tanto, solo puede ser subsumido a la disponibilidad de una fuerza ulterior. En cierto sentido, la persistencia del principio monárquico hispano y su impostada *complexio oppositorum* es el resultado, siempre en cada caso, de no haber sido capaz de organizar una verdadera legitimidad política republicana desde los presupuestos de la anti-dominación y la división de poderes. La *res publica* portaliana es siempre la organización de una *res stasis* principal.

La dimensión imperial de Portales supone el colapso de la política como mediación, a su vez que solo puede acelerar un proceso de “acumulación de fuerza originaria”; esto es, una versión secularizada de la dominación sobre la tierra y los hombres. En este sentido, el portalianismo es una versión acelerada de la función alberdiana “gobernar es poblar”, donde incluso la diferenciación entre soberanía y biopolítica pierde todos los contornos formales de diferenciación histórica. Y esto explica — ciertamente una de las tesis más importantes de *El fantasma portaliano* (2022) — porqué prima la logística gubernamental por encima de la arquitectónica moderna entre estado, orden concreto institucional, y autonomía de la sociedad civil que termina produciendo la consolidación de una lógica económica como arte de gobierno sobre su fundamento anómico. Incluso, si Carl Schmitt pensaba que la teología política debe orientarse hacia la perseverancia de su autoridad sin fundamentos, el presupuesto económico, en su reverso, consiste en modular el conflicto, gobernar sobre el terror, y multiplicar los procesos miméticos de las pulsiones arcaicas imperiales por encima de sus deberes y mediaciones constituyentes. De ahí la necesidad del dispositivo “modelo” que debe ser íntegramente impolítico y administrativo. Es más, el portalianismo es el paradigma de la suma total de los ángulos del modelo chileno, ya en su interior el propio orden jurídico, las leyes o la constitución, queda supeditada a la administración de la anomia (Karmy 2022, 37). Esta pulsión de mimesis acaso cumple una doble función (como mínimo, habrían más, desde luego): por un lado, evacua toda posibilidad de mediación en el orden político, y por otro, regenera procesos flexibles y “creativos” de dominación y gobernabilidad sobre la vida. La compulsión mimética genera repetición y

compulsión sobre el vacío, pero también un instrumento de gobierno que invierte el *mysterium iniquitatis* como hacienda infernal en el espejo del Edén. (El modelo es el Edén, la realidad un ‘infierno’ encarnado en la deuda).

En realidad, el modelo es la forma vicaria más extrema de la economía, puesto es mediante un dispositivo de este alcance que el abigarramiento social puede someterse a la fuerza de homogeneización. Sabemos que la *oikonomia* en su dinámica de intercambiabilidad reproduce una homogeneidad total sobre las prácticas del mundo de la vida. De manera análoga, en el plano jurídico el modelo es un artificio que subsume el orden concreto positivo en formas laxas y negativas para garantizar efectos de la *ratio* gubernamental. Esta jurisprudencia principialista en realidad tiene su antecedente en juristas como Bartolo de Saxoferrato, para quien el “modelo” de interpretación jurídica solo se entendía como superior al derecho escrito con normas y reglas⁴.

En este sentido, es que se pudiera decir que Portales no es un *Founder* atado a un documento constitucional (como lo son los ensayos de los *Federalists*), sino que es por encima de todo un representante del cual emana la “fuerza” de la *virtù* para administrar un estado de excepción que no conoce ley ni constitución (Karmy 2022, 84). Y por esta razón es que el derecho siempre puede ser violado una y otra vez, al punto de llegar a los propios cuerpos de sus súbditos. Así, el portalianismo no es un “originalismo constitucional”, sino una máquina stasiológica que se nutre de la excepción cuya materia prima es el cuerpo singular para impedir a todo coste una *res publica* y la traducción pública de la *ius reformandi* (siempre atada a las exigencias de los índices del valor). Como en “En la colonia penitenciaria” de Franz Kafka, la legalidad anómica chilena desemboca no sólo en los calabozos clandestinos de la DINA, sino más siniestramente en Colonia Dignidad o en el principio subsidiario negativo: una comunidad de la muerte en la cual el cuerpo social es la materia prima para abonar la hidráulica de una dominación absoluta.

Pero el régimen portaliano nunca llega al momento de síntesis o de mediación institucional. Karmy nos recuerda que, en efecto, Portales no es Hegel (Karmy 2022, 68). Y no es Hegel porque no exista la separación entre sociedad civil y racionalidad de estado, sino porque la administración social se subsume a una axiomática de absolutización de la hostilidad. Y esta es la razón de ser de la forma angeológica del poder pastoral chileno que identifica *El fantasma portaliano* (2022). Los ángeles soplan sus trompetas como ejercicio de la glorificación del Uno, y donde no hay pueblo (*laos*) sino coextensividad entre sacerdotes con potestad plenitud litúrgica coordinada y gloriosa⁵. La angelología es la forma de un control que mediante la aclamación gobierna sobre la anomia de la comunidad de los vivos. En última instancia, su función es bendecir y aclamar el “modelo”, enmendar cuánto agujero salga en cañería, y sublimar el coro integral del himno contra la singularidad de la poesía y de la voz. Si Pinochet puede autodefinirse como un ángel, es precisamente porque es una figura fiel al andamiaje jerárquico de un poder administrativo que es ajeno al derecho y que solo atina a la consumación del cielo sobre la tierra (Karmy 2022, 72).

En efecto, la dimensión angélica se impone contra el vector inmanente del principio de realidad, desatando sus fueros vicarios como optimización de todo posible desvío, irrupción política, o desencadenamiento del cántico glorioso. Si el ángel es una figura central en la hidráulica arcaica portaliana es porque en él

⁴ Bartolus de Saxoferrato. *Conflict of Laws* (Harvard University Press, 1914).

⁵ Erik Peterson. “The Book on the Angels: Their Place and Meaning in the Liturgy”, en *Theological Tractates* (Stanford U Press, 2011). 124.

se cruzan dos vectores: la mirada del Ziz (para Karmy es la carroña extraída de la zoopoética chilena) desde lo alto, y la coordinación de los servicios efectivos de una autoridad suprema como legibilidad especular de la tierra (Karmy 2022, 120). Si las aspiraciones del Leviatán constituyeron una forma de garantizar el orden jurídico moderno, la fuerza mítica del Ziz radica en regular la anomia desde un estado aparente que vigila al pueblo como reserva de extracción en un continuo banquete. El Ziz suministra el poder neumático sobre todas las almas. En cierto sentido, la secularización de la angelología chilena tiene como correlato terrenal el poder policial sobre los cuerpos. Esta fue la última agonía del fantasma portaliano y su puesta en crisis.

Rodrigo Karmy fecha esa crisis fantasmal con la irrupción de la imaginación común del octubre chileno, que en su intempestividad desatora los torniquetes entre imperio, gobierno vicario, angeología, y constitucionalismo tramposo. El temblor de la tierra hace que la tubería de la operación hidráulica colapse, asistiendo a un proceso de individuación contra los ejercicios de la administración de un mal. Pero *El fantasma portaliano* concluye ahí donde debería comenzar nuestra discusión. Hacia el final del ensayo, Karmy escribe: ‘La revuelta octubrista fue la suspensión *parcial* de resorte de la que irrumpió la revuelta... Al destituir *parcialmente* el resorte de la democracia portaliana, la revuelta enteró definitivamente al portalianismo de los últimos treinta años, que hoy busca desenfrenadamente su restitución’ (Karmy 2022, 137-138). Se abre la pregunta: ¿Qué se puede contra un fantasma? ¿Cómo se puede contra un fantasma que ficcionaliza la sutura jurídico-social por abajo, y que totaliza su mirada de Ziz desde lo más alto? La incógnita reside, desde luego, en que, si el arcano de la modernidad fue cifrado en el teodrama escatológico del Leviatán y el Ziz, ahora sabemos que la bestia marina ha sido neutralizada a tal punto que ya no puede ofrecer amparo ni freno (la figura paulina del Katechon aclama) desde la *auctoritas non veritas facit legem*. Y si Hobbes pudo mirar la tumba del imperio romano a distancia fue porque existía un sepulcro, algo que Vico identificó con los procesos históricos: el dilema actual es que la persistencia de los fantasmas ya ha escapado las tumbas, lo cual requiere de destrezas hidráulicas en una agonizante filosofía de la historia cristiana. Así, los procesos de desmitificación de *auctoritas* solicitarán nuevas analíticas hidráulicas sobre todas contenciones principalistas que, ciertamente, no dejarán de accechar lo poco de vida que resta en la tierra.

El Fantasma Portaliano, de Rodrigo Karmy

Claudio Aguayo Bórquez⁶

La literatura sobre Diego Portales, hasta el momento, ha tendido a dos tipos de operación: la monumentalización y la desmitificación. No siempre coincidiendo con las coordenadas izquierda/derecha, ni con la división de la sociedad chilena entre sectores populares y oligarquía. Lo cierto es que un portalianismo popular ha subsistido y subsiste—la pregunta es cómo. Figuras como la del ex senador comunista Orlando Millas (“Orlando el furioso” fue el apodo que recibió como ministro de la Unidad Popular) dan cuenta de la intensidad con la que el portalianismo ha sido apropiado desde ángulos insospechados. En 1986 Millas publicó *De O’higgins a Allende*, trazando una línea de continuidad epocal de la república que

⁶ Profesor Universidad Estatal Fort Hays.

iría desde los días del Director Supremo a la heroicidad proletaria de Allende, e incluye a Portales como parte de la tradición antioligárquica. En 1990 insistía en la figura de un Portales progresista en *El antimilitarista Diego Portales*⁷. Ambas publicaciones introducían una semejanza histórica entre los valores democráticos de la izquierda chilena—particularmente del Partido Comunista—incluyendo el anti-militarismo y el rechazo al tramado “liberal” de la economía capitalista, y el triministro⁸. En la otra vereda, el historiador Sergio Villalobos, famoso por su ideología racista y su declarado antimapuchismo, publicó en 1989 *Portales: una falsificación histórica*, dando a conocer el lado “cruel, vividor y mujeriego” del personaje histórico, pero además exhibiendo la precariedad de una imagen que sobrevive gracias a “los círculos gubernativos y la aristocracia ligada al poder autoritario”⁹. De tal manera que ambos, Millas y Villalobos, en lugares opuestos del tramado político-intelectual, realizan operaciones respecto de Portales que podrían calificarse de contradictorias: una defensa comunista de su figura, y una desautorización conservadora¹⁰.

En todo caso, esta curiosidad parece expresar la apropiabilidad a la que se someten los grandes personajes, en la medida en que permiten una reconfiguración de las interpelaciones ideológicas, y del discurso nacional-popular. Sucedió también con Balmaceda, reivindicado como última dignidad de la república en forma por el ultraconservador Edwards Vives, y elevado a figura de patrono de la clase obrera chilena por el historiador—también comunista—Hernán Ramírez Necochea¹¹. ¿No podría eventualmente suceder lo mismo con Allende, reivindicado por Lucy Oporto, quien al mismo tiempo anatemiza la revuelta intentando burilar en ella los signos de una barbarie anticultural y “lumpenfascista”?¹²

Desde luego, las cosas con Portales no son fáciles. *El fantasma portaliano*, de Rodrigo Karmy, pretende una lectura del personaje que ayude a explicar un rasgo del presente, en todo caso estropeado después del plebiscito del 4 de septiembre, en el que la opción (supuestamente) portaliana habría triunfado por sobre la opción (supuestamente) popular. Si hay algo prístino en el libro es su transparente compromiso con lo que el autor describe como la dimensión “an-árquica” de la revuelta, su carácter anasémico y desactivador¹³. Dimensión anárquica que contrastaría, en primer lugar, con el “fantasma Portales”, fantasma o figura que asume todas las tonalidades del orden y de una sociedad articulada “teológico-políticamente” como soberanía de un *complexio oppositorum*, la república monárquica que captura el “deseo de los pueblos”¹⁴. El texto de Karmy parece hacer circular una posibilidad

⁷ Millas, Orlando. *El antimilitarista Diego Portales*. Santiago, Ediciones Colo-Colo, 1990.

⁸ Millas perteneció siempre al ala “derecha” del PC chileno. Se opuso internamente a la vía armada y a la creación del FPMR, y defendía la adscripción del PC chileno a una vía parlamentaria estrictamente apegada a las reglas del juego democrático. Véase: Rolando Álvarez Vallejo, *Desde las sombras. Una historia de la clandestinidad comunista*. Santiago, LOM ediciones, 2005. En una entrevista a la revista *Cosas* de 1987, Millas declara que Portales estaba contra los liberales que en Chile querían instaurar el capitalismo.

⁹ Villalobos, Sergio. *Portales: Una falsificación histórica*. Santiago, Editorial Universitaria, 1989, p. 14.

¹⁰ Ramírez Necochea, en todo caso, no estaría de acuerdo con la recuperación de Portales efectuada por Orlando Millas. En su obra monumental, *Historia del movimiento obrero chileno* reivindica más bien a la oposición al portalianismo encabezada por Bilbao y Lastarria. Véase Ramírez Necochea, Hernán. *Historia del movimiento obrero en Chile: antecedentes siglo XIX*. Santiago, Ed. Austral, 1956. El libro de Edwards Vives es, desde luego, *La fronda aristocrática*, en especial el capítulo “El triunfo de la fronda”, Santiago, Pacífico, 1966, pp. 66-73.

¹¹ Ramírez Necochea, Hernán. *La guerra civil de 1891*. Santiago, Ed. Austral, 1951.

¹² Oporto Valencia, Lucy. *He aquí el lugar en el que debes armarte de fortaleza*. Santiago, Katankura, 2022.

¹³ “Salvo determinadas excepciones, la intelectualidad oligárquica a penas se detiene para pensar y, más bien, comanda su palabra como armas dirigidas a la cacería que se anuncia: la anarquía ha vuelto”. Karmy, Rodrigo. *El fantasma portaliano: Arte de gobierno y república de los cuerpos*. Temuco, Ediciones UFRO, 2022.

¹⁴ Karmy, op. cit., p. 41.

poco explorada entre los intelectuales chilenos: la de una filosofía de la historia. La elevación del personaje al rango de proceso, incluso capilar o molecular, capaz de impregnar una totalidad nacional, pertenece acaso a la posibilidad de mirar los nombres históricos como encarnaciones que acumulan sentido en un rango de tiempo más que centenario: el libro se propone, inclusive, mostrar el nexo entre Portales y Pinochet—siendo el último un “Portales repetido”¹⁵. Constituido como una lectura filosófica de la historia de Chile, de la cual Portales sería una verdadera catexis nacional, *El fantasma portaliano* habilita una discusión estratégica sobre la relación entre la historia y el filosofema.

No me quiero detener en las posibilidades atributivas que el texto hace suyas, y que se multiplican en una escritura cuyo rasgo es el partisanismo—en el sentido de Lukacs y la tradición que lo sigue en Italia representada, en primer lugar, por Mario Tronti y su noción de parcialidad o punto de vista¹⁶. Parcialidad que en este caso es de la propia revuelta, o del sentido que ese término adquiere en Karmy. Este compromiso es el que está de trasfondo haciendo girar los términos (estado, capital, deuda, arché, acumulación originaria, arte de gobierno, etc.) en torno a un mismo significante aglutinador, el nombre propio de Diego Portales: “punto de articulación de una máquina fantasmática constituida por el cuerpo físico del gobernante y su aparato institucional, que se desmaterializará correlativamente en los cuerpos del Estado y del Capital”¹⁷. Esta atribución magna consagra el sentido de la propia chilenidad, incluyendo al himno, al escudo y al gobierno¹⁸. Aquí podrían surgir dudas respecto del texto, en la medida en que la idea de Portales como un gran padre edípico pertenece también al horizonte de la historiografía conservadora—y no tan conservadora—e incluso al horizonte de cierta literatura.

Me disgrego en algunos ejemplos. En primer lugar, el “Canto fúnebre a la muerte de don Diego Portales” de Mercedes Marín del Solar. El poema está precedido por un epígrafe de Voltaire en francés que resalta la generosidad de la vida de Portales, pero al mismo tiempo exige venganza¹⁹, y expone la confrontación de las fuerzas de la tiranía (“al tirano en su asiento lejano”) y cierta beatitud del estadista: “¿dónde está el genio que antes diera vida a nuestra patria amada”, “ilustre sombra”, “exceso de grandeza”, “proceder tan delicado”²⁰. Para una de las primeras escritoras mujeres de Chile, Portales representa un “goce inalterable” alojado ahora en la memoria de la “dulce patria” y en los “puros ardorosos votos de un pueblo agradecido”²¹. Portales no es todavía el líder pragmático que da vida a la república en desposesión de ideales y pensamiento propio, sino una forma pura, encarnada en el pueblo, contraria a la tiranía que penetra en el poder con “envenenado soplo”²². Este poema, firmado anónimamente por Mercedes Marín

¹⁵ Karmy, op. cit., p. 84. Subrayados de Rodrigo Karmy.

¹⁶ Este sentido del término podría contrastar con el utilizado por Schmitt en su famosa *Teoría del partisano*. Véase: Lukacs, Gyorgy. *Tendenz oder parteilichkeit? Die Liknskurve*, IV/6, 1932, pp. 13-21. El texto de Lukacs plantea que el partisanismo, en su significación marxista, es la posibilidad misma de la dialéctica, el punto de partida de la teoría.

¹⁷ Karmy, op. cit., p. 41. Mayúsculas en el original.

¹⁸ A este respecto, son todos puntos comentados por Rodrigo Karmy en su libro: los primeros versos del himno nacional, el escudo nacional y su formulación arquetípica, etc.

¹⁹ “Hélas! Si sa grande âme eût connu la vengeance/ Il vivrait et sa vie eût rempli nos souhaits./ Sourt ous ses meurtriers il versa ses bienfaits” (*La mort de César*, 995). Agradezco a Alejandro Fielbaum por encontrar la fuente de este epígrafe. Disponible en <http://www.theatre-classique.fr/>

²⁰ *Poesías de la señora Mercedes Marín del Solar, dadas a luz por su hijo Enrique del Solar*. Santiago, Imprenta Andrés Bello, 1874, pp. 2-14.

²¹ *Ibid.*, p. 11-12.

²² *Ibid.*, p. 5.

como “señora de Santiago” (con la evidente connotación católica que porta dicho término en la capital chilena durante el siglo XIX) identifica en Portales la beatitud de la patria²³. Contra esto—y contra todo el orden portaliano—en 1863 Benjamín Vicuña Mackenna escribe su monumental *Don Diego Portales*, libro dedicado a José Victorino Lastarria, que dos años antes había publicado *Portales: juicio histórico*. Productos del encontronazo liberal con el orden portaliano, estos trabajos abastecen la tesis de un orden portaliano reaccionario, que “bastardea” la república: “creyendo nuestra sociedad que no tienen salvación sino en la monarquía, puesto que la república, que ella conoce, esa república que ha bastardeado y parodiado la reacción colonial es impotente”, dice Lastarria²⁴. Vicuña Mackenna en este sentido participa de la misma aversión: “[q]ué es la revolución de 1829 considerada filosóficamente? [...] solo una profunda y vasta reacción”²⁵. Esta apelación al concepto de reacción para explicar la figura de Portales tenía además un segundo objetivo: ubicar al personaje en la serie de circunstancias que lo hicieron posible. En otros términos, incardinarlo en una coyuntura: “puede decirse que, si el movimiento de 1929 era la reacción, Portales solo era la revolución que en sus agitadas entrañas traía oculto aquel trastorno”²⁶. Por eso Vicuña Mackenna indica que la misión de Portales es “inevitable” y pide que “en esta parte se nos escuche”: no puede ser el inventor de la “revolución reaccionaria”, es su producto, y como tal actúa para producir de ella el orden y convertir la república en un regimiento²⁷. Al mismo tiempo que Vicuña Mackenna desmitifica la monumentalización de la figura de Portales, indaga en los fundamentos del régimen portaliano, pero también en la psicología de un personaje que no posee “principios públicos” ni “conocimientos de ciencia política”; la psicología abrupta de un *estanquero*, un comerciante bromista que ha fundado dos diarios satíricos en los que se encargó de herir y humillar a los pipiolos, por una pura aversión a los hombres progresistas de su época²⁸. Esta última observación da cuenta de un abrupto colapso de la historia en la psicología del personaje: si en el poema de Mercedes Marín la calidad de Portales, su vida íntima tantas veces escrutada permanece obturada por la beatitud, luego un interés creciente en el goce personal asecha a los intelectuales, portalianos y antiportalianos²⁹. Este interés en la psicología del personaje se anuda tácticamente a una necesidad, no ya de inscribirlo en la historia, como había hecho Vicuña Mackenna, sino de inscribir la historia en él. Encina, por ejemplo, afirma en 1934 que “la obra política de Portales está de tal manera ligada a la historia de la república, que se confunde con ella; es, sencillamente, el proceso de su organización, el tránsito del caos informe al estado en forma”³⁰. De tal manera que el nombre del personaje recubre lo que se ha llamado una época. Pero al mismo tiempo, su

²³ “Señoras de Santiago” es el nombre con el que muchas mujeres católicas se hicieron conocer en el siglo XIX en Santiago de Chile. En 1860 se comienza a publicar *El eco de las Señoras de Santiago*, una revista cuya principal intervención fue la oposición denodada a la libertad de cultos.

²⁴ Lastarria, José Victorino. *Diego Portales: Juicio Histórico*. Edición kindle de Leeaf Books.

²⁵ Vicuña Mackenna, Benjamín. *Introducción a la Historia de los diez años de la administración de Montt. Don Diego Portales*. Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1863, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

²⁸ Vicuña Mackenna, op. cit., p. 41.

²⁹ Vicuña Mackenna se interesa por las “interjecciones españolas” de Portales, los famosos garabatos con los que escribe, y pese a ser un liberal—o por lo mismo—los pone en puntos suspensivos. También da cuenta de las “orjías” a las que supuestamente Portales asistía, y a las que prefería al servicio público: op. cit., p. 56. Quizás hay algo de Portales que nos dice mucho acerca de la personalidad del conservadurismo chileno, de su apuesta por un goce capitalista privado, prostibulario, pero alejado del escrutinio público.

³⁰ Encina, Francisco Antonio. *Introducción a la historia de la época de Diego Portales, 1830-1891*. Santiago, Nascimento, 1964.

psicología se anuda al horizonte mismo del ser chileno: la organicidad portaliana, el devenir-Portales de la república, llega a consumir los rasgos psicológicos del sujeto chileno en sí mismo. Es una metáfora de la *psique* Joaquín Edwards Bello, autor de *El roto*, escribía cerca de 1958 en un manuscrito inédito: “Portales es un carácter muy chileno y lo cierto es que todos los nacidos en estos valles andinos tenemos algún parecido con él. [...] El epistolario de Portales muestra la superficie erizada del carácter”³¹. Desde luego el otro Edwards, Alberto, fue el encargado de encumbrar la tesis del estado en forma, siguiendo a Spengler y una versión local de la *lebensphilosophie*. Sin embargo, lo que resulta hoy difícil de recordar es que una parte importante de la literatura portaliana del siglo XX, incluyendo por supuesto a Encina y Alberto Edwards, pero también al autor de *El Roto*, Joaquín Edwards Bello, refieren a uno de los trabajos de apertura del ensayismo del centenario y el pensamiento conservador: *Raza chilena* de Nicolás Palacios³². Palacios señala ahí con bastante seguridad que uno de los componentes raciales de la chilenidad, el elemento gótico, era el llamado “rucio ñato, caranton, patullido” y que una idea de esa fisionomía se encuentra en “la nariz de don Diego Portales”³³. Portales representa la virilidad frente a un latinismo afeminado que en el período en que se escribió el libro (1902-1904) quedaba fácilmente asociado a ese segmento social constituido por un patriciado liberal y afrancesado.

Este corrimiento obsesivo hacia la figura de Portales, incluso hacia su nariz, da cuenta de la presencia de un “enigma de la república”, parafraseando a Sarmiento³⁴. La pregunta de cómo es posible la extremada gravitación de un personaje que ocupó escasos años de la vida pública (1830-1837), que es conocidamente grosero, y que no posee una escritura a la altura de otros grandes “estadistas” de la América hispana, sino que más bien un prontuario burlesco, lleno de humillaciones y bromas de mal gusto. Sin ir más lejos, la “época de Portales” es también la época de los argentinos emigrados, muchos de ellos posteriormente estadistas—incluso presidentes—de la Argentina: Alberdi, Sarmiento, Vicente Fidel López. Frente a esta camada de escritores prolíficos Portales aparece casi como una suerte de significativo vacío de la historia.

El libro de Rodrigo Karmy pertenece a este corrimiento hacia una figura que con su enigma es capaz de ordenar el sentido de la chilenidad. Al mismo tiempo, por esa misma tentación que ofrece la figura, el fantasma termina asumiendo todas las casillas que permitan explicar la sumisión del deseo al orden patrio. Chile—dice Karmy—representa un “territorio accidentado, las grietas crecen en él, las devastaciones no dejan de asediar” y frente a esa “loca geografía” (como la llamó el amante del mar que fue Benjamín Subercaseaux), el fantasma de Portales provee cierta “pavimentación de la geografía de los cuerpos”³⁵. Consagrada como sintagma arquetípico del portalianismo en el ensayismo nacional, la idea del “peso de la noche”³⁶ representa para Karmy “una violencia constitutiva y necesariamente productora del Capital”³⁷. El gobierno portaliano también “devendrá el fantas-

³¹ Edwards Bello, Joaquín. “Andrés Bello y Diego Portales”. Manuscrito inédito, Biblioteca Nacional de Santiago.

³² Como en el caso de Edwards Bello la filiación no es tan evidente, cito al autor: “La obra *Raza chilena* por Nicolás Palacios alcanzó gran fama, a pesar de sus errores científicos, por interpretar este aspecto de nuestro carácter”. Edwards Bello, op. cit.

³³ Palacios, Nicolás. *Raza chilena*. Imprenta y Litografía Alemana de Gustavo Schäfer, Valparaíso, 1904, p. 186.

³⁴ Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, civilización y barbarie*. Madrid, Cátedra, 2019, p. 44.

³⁵ Karmy, op. cit., p. 25.

³⁶ Véase, por ejemplo: Jocelyn-Holt, Alfredo. *‘El peso de la noche’: nuestra frágil fortaleza histórica*. Santiago, Planeta, 1997.

³⁷ Karmy, op. cit., p. 34.

ma que reproduce la antigua forma del poder monárquico en medio de la época republicana, o si se quiere, el dispositivo colonial en plena forma poscolonial”³⁸. Razón de estado, enjambre estado-capital, arte de gobierno, reacción monárquica: Portales asume la posición de lo que Hegel llamaba “mala infinitud” (*schlechte Unedlichkeit*)³⁹. En la medida en que lo que debe ponerse de relieve en Portales es su reversibilidad más o menos infinita en la serie de elementos que aprisionan el deseo, la república de los cuerpos, la revuelta, etc., él mismo queda subsumido por la serie de cuerpos que no son él o, en otros términos: él mismo se aliena en toda esa corporeidad. Del otro lado se abre, por contraste, el cuerpo “fragmentario, subterráneo y muchas veces silencioso de los pueblos”⁴⁰.

Me permito terminar haciendo alusión al concepto con el que se abre promisoriamente el libro de Karmy: el concepto de deseo. Deseo y sutura: “el fantasma portaliano habría constituido la sutura que articuló la estructura oligárquica de la república de Chile”⁴¹. Pero si el deseo es la emancipación, y Portales la sutura, ya no tenemos más que un corte esencial en la historia de la república. *Katechón* y redención. Portales y el pueblo... ¿Portales y *su* pueblo? Pregunta que no pretende más que ser una provocación al debate a través de un libro que lo ha abierto. Ha sido Alfredo Jocelyn-Holt quien ha llamado la atención sobre esa obsesión con Portales en todas las épocas intelectuales de Chile, desde Lastarria hasta Gabriel Salazar—la tesis de Jocelyn-Holt es precisamente que, incluso cuando pretende recuperar un sujeto popular allende el autoritarismo portaliano, Salazar confirma el mito: este último agregó un “giro económico al cuento de siempre”⁴². Salazar, por su parte, no cesa en señalar que Portales es el efecto de una monumentalización, la fundación de un origen esencial⁴³. Quizás el mejor ejemplo de la complicación en la que el libro de Karmy se sitúa, es la estrepitosa derrota del “antiportalianismo” acaecida el 4 de septiembre de 2022. Precisamente en un sentido lacaniano que Karmy promueve, este suceso fue la reafirmación de un fantasma. Como es conocido, la idea lacaniana del fantasma pretende ser una reconstrucción de la fantasía freudiana, y Freud definía las fantasías comparándolas con “los mestizos entre diversas razas humanas”⁴⁴. Para un segmento cíclico de la intelectualidad nacional, la plebe de fantasmas mestizos queda contorneada por el mito de Portales, para bien o para mal. Quizás se trata de volver a la estructura sobredeterminada que lo reproduce⁴⁵.

³⁸ Ibid., p. 46.

³⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciencia de la lógica*. Madrid, Abada, 2011, p. 264.

⁴⁰ Karmy, op. cit., p. 21.

⁴¹ Karmy, op. cit., p. 43.

⁴² Jocelyn-Holt, Alfredo. “Mercaderes, empresarios y capitalistas de Gabriel Salazar” en *Estudios Públicos*. Verano 2011, 121, p. 313.

⁴³ Especialmente en *Mercaderes, empresarios y capitalistas* alude a la “esencialización (o monumentalización) de ese origen”. Santiago, LOM, 2018.

⁴⁴ Freud, Sigmund. “Lo inconsciente” en *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu, 1992, 188.

⁴⁵ Reconozco que esa ha sido la intención de Salazar con sus dos libros *Mercaderes, empresarios y capitalistas* y *Construcción del Estado en Chile*. Desde luego, hay algo en la escritura de Salazar que rechaza los aportes de la historia conceptual, y que permanece atrapado en el historicismo. Aunque ello no ha sido obstáculo para que su obra se constituya en aporte, en la medida en que comienza a situar la dirección del debate acerca de Portales, de la pertinencia o no del concepto de “época” que abraza su nombre después de la obra de Vicuña Mackenna, y de la monumentalización conservadora que lo rodea.

Comentario sobre *El fantasma portaliano. Arte de gobierno y república de los cuerpos*

Nicole Darat⁴⁶

Aunque *El fantasma portaliano* fue escrito a partir de las conferencias de un ciclo titulado “Nueva Constitución. Discutir el presente, imaginar el futuro” (2021, Universidad de La Frontera), se trata de un libro, en cierto sentido, sobre el pasado: avanza sobre la configuración de los discursos del pasado y sobre cómo su sombra se cierne sobre el presente, a partir de lo que podemos identificar como el fantasma de la figura política más relevante del siglo XIX en Chile.

De Diego Portales conocemos sobre todo la expresión “el peso de la noche”, con la que suele designarse la necesidad de mantener la inercia del pueblo como garante precaria del orden. Pero este texto de Rodrigo Karmy [ver textos del autor en CIPER-Opinión] puede ser leído como un revés del libro previo de Alfredo Jocelyn-Holt (*El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*, 1997), donde se habla de un orden que, en palabras del historiador, “deberíamos tener, pero no hemos tenido”. En ese ensayo, Portales se presenta como alguien extremadamente pragmático, que entiende el orden como materia prima de la dinámica social y gestión de gobierno, tanto para la elite, como para el pueblo no virtuoso. Es alguien atrapado entre dos imposibles: el orden legal racional al que aspira la república liberal, y el orden señorial tradicional.

Este ensayo es el revés de aquel texto, pues al deseo de orden contraponen la imaginación. Contraponen al orden legal racional no el peso de la noche sino que la democracia. El gobierno de los muchos pobres (del *demos*) se enfrenta así a la república del orden, como se la denomina en un pasaje.

República del orden versus democracia; orden versus imaginación. ¿Cómo se sitúa ahí el fantasma portaliano que sigue acechándonos?

La república del orden —orden que, para Portales, es en verdad pura ficción— se construyó, escribe Karmy, a partir del fantasma de la monarquía. Cambió así el poder político de manos, aunque en una suerte de continuidad del orden económico y social. Lo que el peso de la noche garantiza es que, bajo ese aparente cambio de la fuente de legitimación del poder, se mantenga el mismo orden económico y social, pues las elites deben mantener como sea el control económico y social, y usarán el poder político como un medio para ello. En una serie de cartas que Karmy cita, Portales asegura haberse inmolado al involucrarse en política para poder garantizar dicho orden. Aunque deteste a la elite, sobre todo a la santiaguina, es parte o al menos comparte intereses claves con ella. Se reparten el poder la elite tradicional, que hacia el fin de la Colonia se convertirá en la elite gobernante, y los militares; y ese reparto incontestable se alza como garante del orden después de la anarquía.

“El peso de la noche”, la enigmática expresión portaliana, pareciera aludir entonces a la inercia de las clases populares, y será lo que permita mantener el poder de las elites. Aun cuando el mismo Portales duda de su virtud, es una metáfora acuñada por el mismo Portales, y de cuyo uso no tenemos noticia previa, nos ad-

⁴⁶ Profesora Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibáñez.

vierte Jocelyn-Holt. El diagnóstico de Portales nos advierte que la chilena es una república sin virtud; acaso un simulacro de república, si nos ceñimos a Aristóteles en *La política* (para quien la república, en cuanto forma virtuosa de gobierno, supone que la virtud está diseminada entre todo el pueblo, y la democracia es una forma de gobierno viciosa en tanto no apunta al bien común y parece más bien una reacción —aunque quizá inevitable— ante el devenir tiránico de la monarquía).

Una república sin virtud, habría que decir, no es más que una oligarquía vestida con los ropajes formales de la dispersión del poder, y esto no podría ser de otra forma si se parte de la constatación de la falta de virtud del pueblo. Esta distancia, que impide cerrar el orden de la república liberal, es analizado agudamente en este ensayo a partir de un fragmento del himno nacional, según el cual Chile sería “la copia feliz del edén”.

Pero Chile no puede ser el Edén, su falta de virtud hace imposible que lo sea, nos recuerda Karmy. Solo puede erigirse como réplica, acercándose a ese Edén que sería la completitud del orden. El término “feliz” pareciera suturar la falta, que no es otra que la falta de las virtudes propias de un ciudadano. El pragmatismo de Portales —su desprecio del orden legal y de quienes lo defienden, su consideración meramente instrumental de la política— hace que nos preguntemos cuáles serían esas virtudes que podrían eventualmente producir un orden. Probablemente a Portales no le interesaba otro orden que el económico, y acumular suficiente poder para producirlo. Con vistas a ese fin, las virtudes serían meramente las de la laboriosidad y la frugalidad, por nombrar algunas; aquellas que ni los “jodidos” ni las “putas” de Santiago poseen.

También hay en Chile otras virtudes amables, que hacen que el orden legal sea superfluo. En una de las cartas citadas, Diego Portales escribe:

“De mí sé decirle que con ley o sin ella, esa señora que llaman la Constitución hay que violarla cuando las circunstancias son extremas. ¡Y qué importa que lo sea, cuando en un año la parvulita lo ha sido tantas por su perfecta inutilidad! [...]. A Egaña, que se vaya al carajo con sus citas y demostraciones legales. Que la Ley la hace uno procediendo con honradez y sin espíritu de favor. A los tontos les caerá bien la defensa del delincuente; a mí me parece mal el que se les pueda amparar en nombre de esa Constitución”.

En este pasaje, la ley no aparece como garante de imparcialidad, sino más bien todo lo contrario, pues solo las cualidades personales de la “honradez” y la ausencia de “espíritu de favor” pueden garantizarla genuinamente. La ley, para Portales, es un obstáculo para la auténtica virtud. No sirve a la república, sino a la sempiterna lucha del bien contra el mal que se libra en la tierra, donde la victoria temporal del frágil orden que garantiza el peso de la noche solo puede lograrse “violando la ley”.

La concepción portaliana de la ley es analizada por Karmy a partir del significado que adopta la feminización de ésta en la carta antes citada. La Constitución es, primero, “una señora” que hay que “violiar” cuando las circunstancias son extremas; el acto de la violación no funciona como una “violación correctiva” (que haría de la Constitución “una mujer” en toda regla, corrigiendo cualquier desviación del rol que una mujer respetable debería tener), sino más bien perpetra el acto de degradación de “señora” a parvulita. Esa “señora” que debe ser violada si las circunstancias lo ameritan es en realidad una parvulita por su propia inutilidad. Señora y parvulita no son dos extremos entre los que transita la Constitución producto de la violación, sino que se asemejan más a las serpientes en la cabeza de Medusa que Portales, convertido en héroe de la república de la copia, se dispone a cortar. Los jodidos, las putas, la señora/parvulita/los malos-delincuentes: son todas esas las serpientes en la cabeza de Medusa.

Para Portales las leyes son ese poder femenino que debe ser eliminado.

Es la restitución del orden oligárquico frente al desorden de los experimentos populares.

Como planteaba al inicio, es interesante leer este libro como un ensayo sobre la potencia de la imaginación y sobre el futuro. Las cartas portalianas, dice Alejandro Fielbaum, se han seguido enviando hasta nuestro presente. Necesitamos una práctica política que devuelva esas cartas al remitente.

Rodrigo Karmy expone que la democracia es el lugar de la imaginación, mientras que la república es el del orden. Sin embargo, me gustaría tensionar esta distinción con otra: las repúblicas plebeyas frente a las repúblicas oligárquicas. En un texto reciente, Luciana Cadahia y Valeria Coronel contraponen las “fantasías decoloniales” (a las que consideran exotizantes) a la “imaginación republicana”, rescatando precisamente el archivo de esas experiencias y experimentaciones de las repúblicas latinoamericanas que ensayaron formas de gobierno antirracistas y antioligárquicas como un genuino universalismo, frente a los falsos universales que pregonoó la Ilustración. Recuperar este archivo, nos dicen las autoras, nos permite reflexionar sobre “el vínculo entre la participación popular y las mediaciones institucionales”.

Cadahia y Coronel abren un conjunto de preguntas imprescindibles: ¿cuál es el lugar de lo institucional? ¿Existe algún procesamiento posible por parte de la institucionalidad de esta imaginación política?

En las primeras páginas de su libro, Karmy escribe:

Lanzados a la intemperie de los tiempos, sea el presente escrito una advertencia: la redacción de una nueva Constitución puede que no comporte mucha dificultad si es que dicho proceso no modifica sustantivamente los ordenamientos del fantasma. Muy diferente y llena de peligros resulta la escritura de una nueva Constitución desprendida del fantasma portaliano, un texto que imagina un mundo sin el gobierno fuerte y centralizador y su específico —y complejo— arte de gobierno. Conjurar el fantasma significa abrir la imaginación popular, destituir al peso de la noche y no reproducir su misma lógica en la nueva constitución.

“Conjurar el fantasma significa abrir la imaginación popular”. ¿Qué imagina la imaginación popular? ¿Cómo podemos pensarnos más allá del peso de la noche? ¿Acaso recurriendo al archivo de las experimentaciones republicanas del siglo XIX en América Latina? Quizá ahí haya algunas pistas; al menos, un registro de que ha sido posible pensar una república plebeya.

Vemos cómo el reciente proceso constituyente puso en circulación la imaginación política no solo a través de la representación de una Convención de miembros elegidos por voto, sino también a través de cabildos, audiencias públicas y comentarios en medios. Fue un proceso que sin embargo le dio mayor oportunidad a los grupos organizados que a los ejercicios más espontáneos de imaginación popular. Aquel proceso destituyente que hizo posible en Chile el proceso constituyente fue también un conjunto de ejercicios de imaginación política que convivían con jornadas en las que la violencia estatal de un lado y la resistencia, de otro, hicieron que a la alegría muchas veces se le sumara la angustia y la pena. “Los muertos siempre los pone el pueblo”, me decía una compañera en una reunión en aquellos primeros días de la revuelta.

¿Cómo puede la imaginación popular conjurar el miedo impuesto por la violencia, por la precariedad, por el abandono? El cansancio cuando cae la noche para quienes deben extenuar sus fuerzas día a día, el impulso de sumergirse en los paraísos artificiales —que para la oligarquía siempre fueron signo del vicio que caracterizaba a las clases populares y justificaban su exclusión de la república—,

la necesidad de sostener la inercia del abandono.

Quizá a la enigmática figura portaliana del “peso de la noche” haya que contraponerle “la noche de los proletarios” rancieriana, esa jornada que excede la jornada y que es el espacio donde se permite poner en juego la imaginación política popular. Chiara Botticci en su libro *Anarcafeminismo*, vuelve sobre la figura de la política prefigurativa como el ejercicio que consiste en vivir de acuerdo a la idea de democracia que imaginamos, producirla en nuestras prácticas cotidianas. Sin esta práctica, ningún texto podrá conjurar finalmente el fantasma portaliano.

DISENSO

Javier Aguero⁴⁷

I

En esta línea quiero entender este libro como una confesión, pero no una confesión de esto o de aquello; tampoco una confesión en el sentido de liberarse de nuestras supuestas miserias paganas y que serán expiadas por alguna institucionalidad redentora. No se trataría en este caso de confesar cualquier cosa, de un arrebato emocional simplemente, sino que la confesión como lo que ha devenido inconfesable, improbable en su enunciación, en su decir radical. La confesión de lo que a través de la historia de un país se ha diseminado como un éter sin tiempo y sin espacio pero que, no obstante, a juicio de Rodrigo Karmy, lo ha definido todo, incluso el resto, el suplemento, la juntura de lo que aún no es, y que, sin encarnarse en principio alguno, sin encarnación original, se reproduce y se reencarna en múltiples contingencias, infinitas contingencias que no son más que un galimatías ininteligible.

Confesar en el caso de la escritura de Karmy no es el decir resuelto de un relato organizado en torno a una verdad, sino que en “su” confesión aparece un exceso que nos desliza a la zona donde las bases y estructura completa de la idea de república se revela ahora en contra de sí misma. Al respecto, cito a Jacques Derrida: “Confesémoslo. La confesión, si la hay, debe confesar lo inconfesable, y, en consecuencia, declararlo. La confesión tendría que declarar, si fuese posible, lo inconfesable, es decir, lo injusto, lo injustificable, lo imperdonable, hasta la imposibilidad de confesar” (2000, p. 18).

Lo inconfesable que se insinúa como revelable en la escritura de Karmy es, nada más y nada menos, que un fantasma. Pero no del fantasma sin rostro, de una espectralidad desafiada o desconocida que se desfigura hacia la eternidad sin representación, sino el fantasma portaliano, de Diego Portales, el nombre más reconocible, puede ser, en el relato de un Chile que, en él, e intentando seguir al autor, se espejea con o sin complejos, con más o menos amor por su fantasma (¿es posible amar un fantasma?), con mayor o menor adherencia, pero, innegablemente, con él, con esa suerte de espiritualidad que se adhiere a nuestra historia como un barniz, como la piel, pero también como venas que bombean en el centro de un país descalcificado en su devoción conservadora, y que ha precisado en el espectro portaliano no solo la posibilidad de construcción de toda una sociología autoritaria que ha constituido y penetrado la “razón” y los cuerpos de una comunidad, sino

⁴⁷ Académico del Departamento de Filosofía de la Universidad Católica del Maule.

que, y con el mismo alcance, la extensión de una brutal dominación.

Esta es la primera radicalidad, considero, en la escritura de Rodrigo Karmy: confesar lo inconfesable de una historia que, aunque para muchos superada, se reproduce con la potencia incalculable de un significante sin rival, sin parámetro, sin ningún, al parecer, otro que se atreva a disputarle el trono, el mérito principal en la arquitectura de un pueblo, la creación de la partitura fundamental que definió el estilo, el son, el canon. Significante espectral creado bajo el amparo de una oligarquía decimonónica que estiba tanto en la derecha como en la izquierda, tan partidorepublicanista como concertacionista o frenteamplista, en fin. Nada ni nadie está a salvo del fantasma.

Sin embargo, la idea de fantasma que despliega Rodrigo Karmy a lo largo del texto no es la misma que autores, nuevamente, como Derrida desarrollan a lo largo de su obra. Ahí donde para Karmy el fantasma portaliano es una figuración imaginaria pero determinante y presente, tal como él señala, en todos y cada uno de los pactos oligárquicos que — organizados en una cultura institucional ad-hoc y a la medida del proyecto conservador— archivaron la cultura política y social de Chile, para Derrida se trataría de asumir al fantasma en un sentido afirmativo; se trataría aprender a vivir con ellos y es necesario decir sí a la venida intemporal de los que no están presentes: “[...] aprender a vivir con los fantasmas, en la conversación, en la compañía o en el compañerismo, en el comercio sin comercio de los fantasmas. A vivir de otra manera. No mejor, más justamente. Pero con ellos” (Derrida, 1993, pp. 14-15).

Esta lectura de Derrida el fantasma aparece como una exigencia ética con lo informe; exigencia de vivir con los fantasmas y asumirlos como un exceso respecto del presente. Hablamos aquí de un tiempo otro en donde lo fantasmagórico tiende a diseminarse fuera de cualquier orden cronológico. La responsabilidad, entonces, debería ser afirmativa respecto de esta no contemporaneidad. El tiempo de los fantasmas, es, también, siguiendo a Derrida, el tiempo del otro y de la significativa alteridad que nos constituye desde su desconexión metafísica de la presencia.

Por otro lado, para Derrida el fantasma, el espectro, es lo que queda del muerto y es a él a quien debemos afirmar. El espectro como huella de una memoria y también como fuerza testimonial de los ausentes. Aprender a vivir con los fantasmas es aprender a vivir con las cenizas. “Tengo la impresión de que el mejor paradigma de la huella no es [...] la pista de caza, el abrirse paso, el surco en la arena, la estela en el mar, el amor del paso por su impronta, sino la ceniza (lo que resta sin restar del holocausto, del quema-todo, del incendio el incienso)” (Derrida, 1987, p. 27). La ceniza es lo que queda después de la extinción. Seremos cenizas y ellas mismas son el testimonio de que alguna vez algo fue, sin embargo, “una ceniza no es” (Derrida, 1987, p. 23).

Ahora, en la filosofía derrideana el fantasma viene, pero no llega. Pero ¿efectivamente viene? o ¿siempre está desde ya viniendo?, ¿no es acaso la imposible venida del espectro su única posibilidad de venir, de manifestarse y asediar al mundo de los vivos? La venida del espectro es su siempre estar viniendo. Hablamos de un tiempo espectral que perturba todo tipo de convenciones respecto de la presencia y el tiempo nuevamente; pensamos a la venida del fantasma como la arremetida del acontecimiento, de lo imprevisible, de lo incalculable, de lo sin predisposición, en fin, de aquello que nunca estará del lado de la presentable, aunque ésta se vea trastocada al extremo por la intuición de su asedio. En esta dirección, Derrida sostiene que: “En el fondo, el espectro es el porvenir, él está siempre por venir, sólo se presenta como lo que podría venir o (re)aparecer: en el porvenir” (1993, p.

71). El fantasma todo lo desorganiza.

Para Rodrigo Karmy, en cambio, el fantasma aparece, se revela y se codifica como un dispositivo, en el sentido más foucaultiano del término, organizador; como aquello que desde su misma fantasmagórica influencia no irrumpe, sino que planifica y coordina; no altera ni disloca, sino que precisa una historia y caligrafía una estrategia de dominación, un régimen. Fantasma que es palanca vinculante y excluyente a la vez; fantasma de clase, fantasma oligárquico, fantasma conservador, fantasma que monitorea cuerpos, deseos y que tributa (táctica y consistentemente) a su propia reproductibilidad apropiándose, con este gesto sin proporciones, de un relato y una estructura fundamental. Fantasma racional, interesado, fantasma burócrata y mercenario pagado por los capitales típicos al que no se le escapa el tiempo ni la historia. Al primero lo monitorea y a la segunda la define. Cito a Rodrigo Karmy en un pasaje excepcional, (uno de tantos), “No habrá fantasma sin muertos ni tumbas: el triunfo del portalianismo, que la historiografía conservadora no dejará de glorificar y publicitar, será el verdadero triunfo del fantasma, esto es, de una monarquía muerta e introyectada hipertróficamente en el seno de la vida de la nueva república que emerge como su fantasma” (p. 20).

Para Derrida el fantasma no triunfa ni pierde, solo divaga y acecha. Para Karmy el fantasma se impone a través de la generación de una ideología, de una facticidad y una fuerza que obtura con pericia sociológica las turbinas de esa “masa ignorante”, “rota” (en el sentido del roterío y de lo que se ha roto), incapaz de proveerse un rictus, una imagen, desperdigándose para siempre en el desolador páramo de la servidumbre.

No obstante estas diferencias, sí podemos coincidir en que, en ambas lecturas, nada es posible sin la aparición del fantasma, aunque éste no se presente jamás.

II

Tan importante como el fantasma, fáctico, pero fantasma al fin, son para Karmy “los” cuerpos (me atrevo a decir que el fantasma en este libro es un fantasma que tiende al cuerpo, que vertebra. Un espectro corpóreo, sin más). Escribe el autor: “Cuerpos legales, políticos, marginales, cuerpos que supuran cuerpos, que proliferan en la sequedad devastada y sin prisa de una república erigida en la frontera del mundo” (p. 17).

Sin señalarlo de esta forma, Rodrigo Karmy parece entrar —y en tanto la noción de cuerpos es parte del entramado teórico fundamental del libro— en el terreno de la biopolítica, asumiendo que: “La biopolítica es la forma de gobierno de una nueva dinámica de las fuerzas que expresan entre ellas relaciones de poder que el mundo clásico no conocía (Lazzarato, 2000)”. Sabemos, desde Foucault, que la biopolítica es consubstancial al surgimiento del capitalismo, por lo que, y en esta línea, el fantasma portaliano sería también un agente dispensador de biopoder gestionando, manipulando y organizando trayectorias vitales, vidas, cuerpos, en fin. Todo esto exige una nueva teoría política, pero, sobre todo, una nueva ontología del cuerpo, sin embargo, en el trabajo de Karmy, además de habitar en este perímetro ontológico, el fantasma define cuerpos legales, normativos, distribuye leyes y es quien determina el imaginario completo de un país que se funda y refunda constantemente sobre la metáfora activa de los cuerpos dominados por la fábula oligárquico-conservadora.

Y es aquí donde Karmy da con esta suerte de alquimia sociopolítica que —como él lo dice en una frase tan breve como determinante y que oxigena un análisis de largo alcance— permite “transformar los cuerpos del deseo en cuerpos del

poder” (p.18). En este desplazamiento la figura de Portales adquiere una potencia inusitada en la prédica oficial de la república (a mi modo de ver solo comparable, si es que esto es posible, a Jaime Guzmán), en el sentido que tal como lo señala el autor los cuerpos deseantes, deseados, habitantes de un espacio erótico que buscan, en la diferencia que les es propia (su *différence* diferida, espaciada, sin genealogía posible, diremos, parafraseando a Derrida), la proliferación de nuevos y múltiples deseos (en lo que podría ser entendiendo como la agencia de una sublimación política o una política de la sublimación), pasan a formar parte de una mitología fundadora que los fosiliza, ahora, como restos de un pueblo que no fue, nunca fue, o si lo fue, fue el apéndice siempre monitoreado de una gestión geométrica perfecta que resulta del cálculo trascendente e inmanente que es el fantasma portaliano. Como lo escribe Jean-Luc Nancy: “Nada es más común a los miembros de una comunidad, en principio, que un mito, o un conjunto de mitos. El mito y la comunidad se definen, al menos en parte —pero también tal vez en su totalidad— mutuamente” (1983, p. 104).

Esto es relatado con maestría por Karmy y es una constatación, a mi juicio, de orden mayor tanto a nivel filosófico como histórico y político. Pensar la fundación de una república a partir de la violenta metamorfosis, desplegada por la furia oligárquica, de cuerpos deseantes en cuerpos sensibles al poder, es una lectura que se destaca en su originalidad y tiene ciertos rasgos de descubrimiento. Aquí también es donde pretendo entender lo que al principio señalé como “confesar lo inconfesable”; solo en esta aporía es que se dinamiza la resuelta novedad, y Rodrigo Karmy entra con coraje en este espacio ilimitado que es el espacio de los fantasmas.

Mucho más es lo que se podría decir sobre este libro que llega para impactar desde su radicalidad y que, de alguna forma siempre fiel a su estilo, altera y sacude los circunspectos análisis que proliferan desde las distintas orbitas académicas. Referirse, por ejemplo, a la intensa búsqueda por encontrar respuestas a la jerarquía del fantasma desde la lectura psicoanalítica, sobre todo lacaniana, en donde a partir de la teoría del espejo el individuo, por primera vez y en su más temprana infancia percibe con júbilo su imagen completa, comprendiendo que es una unidad y festejando la completud del cuerpo. Sin embargo, esta alegría es pasajera, efímera, rápida, no permanece, en el entendido que el niño asume que esa imagen no es él, que es una proyección, un engaño; la mentira fundante que enajena a su yo descubierto de la totalidad entrando entonces, de ahí en más, en la progresiva autoconciencia de sí como sujeto incompleto, craquelado, puesto que lo está en el espejo, lo que está fuera de sí, no es él, es solo la aparición de un doble, de un fantasma que lo ilusiona y alucina haciéndole creer que se trata de un sí mismo cuando, en realidad, es simplemente el reflejo áspero y brutal de su fragmentación. Chile sería el niño y Portales la imagen en el espejo. Portales el fantasma.

Para terminar nada más apuntar al penúltimo capítulo (el 19) titulado “An-arché” y en donde Rodrigo tensiona al fantasma desde la irrupción imponderada e incalculable del Estallido Social. Y me interesa particularmente porque *arché* está, también, en la etimología de la palabra archivo, noción que he trabajado y me ha interesado desde hace años, y que es entendida en principio por Derrida como una “[...] máquina indestructible, únicamente transformable, comprometida en lo sucesivo con un movimiento sin ruptura” (1973, p. 88). Esto es la repetición, la iterabilidad, (es decir a la independencia de la significación en relación al contexto). El archivo nos deriva, siempre, a esta suerte de “prótesis del origen” (Derrida, 1996, p. 126). El archivo recoge, escoge y filtra lo que será considerado en un momento fundacional, desestimando cualquier otro relato que no pertenezca al engranaje

de su *quasi* máquina iterable: “Una obra que se sobrevive a su operación y a su operador supuestos [...] una suerte de independencia o de autonomía archival y quasi maquinal (no digo maquinal, digo quasi maquinal), un poder de repetición, de repetibilidad, de iterabilidad, de sustitución serial y protética” (Derrida, 2001, p. 111). El archivo con-signa, es decir reúne signos y desestima otros. Aquí la fuerza de la creación de lo que sea, en este caso, de una república.

Queremos decir con esto que Portales y su fantasma son el archivo, la violencia y el mandato original que no solo retoriza, sino que jerarquiza “la república de los cuerpos”, por citar la bajada de título del libro. Archivo, fantasma, violencia, en fin, todo en un solo nombre, en un solo espectro llamado Diego Portales.

Cito a Rodrigo Karmy y a su insistencia en la repetición:

... a esta luz, la democracia sobrevenida desde 1990 se anuda estrictamente sobre la base del fantasma portaliano que oligarquizó sus procesos y mantuvo a salvo el orden de los vencedores de 1973 —que se juxtaponen con los vencedores de 1830—. Asistimos, pues, a la réplica del fantasma portaliano que, a la vez que abrió el proceso de restitución de su forma con el golpe de Estado en 1973, lo perpetuó y profundizó políticamente desde 1990 hasta la actualidad.

(Karmy, 2022, p. 126).

En fin, con todo, esta es una obra que se desplaza sin complejos y de manera articulada entre la historia, la filosofía, la sociología y el psicoanálisis y, aunque puede entenderse como un texto académico, se revela en todo el candor y fulgor de la plástica y libertad del ensayo. Con una rica flora y fauna bibliográfica que recorre desde Nietzsche a Patricio Marchant, pasando por Vicente Huidobro y estibando en Tocqueville. Sin olvidar a los que pueden ser los referentes principales de este libro: Gabriel Salazar, Alfredo Jocelyn-Holt y Jacques Lacan entre otros/as que seguramente se me arrancan.

Me pregunto, y esto es más personal, cuáles de los fantasmas de la historia de Chile son, también, los fantasmas de Rodrigo Karmy; cuánto de lo que lo desola y desborda radica en su propia neurosis, en su melancolía filo-político-literaria, en la búsqueda siempre esotérica, etérea al tiempo que impresa en la más aguda y poética interpretación de un país que lo atormenta al momento de pretender interpretarlo; país al que le que le hace frente con la radicalidad y el coraje del que sabe mirar de frente y decir: “Sí, yo firmo”.

REFERENCIAS

- Derrida, J. (2000), “Confesar-Lo imposible. Retornos, arrepentimiento y reconciliación”, en *Isegoría* 23.
- Derrida, J. (2001), “Le ruban de machine. Limited Ink II”. En: *Papier Machine*, Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1996), *Le monolingüisme de l'autre*, Paris : Galilée
- Derrida, J. (1993), *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1987), *Feu la cendre*, Paris : des femmes.
- Derrida, J. (1973), *L'Archéologie du frivole (Introduction à L'Essai sur l'origine des connaissances humaines, de Condillac)*. Paris : Galilée.
- Nancy, J-L. (1983), *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois.
- Lazzarato, M. (2000), “Del biopoder a la biopolítica”, en *Revista Multitudes* n° 1.

Sobre la práctica y la composición de Manfred Werder

Nicolás Carrasco¹

Lo que se precisa es una “práctica” (palabra probablemente carente de sentido desde el momento en que no se refiera a un “sujeto”) no dominada, fuera del dominio, sin *domus*...

J-F. Lyotard, “Varios silencios”, noviembre 1972

PRÁCTICA.

Para el caso considerado, práctica nombra un conjunto de rasgos performáticos que tienen diversos rendimientos. Uno de aquellos es una *posición de sujeto* compositor, en general ocupada por el nombre Manfred Werder. Los rasgos quedan más a la vista en ciertos casos o momentos, o, en ocasiones, parecen configurar *decisiones fundamentales*.

La práctica se encuentra con una realidad (o mundo) ya en curso y toma su decisión ya ligada irrevocablemente a lo que hay, a los incidentes. No hay grado cero o *tabula rasa*: cada decisión se toma *in medias res*, entre fuerzas y estratos, en el devenir de los incidentes. Más finta de surfista que creación de demiurgo, la práctica se ubica en medio de nuestro problema: ser el mundo y observar el mundo.

En el movimiento de aquel medio o contexto la práctica se anima a un *diagnóstico*, a preguntar más por el qué que por el cómo, a observar el “complejo entramado” de elementos involucrados en una composición y en la situación de interpretación, a sopesar los incidentes y los encuentros, a considerar que la gente se encuentra con motivo de una música. Observar es en lo que más ocupa su tiempo la práctica. Probablemente ya es suficiente para un diagnóstico, con que la indecisión y la ambigüedad, tan rehuida en la actualidad, queden testificadas.

Para encontrarse de la manera más plena con un mundo y su observación, la práctica propone intervenir lo menos posible aquello que ya está en curso. Intervenir, sin poner algo nuevo o privado, aspira a señalar (otro modo de diagnosticar) nuestra “ligazón fundamental” con aquello que sucede, realidad o mundo. Nuestra presencia o la producción de un sonido articulado actualizan el potencial de los elementos involucrados, vuelven a enfocar el problema básico de la práctica. En consecuencia, a esta no le interesan las “obras musicales” y mantiene una relación reticente con lo sonoro o lo fonográfico. Se abstiene de considerar lo audible como

¹ Docente, Escuela de Música y Sonido, UNIACC.

Performance [la música de la historia] actualizada por MW & NC. Detalle de la partitura 20160. Pirque, Chile, abril 2023. Gentileza N. Carrasco.



un “material” o un “recurso”, como en otros discursos se habla de “materia prima” o “recursos humanos” para referirse a cosas y personas. Es reticente a considerar la música como “sonido organizado” o “expresión sonora” o la composición de “objetos sonoros”: su relación con lo sonoro es incidental. Cada una de las nociones recién entrecomilladas es el resultado de una manera de construir la realidad que la postula como grado cero o espacio en blanco desde el cual emergen los fenómenos o los monumentos. A la práctica no le interesa la diferencia entre el sonido “de las obras” y “del mundo”.

La práctica usa una herramienta o instrumento: una lámina de papel. Esa lámina refleja el mundo, es inscrita por este; de su campo indeterminado las marcas incidentes

sirven de guía o referencia, de enunciado. Esa lámina y el mundo son similares en su indeterminación, ambas en movimiento. Su eficacia se juega en que sean lo menos intervenidas. La práctica propone una cita entre el lugar y el enunciado. Aquel encuentro actualiza el potencial de la lámina en una partitura —el momento de la partitura— y el potencial del lugar en una situación —el momento de la interpretación. Partitura e interpretación son dispares, no están “uno frente al otro”: no son conformes; cada cual posee un potencial que se actualiza de formas diversas. Dicho de otro modo: la interpretación no realiza algo designado en el enunciado, como si este fuera un modelo o imagen a reproducir; solo actualiza un potencial. La cita siempre es una proposición para encontrarse según una determinada intersección de contexto, partitura, sonido articulado y riesgo interpretativo. Mientras menos estos elementos sean entendidos como imágenes de unos y otros que operan según una conformidad, mejor para la práctica. Mientras más horizontalmente operen los elementos, mientras más heterogéneamente coincidan, “más desafiante emergería un acontecimiento”.

Aquella emergencia, “agitación inesperada”, es la “realidad intrínseca de la situación”. Cada proposición se acerca a ella con cuidado, porque muchas veces las cosas no resultan, los preparativos no dan fruto. La práctica no es un acto de magia, ni un ritual, ni un sueño fantástico. Una proposición busca declinar el acontecimiento enunciado en situaciones; en ellas se juega lo importante para la práctica más que en “el evento mismo”. En las situaciones observamos la eficacia de los incidentes y de su momento, diagnosticamos su coincidencia. ¿Qué queda de eso? Poco; ciertamente, ningún monumento, “ningún alma” ha de trascender la situación, ninguna *obra*: “un compositor que no proteja su obra contra el riesgo de su desaparición se encontrará explorando el potencial de la efectividad propia de la obra”. Pero, por otra parte, cada proposición ofrece un momento, un lugar “al que podemos ir y, por un rato, “ser libres para pensar sobre qué vamos a hacer””.

La música práctica va a contrapelo de una de las demandas de la actualidad, del imperativo de que siempre pase algo de un lado a otro, que ese algo sea estimulante, que ese estímulo *diga algo* y que *haga sentir*, que *haga trabajar*. Que la música práctica es insípida es indudable, ya que no le interesan los monumentos ni los sueños, ni las fantasías ni la histeria. Tampoco el alma o la expresión. Si es insípida porque no pasa nada o no suena nada, lo es del mismo modo que cuando

en una huelga los operarios abandonan sus puestos de trabajo y no escuchamos el funcionamiento de las máquinas. Que una música no suene o suene muy poco causa la ira de la actualidad. ¿Es tan extraña una música insípida? En el libro *Sonido y sentido. Otra historia de la música*, José Miguel Wisnik propone que las sociedades tradicionales, al hacer música, combinan sonido y ruido, los separan y los mezclan, extraen sonido del ruido, reproduciendo el acto por el cual el Creador extrae el cosmos desde el caos, el mundo desde la naturaleza. En aquel esquema, vemos que la música no es sonido-orden como resultado de una acción, sino que lo musical es un ordenador, es la acción que instauro el orden. Por supuesto, en aquellas sociedades, primitivas y despóticas, aquella práctica musical reproduce el acto creador para el culto de un centro estable: la Tierra pulsante que brinda la producción, el Soberano tonal que se atribuye la producción. Tal esquema se mantuvo como tradición, “algo extraordinariamente cambiante” (W. Benjamin), al menos en Occidente, hasta el final del feudalismo. En el siglo XVIII se postula una nueva manera de comprender la práctica musical que se va a instaurar como un régimen durante el siglo siguiente. Todas las nociones fueron desplazadas por esta toma de poder burguesa e industrial. Desde aquel momento hasta hoy, la música ya no será una práctica, sino un objeto sonoro que aparece ante nuestra percepción; de aquel objeto tenemos una experiencia. Ese objeto es una obra de arte musical y esa experiencia produce un valor. La situación en la que este intercambio se realiza es el *concierto público*, aquel en el que un público auditor paga una entrada para acceder a un espacio especialmente dispuesto para la realización de aquel acto: la *sala de concierto*. La sala de concierto brinda una *tabula rasa* acústica, aislada de los ruidos circundantes de la producción y reproducción, para que se abra un espacio teórico-espiritual, la *estesia*, suerte de espacio en blanco dentro del cual adviene una actividad cuasi pura: la contemplación. Ciertamente, esta verdadera sesión espiritista no sucede gratuita o desinteresadamente. Hay un contrato celebrado entre dos partes: mi sonido-música por tu dinero-audición. De esta conjugación de factores resulta un coeficiente, un plusvalor que se lo apropia la obra de arte musical: la expresión, la sustancia expresiva, intención autoral. Como todo contrato, la relación funcional entre partes es asimétrica y unidireccional. El contrato propio del concierto público se ha multiplicado y ahora está disponible en todas partes gracias a la electricidad, el audio y la telemática. En 1980, el musicólogo Carl Dahlhaus anotó: “Expresado de forma paradójica: el final del “siglo XIX” no puede datarse en lo que a la música concierne”.

En el caso de Werder, lo musical no vuelve a entenderse como práctica para el culto de un centro, para la fundación de un orden o la reproducción de un acto creador. No se afirma ningún retorno a lo ritual o ceremonial. Ninguna armonía, en cualquiera de sus acepciones. Al afirmar una “intrínseca realidad de la situación”, la música práctica busca suspender el contrato burgués, interrumpiendo su vigencia. Para eso, se abstiene de la obra musical y de su exceso de sonido (cifra de la asimetría recién señalada). Del “silencio” resultante, emergen muchos de los incidentes que quedaban velados u omitidos, o, más bien, dispuestos en una función precisa de valoración. Los incidentes vagan sin determinación. En el momento de interpretación de música práctica “la indeterminación sucede como intrínseca indisponibilidad de mundo”: holgura, fiesta, huelga, el holgar de los incidentes sin disposición, “la realidad intrínseca de la situación no tiene función”, la emergencia de un desafiante acontecimiento. Más día de asueto que noche en la ópera, la música práctica exige entonces un inesperado esfuerzo, un deseo de indeterminación, eso que en el ideoleto del Ministerio del Interior se llama *una agitación*.

COMPOSICIÓN.

La composición se realiza con dos materias: papel y enunciado. Desde 1990 hasta 2015 el papel fue siempre una lámina convencional A4 de 21 por 29,7 centímetros de papel de impresora. Solo en partituras muy tempranas se utilizó el artilugio gráfico de cinco líneas paralelas conocido como pauta, aquella invención tecnológica medieval. Desde 2016 se busca un papel particular para la partitura, o, dicho de otro modo, el papel determina el alcance de la partitura. Así, la partitura *20160* está constituida por tres rollos de papel mantequilla, cada rollo de 10 centímetros de ancho por 22 metros de largo (los tres rollos son el resultado de cortar un cilindro de 30 centímetros de ancho de papel para hornear encontrado en la cocina hogareña). La partitura *20170* se conforma de dos resmas de papel roneo tamaño oficio (216 por 330 milímetros) de escaso gramaje, pensado para copias mecanográficas; cada resma se diferencia por su color: rosado y café. La partitura *20180* consiste en un paquete de servilletas *lunch* (usualmente, esta servilleta se encuentra en fuentes de soda y es característica por su delgadez y su doble plegado), obsequiado a Werder en Buenos Aires. En el caso de varias partituras su papel es digital: las nueve partituras de la serie *ausführende* o “ejecutantes”, cada una con cuatro mil páginas, existen fundamentalmente como archivos de extensión pdf. Una excepción es la partitura de *stück 1998*, cuyas cuatro mil páginas *existen* en papel impreso y, ocasionalmente, han sido expuestas como un artefacto “visual” compuesto por ocho resmas apiladas una sobre otra. En resumen, como declara Werder: “(...) una cierta idea o plan para una composición propone una cierta forma ideal de la partitura”.

“Enunciado” es una palabra tomada de la arqueología de Michel Foucault (cfr. *La arqueología del saber*, 1970, especialmente, la sección tercera, “El enunciado y el archivo”) para diagnosticar una “función de existencia de signos” o “modo singular de existencia de toda serie de signos (...) enunciada.” Werder transcribe enunciados. Aquella transcripción puede ocurrir como *hallazgo* durante la lectura de un libro (deito-me ao comprido na erva), como *impresión* en una conversación (neltume), como *emergencia* de camino por una calle (el universal, 3 de octubre del 1968. protegidos por el ejército, niños, mujeres y hombres abandonaron la zona de tlatelolco. víctimas inocentes han sido sorprendidas por el ataque que francotiradores lanzaron contra los miembros del ejército). Sin embargo, durante años la transcripción ocurrió como *redacción*: para las nueve partituras de la serie *ausführende*, cada una compuesta por un enunciado de 160.000 signos, Werder se tomó dieciséis años de trabajo, de 1999 a 2015, anotando las respuestas a dos interrogantes: ¿acción o silencio? ¿Quién ejecuta la acción? El enunciado de 160.000 entrega un programa con dos signos y dos decisiones (en otro contexto se llamaría “algoritmo”, si esa palabra no hubiera perdido todo su sentido en el último lustro). Los dos tipos de signo, punto y número, marcan unidades de 12 segundos cada uno: un punto designa la actividad de doce segundos de silencio; un número designa una acción de seis segundos de duración seguida por seis segundos de silencio. Por ejemplo, en una página de la partitura *drei ausführende* veremos 4 signos: el punto para el silencio de 12 segundos y los números 1, 2 y 3 para las acciones particulares de cada uno de los tres ejecutantes. Respecto de este enunciado de 160.000 signos, la partitura será, en palabras de Foucault, el “espacio correlativo” o “correlato”.

Se ve entonces que “componer”, para Werder, es, en todos los casos, *escribir*, marcar una superficie, resquebrajarla, roturar. “Se trata de dividir, de surcar, de discontinuar una materia plana, hoja, piel, placa de arcilla, muro”, anota R. Barthes en “Variaciones sobre la escritura”. Al inicio fue con pluma estilográfica, después



Performance [la música de la historia] actualizada por MW, partituras 20160 y 20170. Santa Cruz, California 2022. Gentileza N. Carrasco.

como “tipeo” frente al papel eléctrico en una pantalla de computador; desde 2014 con una máquina mecanográfica, ojalá portátil, como la Hermes Baby de maleta metálica gris, tal como la utilizada por el Presidente de la República Democrática de Vietnam, Hồ Chí Minh (1890-1969), y que hoy está expuesta en el museo que lo homenajea en la ciudad de Hanoi.

Componer, desde la Baja Edad Media europea, siempre supuso anotar. La historia de la práctica tonal europea, desde el siglo XIII al XIX, fue, entre otros aspectos, la historia de su escritura y notación. La *existencia material o institucional* (nuevamente, la arqueología de Foucault) de aquella actividad gráfica era la práctica tonal, el “componere” de una voz melódica definido por J. Tinctoris (1435-1511), la disposición de voces, con sus despliegues y relaciones. Aquella práctica no estaba “frente a frente” de la notación, o, dicho de otro modo, la notación no era fonográfica, no designaba sonidos, sino *tonos*. Como se observa en los códices, cancioneros y otros objetos de notación musical medieval, la extrema dedicación caligráfica y de iluminación tiene su propio deseo y alcance, no necesariamente anclado a la realización sonora de la notación. Más tarde, la tecnología gráfica de notación inventada en la Edad Media fue obligatoriamente adaptada a una nueva exigencia fonográfica durante los siglos XVIII y XIX, cuando la práctica tonal europea conoció su disolución. Aquella exigencia es la demanda por la conformidad entre el signo gráfico y el sonido producido, de tal manera que la notación corresponda a la representación de una imagen sonora, que el artilugio gráfico comunique la intención expresiva del autor. Que, en definitiva, la autoría de la notación tenga la misma sustancia (ὁμοούσιος) que la propiedad sobre la música, que una sea la verdad de la otra: que aquello que medieval y feudalmente estaba dividido en súbdito (notación) y soberano (tono) ahora se compongan en una totalidad, en un sujeto (sonido).

Desde entonces, en un nuevo régimen musical, los artilugios gráficos de la pauta, la nota y la llave aguantan el trabajo forzado de ser signos fonográficos en

medio de otras notaciones propiamente fonográficas (que anotan sonido), como el audio (señal eléctrica) o el formato midi (dato numérico). Desde el punto de vista de la hipótesis histórica que acabo de proponer, el compositor Werder está mucho más cerca de personajes como Antonio Zacara da Teramo (circa 1350-1413) o Guillaume Du Fay (1397-1474), es decir, de *scriptōrēs* o escribas, que de artistas sonoros como Björk (1965), Pailita (2000) o Richard Wagner (1813-1883).

Ahí donde la escritura de un músico tonal disponía tonos, la escritura realizada por Werder en una lámina de papel anota un enunciado. Un elogio a Josquin Deprez (circa 1450-1521) hecho por Martín Lutero, dice lo siguiente: “Josquin es un maestro de las notas, las cuales deben expresar lo que desea; al contrario, otros compositores de música coral hacen lo que les dictan las notas”. Desde esta perspectiva, convencional y mayoritaria, componer es gobernar tonos por medio de las notas. Por su parte, en 2009 Werder escribe:

La Partitura —una lámina de papel. El plano de la partitura: sea un campo de incidencia— impredecibilidad inasignable. (...) Sobre aquel plano de la partitura, el mundo está reflejando su abundancia, y en tanto la lámina de papel haya sido lo más levemente declinada [inflected] por nuestro deseo, con mayor lucidez se manifiesta la reflexión del mundo en esta lámina de papel. Cada letra marca nuestro deseo, y por ende, declina [inflects] la reflexión del mundo sobre la partitura. Los deseos se inclinan a la producción de monumentos. Las letras en una partitura tienden tanto a representar nuestros deseos como a producir monumentos. (Partituras de texto-Declaración, 2009)

Tanto en un enunciado conformado por 160.000 signos de acción y silencio, como en una partitura de la serie *ausführende*, como en otro que solo dice

lugar
tiempo

(*sonidos*)

como en el caso de la partitura *2005^f*, se expone la misma actitud básica: “Lo que aparece en una partitura de una cierta manera es lo que un compositor puede considerar digno (todavía) de mencionar (...)”. Esa actitud deriva del deseo de ser preciso sin estar obligado a ser explícito y de no comprometer el potencial del momento de la partitura y el momento de la interpretación por sus respectivos compromisos. Que una posea un enunciado enorme y otra uno ínfimo no cambia la relación que establecen: no dan a hacer. Lo que por ningún motivo significa hacer cualquier cosa. Esa es su interrogante, que es, realmente el problema de toda partitura: el de un grado de involucramiento, la lectura.

[LA MÚSICA DE LA HISTORIA]

Buena parte de la práctica de Werder se realiza en lugares abiertos, calles, plazas, sitios de construcción, canales o fuera de la ciudad; por medio de estadías de varias horas o intermitentes en un sitio o por vagancias y caminatas. Por ejemplo, una proposición de realización de la partitura *2005^f* en el año 2009 consistió en estadías de veinticinco minutos en la ribera del río Limmat en Zürich, cada anochecer por treinta días corridos, durante el mes septiembre. Estancias o vagancias, todas son maneras de “ser el mundo y al mismo tiempo observar el mundo”. Lo anterior se ha dado cita con el trabajo en las partituras recientes descritas más arriba (*20160*, *20170*, *20180*). La escritura en máquina mecanográfica portátil vuelve indistinguibles los momentos de la partitura y de la interpretación: “Vago por ciudades y campos y me detengo. Inserto una lámina de papel de una máquina

de escribir portátil. El mundo sigue su curso, y yo me encuentro *escribiendo*. La observación se vuelve transcripción.

Al mismo tiempo, empujado por la intimidación del “amenazante caos de la realidad” que se asoma como “guerra civil planetaria”, el diagnóstico cada vez más se afirma como una indagación de “la vertical del lugar en el que se sitúa” (M. Foucault, “Nietzsche, la genealogía, la historia”) en la cual el asunto de la escritura ha derivado hacia el de la *inscripción* y las *evidencias*. Postales, fotografías, documentos notariales, cartas, mapas, superficies en las que quedan marcas, han emergido desde el plano de la partitura, poblándola. A su vez, las vagancias exponen “los pliegues en la desgastada capa pétreo de la ciudad” (fragmento de una carta de W. Benjamin): la espectralidad contenida en un espacio en que un campus universitario era un liceo femenino y un mercado, un cuartel y una maestranza militar; una cárcel femenina que antes sirvió de casa de recogidas administrada por monjas; un convento se vuelve una casa de veteranos, una comisaría y sitio de fabricación de gases tóxicos, un archivo judicial, hoy un edificio de departamentos. Son las evidencias de [*la música de la historia*]. Esa música es, como ya antes, una práctica ordenadora, de inscripción de cuerpos, órganos, suelos, minerales. Es un determinado movimiento: “La crueldad es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe sobre ellos, labrándolos” (G. Deleuze & F. Guattari, *Anti-Edipo*). La interrogación suspensiva de las partes del contrato musical burgués se ha ampliado a la interrogación general por las condiciones de la producción social, que es, inextricablemente, producción musical. En la brecha abismal entre ser el mundo inscrito y observar la crueldad de la inscripción, la práctica oscilante afirma un comienzo continuo por el medio, *un poco de aire libre*.

“y el metal tranquilo de mi voz”. Notas sobre Allende y su desaparición¹

Diego Parra Donoso²

*“Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen... ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.”
Salvador Allende, 11 de septiembre de 1973*

¿Qué ocurre cada 11 de septiembre? Conmemoramos algo, específicamente el Golpe de Estado que dio origen a una dictadura cívico-militar que duró 17 años. Sin embargo, dicha conmemoración inscribe en nuestra historia el inicio de la última gran “modernización” como origen bastardo de nuestro presente: el ordenamiento jurídico-económico de Pinochet-Guzmán.

Dicha perspectiva ciertamente se relaciona con las condiciones políticas específicas que se tuvieron que generar para organizar la salida de la dictadura y el paso hacia la transición democrática y su primer gobierno (1990-1994). Las FFAA, de Orden y sus colaboradores civiles solo abandonaron las dependencias físicas del aparato del Estado, ya que su proyecto de país pasó a convertirse en la forma que todos los actores políticos debían seguir cultivando y reverenciando como fuente infinita de estabilidad y orden (a diferencia del periodo previo a 1973, donde de acuerdo con la versión de la dictadura, la democracia colapsó por sí misma dada su alta conflictividad). La nueva república tenía su fundación épica con el 11 de septiembre, y su formalización llegó en la modalidad de la Constitución de 1980, vinculada con el 21 de octubre de ese año, fecha de su promulgación.

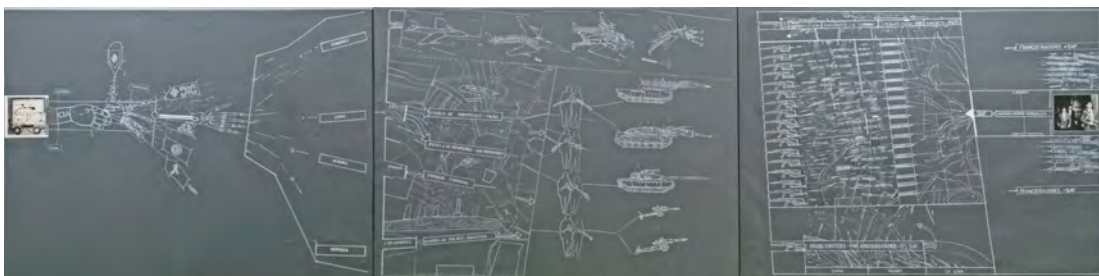
Pero esta conmemoración podría ser vista desde el otro extremo de la historia, desde aquello que desapareció ese día. Primero que todo, la desaparición fue el *modus operandi* de la dictadura en todo orden de cosas: primero las personas, la ley, luego las instituciones, las empresas del Estado y sus fondos, y finalmente, las palabras mismas. Pero en términos estrictamente políticos, lo más importante que desaparece en ese día es la república misma. Tal como nos indica Joan Garcés, Allende comprendió en sus últimos días que la supervivencia del cargo de la presidencia de la República era lo único que impedía un colapso general del sistema democrático y sus formas. Cuando el presidente decidió morir en La Moneda a mano propia, marcó para siempre la lectura histórica: con Allende murió la república.

“La tarde del 11 de septiembre, el cadáver del presidente Allende impedía a la oposición instalarse al frente del Estado que había existido hasta esa mañana, aun en la hipótesis de que algún sector de la propia dirección de la izquierda hubiera estado predispuesto a aceptarlo a cambio de, por ejemplo, el reconocimiento de la organización sindical o del Parlamento por la Junta Militar. El núcleo burgués tradicional que había dirigido la contrarrevolución, se vio enfrentado al problema —no deseado— de tener que construir otro Estado. Lo que le convertía en prisionero del maleficio histórico derivado de haber tenido que demoler la organización estatal construida bajo su propia hegemonía social.”³

¹ Muestra: y el metal tranquilo de mi voz, Natalia Babarovic, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Pablo Langlois, Jorge Tacla y Eugenio Téllez, MAC, Parque Forestal, Julio 2023, Santiago, Chile.

² Académico, Universidad de Chile, Facultad de Artes.

³ Garcés, Joan E.. *Allende y la experiencia chilena. Las armas de la política*. Siglo XXI España: Madrid. Pp. 345



Tríptico de Eugenio Téllez, *A Sangre y Fuego*: PANEL 1: “*Conspiración*”; PANEL 2: “*Ataque*”; PANEL 3: “*Defensa y Resistencia*”. Pintura vinílica, collage y grafito sobre tela. 150 x 600 cm., expuesto en la muestra “*y el metal tranquilo de mi voz*”, Museo de Arte Contemporáneo, 2023, Fotografía de Pablo Langlois..

El Salón Independencia fue el lugar donde ocurre la doble muerte, por un lado, el ciudadano Allende; y por otro, toda la historia reciente previa a 1973 y su condensación institucional radicada en el Estado republicano que venía formándose desde la promulgación de la Constitución de 1925. Allende se llevó consigo no solo un proyecto político específico -la Unidad Popular-, sino que también todo aquello que hacía posible que dicha aventura fuera posible siquiera (aquello que la izquierda más radical en su época llamaba despectivamente “democracia burguesa”). Las tramas del nuevo orden de 1980 tardarían algunos años en consolidarse como modelo político operativo, siendo quizá las reformas constitucionales de 2005 realizadas por Ricardo Lagos la prueba más clara del “saneamiento” de la carta fundamental. Pero eso ya es otra historia.

Ante el hito de los 50 años del Golpe de Estado, el artista Gonzalo Díaz organizó la exposición “y el metal tranquilo de mi voz” en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), donde participó el mismo, Eugenio Dittborn, Natalia Babarovic, Jorge Tacla, Pablo Langlois y Eugenio Tellez. Díaz me indicó que su deseo era hacer presente que se cumplían 50 años de la muerte del presidente Allende, mas no 50 años del golpe de Estado. Lo que podría parecer simplemente un gesto de negación o tozudez, vale la pena pensarlo como una fuga al relato mítico que ha instalado como dado y natural el ordenamiento contemporáneo. Ignorar el origen ilegítimo del actual régimen político puede quizá quitarle algo de su poder, de su épica revolucionaria que le permitió a Pinochet auto asignarse el lugar de un “nuevo” O’Higgins y Portales (a la vez).

Sería tonto pensar que las obras que comparecieron en el MAC de Parque Forestal son de por sí herramientas que cambien nuestra comprensión de la historia y el tiempo, puesto que ninguna obra hace eso en sí misma. Pero sí nos permiten relacionarnos de un modo alternativo al que oficialmente se esperaría que hiciéramos: el pasado se hace por instantes algo más presente, y este último se asemeja peligrosamente a lo que ya ocurrió, al punto que todo tiempo se enturbia y pierde su sentido (su dirección aparente).

El tríptico de Tacla “El adentro y el afuera” (2023) exhibe una imagen aparentemente del Salón Carrera de La Moneda en ruinas, donde los tres colores de los que se compone la pintura recuerdan a la bandera chilena. Este lugar destruido por los cohetes SURA 3 y el fuego que rápidamente se extendió demoró años en ser reconstruido, recién en 1980 estaban terminando los trabajos y fue inaugurado el 11 de marzo de 1981, fecha especial, ya que era el inicio del mandato constitucional de Pinochet, ya no como jefe de la Junta, sino que como presidente de la república. El propio Pinochet sabía que no había posibilidad alguna de dar nueva vida a un régimen político si no era asegurando el renacimiento de La Moneda. La pintura de Tacla trae a la memoria una imagen que recuerda la condición de

ruina que no solo tuvo este edificio por casi siete años, sino que también toda la sociedad chilena.

Es interesante aquí que una de las imágenes que escogió Díaz para la exposición es la del Salón Independencia reformado, no el original. Si bien la dictadura intentó mantener el estilo neoclásico de La Moneda, el nivel de daño que había recibido el edificio requirió una remodelación importante, y a su vez, algunas cuestiones fueron modificadas por asuntos políticos y no técnicos, como fue el caso de este salón específico, que a petición de Pinochet recibió un importante cambio (no debía parecerse al que habitó por última vez Allende). Hay algunas imágenes del lugar luego del golpe, con todos los muebles desordenados y papeles en suelo, así como también el sofá granate en el que el presidente se suicidó, todo ese espacio tuvo que desaparecer para dar lugar a un nuevo salón que unía simbólicamente a Chile con sus orígenes hispánicos, mediante la adición de un retrato de Felipe V (1706), hecho por el pintor Juan Mateos, a las pinturas que ya habían adentro⁴. La fotografía de este salón, entonces, nos hace presente que el orden político de la dictadura opera aún hoy como una arquitectura sobre la cual habitamos. No es que simplemente se pueda modificar el suelo sobre el que se pisa de un plumazo, tal como hizo el golpe de Estado.

Natalia Babarovic, también en un tríptico, llamado “Hawker Hunter”, “Mensaje Radial” y “Primavera” (2023) recupera dos imágenes oscuras que son contrastadas con una tercera proveniente de su archivo familiar. La primera es un detalle del cielo del 11 de septiembre de 1973, donde vemos uno de los Hawker Hunter que atacaron el palacio de La Moneda; en la siguiente un acercamiento al sillón donde Allende se quitó la vida (donde el granate de la tela se mezcla con el rojo de la sangre); y por último, una tranquila calle de Santiago con un árbol en flor. Tres instantes, tres miradas, tres lugares distintos. La vista amplia que registró el avión se ubicaba cerca del centro de Santiago, probablemente desde el barrio Brasil o Yungay; mientras que la imagen forense del interior del Salón Independencia habla de una mirada cercana y totalmente impersonal; pero la tercera es la más enigmática, ya que en rigor no revela nada que no sea obvio: la vida siguió después del 11 de septiembre de 1973. Los colores vívidos de esta última pintura son contruados por la artista con los mismos colores que las otras dos piezas, solo que mediante su habilidad parece darnos una visión mucho más diáfana y feliz del recuerdo de ese día.

No es una obra contestataria o provocadora, es más bien el recordatorio de las distintas formas de experimentar el pasado que conviven entre nosotros, pero incluso dentro de nosotros mismos. Los recuerdos de ese momento en algunos casos son protagonizados por la misma persona que recuerda, pero otros son prestados a generaciones que aún no existían —como es mi caso—, e incluso, el archivo en video o imágenes es capaz también de complementar o implantar memorias donde no las hay. No todo el pasado puede ser experimentado en términos de memoria directa, de vivencia recuperada y eso se hace patente cada año, puesto que tal como vimos en esta conmemoración del 11 de septiembre, quienes persisten en la búsqueda de sus familiares detenidos desaparecidos ya no son las madres o hermanos, son los hijos o nietos.

Pero en paralelo, la obra de Eugenio Tellez “A sangre y fuego” (2023) -también un tríptico- desarrolla mediante la pintura un ejercicio de recuerdo singular. Sus

⁴ En su interior está la *Jura de la Independencia* de Fray Pedro Subercaseaux (1945), un boceto de Cosme San Martín de la *Jura de la Bandera Nacional*, y el retrato de Francisco García Huidobro, I Marqués de Casa Real y fundador de la Casa de Moneda en 1747, atribuido al pintor Martín de Petris.

paneles son la ilustración de las fuerzas que entraron en conflicto el día del golpe. Simulando los antiguos tableros donde los generales organizaban sus tropas, Tellez reconstruye ese pasado como enfrentamiento bélico, quizá queriendo brindar algo más de épica a los derrotados, que en tanto tales han sido ninguneados por la historia. Las telas son prácticamente monocromas y en uno de sus paneles está la fotografía del presidente Allende con casco, junto con el GAP, durante la resistencia que dieron en el palacio de La Moneda. Esa imagen de lucha personal, de sujetos que hicieron frente a su historia, es importante contrastarla con la del Hawker Hunter, que de un modo frío y totalmente desproporcionado atacó el edificio y a sus defensores. La escala humana de la primera referencia se ve totalmente opacada por la mecánica e industrial de la segunda. No hablo aquí de la desigualdad de la “batalla”, que implicaría concederles a los militares que en Chile hubo una guerra, sino que más bien de una observación del simbolismo aquí representado: el hombre que usó su discurso como arma final, contra el grupo que sin palabras usó todas sus armas.

Tellez escarbó en su memoria personal, así como también en la de sus compañeros para recordar cómo fueron los múltiples enfrentamientos ocurridos en ese día. Si bien Allende no llamó a la insurrección popular, algunas agrupaciones quisieron defender el proyecto popular por su cuenta, en especial en las fábricas que habían sido expropiadas y administradas por sus trabajadores. Ninguna de estas escaramuzas significó algún problema para las FFAA, quienes en poco tiempo tomaron posesión del país entero. Sin embargo, sus diagramas con armas, tanques, líneas, nombres e insignias de partido político dan cuenta de la envergadura de lo ocurrido el 11 de septiembre. Los agentes involucrados no fueron solo chilenos, nunca fue un problema exclusivamente “interno”, sino que tenía raíces y conexiones con distintos lugares y personas; y tampoco fue algo que se diera de un momento a otro, los planes de sedición habían comenzado desde el día -1.

Este tríptico es quizá el más conmemorativo en el tradicional sentido de la palabra que hay en toda la exposición, puesto que se aproxima al pasado intentando rescatar aquellos fragmentos olvidados o ignorados por las versiones oficiales. Pero ante la imposibilidad de dar cuenta de todo lo ocurrido, Tellez opta por una solución visual que expresa lo complejo del recuerdo, las enredadas vinculaciones, alianzas y traiciones, así como también a sus muertos.

Dos obras que salen del registro vinculado iconográficamente con el hito del 11 de septiembre es Pablo Langlois con la instalación “Pinturas Negras. Una cosa clara, una cosa oscura” (2023), que explora el monumento a Baquedano ubicado en la plaza homónima y que fue durante el 2019 el centro de las movilizaciones sociales que coparon todas las calles del país. Y luego, Eugenio Dittborn con una edición especialmente hecha para esta ocasión de “La 27ª Historia del Rostro (Lejía), pintura aerpostal N° 158” (2004), donde encontramos las imágenes de delincuentes con dibujos infantiles y forenses. Estas dos obras al salir de lo que directamente trata la exposición nos dejan en una cierta incertidumbre, además, son las piezas más grandes en sala, una de ellas espacial (Langlois) y que de algún modo se instala como un “estorbo” o quizá como se dice coloquialmente “le achica la vereda” al resto de obras, que son precisamente pinturas, para las que tradicionalmente hace falta alejarse para comprender en su totalidad⁵. Dittborn en sus pliegues y rostros acrecienta la sensación de pequeñez de la obra de Díaz, donde también hay un

⁵ Es inevitable no recordar la frase de Barnett Newman: “¿Qué es una escultura? Aquello con lo que tropiezas cuando te haces para atrás viendo una pintura”. Aquí la instalación se toma en serio lo del tropiezo, pero tomándola contra las otras pinturas.



Gonzalo Díaz, *Escapulario*, díptico materialmente palinódico. Cuadro base 33,5 x 26,5 cm; cuadro exponente 17 x 14 cm, colgados bajo la grilla de la notación exponencial. Medidas totales: 33,5 x 43,5 cm. Santiago, 2023. Fotografía J. Brantmayer.

rostro: el de Allende, que durante años pasó a ser tan clandestino como el de los delincuentes de Dittborn. Recuerdo siempre la ausencia de imagen que había en el apartado dedicado a Salvador Allende del *Pequeño Larousse* de mi casa, fuente infinita de conocimiento. Un papel pegado del tamaño exacto de su retrato cubría la imagen, y algo de corrector censuraba las últimas líneas donde se detallaba el fin del presidente. Nunca necesité ver esa imagen, porque la conocía de memoria, aunque en mi curiosidad igualmente levanté el papel para encontrar allí la típica imagen de Allende en su despacho, nada demasiado peligroso ni insurrecto.

Finalmente, la obra de Gonzalo Díaz recién mencionada se titula “Escapulario” (2023) y está compuesta de un “díptico materialmente palinódico” y un “Cuadro base: 33,5 x 26,5 cm” y otro “Cuadro exponente: 17 x 14 cm”. Estos datos son los expresados en la ficha cuidadosamente realizada por el autor, por lo que de algún modo son también parte de la obra. De acuerdo con Díaz, su objetivo era producir una pieza que frustrara las expectativas de una gran obra dedicada a un momento de tal importancia. Tenía el museo a su disposición para realizar alguna de sus conocidas instalaciones de grandes dimensiones, pero su deseo fue sustraerse de dicha manera de producir obra y dejar espacio al momento de duelo propio de la conmemoración de la muerte del presidente Allende. Contracción y expansión son fuerzas que se expresan aquí de modos curiosos, ya que los pequeños marcos de Díaz siguen siendo en su carácter elegíaco un acto monumental. Quizá materialmente se ve “retractado” como dice el artista, pero simbólicamente ocupa todo el lugar al ser el punto focal de un gran muro grisáceo, es como si la atención naturalmente nos llevase a ese punto central coronado por una pequeña luz roja que titila.

Me interesa de esta obra su carácter religioso, ya que asume como plena la condición de “mártir” de Allende, una cuestión que para cualquier izquierda laica supone un acto por lo menos dudoso, pero que en la tradición latinoamericana ha sido menos castigado por la fuerte raigambre cristiana que sigue teniendo la región. Salvador Allende es el símbolo de un horizonte de transformación que algún día llegará, y es ahí precisamente donde reside su carácter religioso y redentor. El mismo

dijo en su último discurso: “*mucho más temprano que tarde, de nuevo abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor*”. Si bien no habla de una segunda venida, sus palabras exhiben una teleología afín a la cristológica: mañana será el día donde todos seremos liberados.

Así como apuntamos antes, la muerte de Allende implicó la imposibilidad de continuar con la república tal como existió hasta 1973, pero a la vez, su fin permite entender cómo a pesar del exterminio planificado y sistemático que realizó la dictadura, la oposición a Pinochet solo aumentó por cada día que estuvo en el poder. Una conciencia subterránea se movía por Chile, y no eran necesarias las organizaciones políticas previas al golpe para darle cauce político a dicha oposición. La esperanza y fe que el propio Allende tenía en “Chile y su destino” sirvió como reserva moral⁷ de un país destruido y derrotado.

La obra de Díaz exacerba esta condición religiosa, puesto que conecta diversos elementos propiamente religiosos con el retrato del presidente. Sin ir más lejos, su título “escapulario” recuerda a los amuletos católicos que de algún modo “protegen” a su portador y además, le proveen de una indulgencia parcial frente al pecado, es decir, es un escudo contra los males. Y junto con ello, en el marco más pequeño se lee la frase: “*Caerán a tu lado mil, Y diez mil a tu diestra*”, proveniente del Salmo 91, llamado “Qui habitat” y que se considera un canto de protección, tal como el escapulario. El texto seleccionado por Díaz tiene también el significado de un anuncio trágico: junto a Allende caerán miles. Pero la muerte queda redimida por su propia imagen religiosa, algo similar a la alocución “in hoc signo vinces” (“en este signo vencerás”), es decir, solo mediante el recuerdo y presencia fantasmal de Allende sería posible encontrar algún refugio.

La hermenéutica religiosa expresada aquí ciertamente exagera cuestiones que la obra de Díaz solo dispone sin intención clara, es quizá una trampa para quienes vemos “católicamente” los signos. Pero dicha trampa no tiene nada de inocente, ya que reconoce el culto popular del que es protagonista Salvador Allende, y opta por lo religioso para dar sentido a tal fenómeno tan poco usual en la idiosincrasia chilena. Nelly Richard indica sobre la Escena de Avanzada que esta debió operar hablando con un sistema de referencias nuevo, alternativo al que existía y que había sido dinamitado por el Golpe: “*Una vez desarticulada la historia y rota la organicidad social de su sujeto, todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos.*”⁸ Los restos aquí expuestos son los de la república perdida, simbolizada en el cuerpo de Allende, y para construir dicha juntura solo es posible hacerlo mediante el lenguaje religioso.

Una última cuestión que Díaz incluye para llevarnos a un estado de lectura religiosa es el diodo led de color rojo que brilla constantemente en la sala. Quienes carecen de una experiencia católica del mundo probablemente no perciben el simbolismo de aquella pequeñísima luz. Su objetivo es, tal como indica el artista en una entrevista⁹, citar las lámparas rojas que se ubican en las Iglesias, específicamente en la capilla que alberga el sagrario, que es un tabernáculo donde se

⁶ Y tal como vimos en las pinturas de Tacla, ninguna de las fuerzas políticas operativas durante la UP podría haberse hecho cargo de organizar una resistencia popular, ya fuera por falta de armamento, como también de preparación militar y logística.

⁷ Allende dijo: “*Tengo la certeza de que, por lo menos, habrá una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición*”.

⁸ Richard, Nelly: *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Editorial Metales Pesados: Santiago. Pp. 16.

⁹ La entrevista realizada por Gonzalo Arqueros está en el número 37 (2023) de la *Revista de Teoría del Arte*, publicada por el Departamento de Teoría del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



Natalia Babárovic, *Hawker Hunter*, óleo sobre tela. 180 x 240 cm. Fotografía J. Brantmayer.

guarda el Santísimo Sacramento para la adoración de los fieles. Esto es la hostia consagrada, es decir, ya transustanciada y convertida en carne de Cristo. La luz implica entonces que en ese recinto habita la presencia viva de Jesús, establecida mediante la eucaristía. Cualquier observador incauto solo percibe una luz, pero para otros es el símbolo de la presencia activa del presidente, quien afirmó en su último discurso: “y el metal tranquilo de mi voz no llegará a ustedes. No importa, lo seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes”.

Uno no puede evitar pensar de nuevo en la imagen del Salón Independencia reformado, donde el propio Pinochet habitó y tuvo que sostener reuniones e incluso dar saludos públicos, ya que sus balcones dan hacia la Plaza de la Ciudadanía. Si bien no había ninguna lámpara de sagrario en el lugar, es absurdo no pensar en la presencia fantasmática de Allende persiguiéndole y operando como vestigio imborrable de lo ocurrido en el lugar (y más aún, con la amenaza de que “las alamedas se volverán a abrir” en ciernes). Pero dicha dualidad siempre fue algo con lo que la dictadura debió lidiar, aunque censurara cualquier forma de recuerdo de Allende, ya el solo hecho de consolidar el 11 de septiembre como “Día de la liberación nacional” (Ley 18.026, promulgada el 27 de agosto de 1981), implicaba que en lo privado la gente podía seguir conmemorando la muerte de Allende, y no el “pronunciamiento militar”. La fijación de la Junta Militar con ese día dejaba abierto el objeto de la conmemoración, por un lado, los que celebraban el comienzo de la era neoliberal, y por otro, los deudos del régimen republicano perdido.

Pensar la muerte de Salvador Allende sigue siendo un asunto complejo, puesto que su figura encapsula una serie de conflictos, frustraciones, esperanzas, miedos y alegría que le hacen ser radicalmente refractario a cualquier tipo de cristalización en un solo sentido. La idea expresada en la broma que hacía el presidente, según Carlos Jorquera, sobre sí mismo: “Toca aquí, toca aquí: esta carne es bronce para la Historia (...) Toca... aquí hay carne de estatua” se hace ciertamente inverosímil, puesto que no hay monumento que logre dar cuenta de lo amplia que es su figura.

Lo de “histórico” es cierto, aunque contrario a cualquier interpretación marxista del pasado, puesto que concentra los procesos sociales y económicos ocurridos en el periodo en la acción personal de un solo sujeto (Allende). Quizá habría que decir que su figura es *monumental*, un gran atolladero con el que toda la historia chilena siempre termina chocando, ya sea por las tentaciones de la derecha de querer reivindicar el Golpe¹⁰, o por las fantasías melancólicas de la izquierda sobre un proceso político fallido (pero incompleto, y con ello, abierto eternamente a las interpretaciones contrafactuales). Allende seguirá ahí planteándonos una ruta histórica ineludible, que sin importar qué o quién pase debe rendirle algún tributo o gesto, tal como en la antigüedad los hermas dejaban claro al caminante por dónde estaba transitando, e incluso le ofrecían acertijos para aclarar su camino. El pasado se niega a transmutarse como pasado, y por lo menos hasta que no cumplamos el deseo de las “grandes alamedas”, seguirá ahí, devolviéndonos la mirada.

¹⁰ El último esfuerzo es el libro “Salvador Allende: la izquierda chilena y la Unidad Popular” (Taurus, 2023) de Daniel Mansuy, quien intenta desbancar a Allende al acusarlo de cierta ineptitud política por no haber sabido controlar las fuerzas políticas con las que construyó su coalición. Una forma sofisticada de la vieja fórmula pinochetista del: “no eran blancas palomas”.

Nunca Vemos el “a través”¹

Mauricio Rojas Peña²

En ningún momento salimos de la puesta en abismo. El libro se despliega en un vuelo rasante por las perspectivas. El texto se abre como suplemento de la mirada que no se determina en una perspectiva borrando su escena de producción cuando se pretende como verdad única, última, definitiva. Perspectiva que preside. Su impulso es emancipatorio, desde ahí el “se” impersonal de su disputa contra el relativismo y el particularismo. Logramos proyectar hacia el infinito la estructura del ojo que se sustrae. La obturación requiere ser expuesta en su momento para que la perspectiva aparezca. El régimen escópico está dispuesto en la investigación como perspectiva que se constituye en la estructura revisada, en la mecánica trazada. El aspecto perceptivo tiene una derivación en la ética y la exigencia política que apuesta por lo *communis* de la perspectiva. Y que es condición de la articulación perceptiva, a partir de la presentación que lleva a cabo el autor.

¿De qué modo aparece la perspectiva en la arena, sin fin, de la discusión? ¿Por qué pensar en las perspectivas? ¿De qué manera se abre desde ella una disposición que la implica en un espacio al que no pertenece? El libro de Emmanuel Alloa, nos aproxima a esa instancia donde la pregunta por la perspectiva toma los caminos emprendidos por la filosofía, el arte y sus efectos en el saber y la percepción, en las dimensiones que problematizan el aparecer. La percepción exige deponer en el sujeto aquello que domina como representación para dejar que se muestre el nudo y el problema que atañe a la perspectiva. Desde ahí ingresamos a los procesos del pensamiento en su historia que asientan y bifurcan caminos de comprensión de la perspectiva que se aleja de la instauración que los medios masivos y algunas corrientes contemporáneas le achacan a la filosofía, las ciencias humanas y el arte. Sobre todo poniendo al individuo como centro y piso desde el que se piensa. Una antropologización y una comprensión vulgar de la perspectiva que se ha masificado. El libro demarca ese contraste que no es más que un particularismo regresivo que se desvía de la noción cuyo rigor sigue a través de los dispositivos del arte y los procesos filosóficos en un espectro amplio de nombres, escuelas de pensamiento, tendencias del arte, obras, operaciones y artefactos.

La historia de ese concepto y los modos en que se fue articulando una reflexión sostenida en la base estructural de la perspectiva y su aparición, así como la búsqueda de su anulación para la instauración de una verdad dominante. Que no era otra cosa que el establecimiento de una perspectiva como verdad. De ahí, el modo en que los repartos delimitan los contornos sobre los que se modula la obturación. Imagen de una máquina que captura bajo su encuadre un instante. Emmanuel Alloa, transita por las condiciones de comprensión en las distintas épocas. El mapa de los tiempos se pliega, cada momento coexiste con el problema, es su contemporáneo, es una simultaneidad en relación. Pensar la modalidad del conocimiento a partir de sus límites para encontrar el saber o el proceso en que

¹ Reseña de *Repartos de la perspectiva* de Emmanuel Alloa, Palinodia, 2023.

² Integrante del Programa de Teoría Crítica, Filosofía UMCE.

ese saber es producido, generado. Lo que inmediatamente imbrica a la perspectiva. El libro atraviesa ese concepto trenzando el problema con Platón, Aristóteles, la edad media y el renacimiento y su reinstalación contemporánea, su actualidad. Ahí resalta el dispositivo que ejerce una estructura que obtura la mirada, una técnica operativa. ¿En qué medida el ojo, el ver, son operaciones que orientan a la tradición, y cómo esa instancia ha estado en toda la historia de la filosofía, configurándola, siendo pensada y puesta en evidencia por el arte a partir de sus mecanismos de muestra, de aparición? Alloa, al abordar el proceso nos permite encontrar en su relato referencias que hacen confluír una discusión contemporánea con un desvío que desactualiza el problema. Abre preguntas y apunta a los espacios que distorsionan. Discusión que tiene un rendimiento político por la anulación efectuada sobre el perspectivismo. Disputa crítica por la apertura plural de esa disposición. ¿Desde dónde pensar la perspectiva? El autor, lo hace siguiendo los vestigios y estructuras que han puesto el análisis en ese ámbito y que abarca a la filosofía, el arte y la ciencia, desde distintas trazas. En ese sentido, Nietzsche o la fenomenología señalan la constitución de la perspectiva, opuestos al malentendido provocado por una intención que tensa y anula su posibilidad. Desde esa anulación se pierde la corriente de una discusión que se mueve en la disyunción propia del perspectivismo. El libro recorre esos momentos, sus ideas, sus estructuras con un problema: ¿De qué manera sería posible la *perspectiva communis*? Por un lado, es apertura y por otro la cesura de la unidad. Alloa, toma el hilo y sigue la textura de los discursos para encontrarnos con una mirada cuyos aspectos no confluyen, sino que dejan abierta la cuestión para pensar desde la plasticidad, desde el conflicto de sus diferencias. La manera en que aparece no deja de lado las posiciones que invitan a una fusión inclusiva que armoniza las partes o, a la exclusión que se cierra en la unidad total donde el otro, lo otro y sus capas desaparecen. Cerrado el muro de delimitación, no hay sino una perspectiva. Abierto, busca encontrar la respuesta al conflicto en la unificación de sus partes en un todo. Pero su intensidad reaparece abriéndose.

El libro instala su investigación en la potencia emancipadora de la perspectiva. Inmediatamente ve la evidencia de las fuerzas que la desvían de esa consecuencia y por ello reclaman una puesta en escena de los repartos de la perspectiva. Imponiendo ahí un particularismo regresivo que poco y nada tiene que ver con la perspectiva. *Repartos de la perspectiva* inicia su derrotero exponiendo la recepción de esta noción y de ahí su problema, su necesidad. Lo que implicaría el modo en que nos encontramos con el marco de comprensión y sensibilidad respecto de la perspectiva. Sobre todo si en esa disposición el aparecer, el modo en que nos componemos en la perspectiva se sostiene en elementos que no son el individuo ni sus representaciones. La idea de alternativa se ha distorsionado tanto que el modo de pensarlas las vuelve dudosas con respecto al horizonte de la noción de perspectiva que trata. De ahí pone en evidencia la posición del punto de vista como mirada parcial desde un marco moral o cultural. En ese sentido la perspectiva deriva en un modo claustral de lo real donde cada uno se relaciona desde las representaciones que se forma para sí. Ese perspectivismo graba la impresión de un relativismo en términos morales y culturales. Ahí, nos comenta el autor, quedamos atrapados en un cuarto de espejos donde cada uno no ve sino su propio reflejo. El libro por lo tanto es guiado por la pregunta sobre la *perspectiva communis*, por qué en un momento de la historia se había abierto camino la perspectiva común. Uno de los elementos que marcan el seguimiento de la lectura es que nunca la perspectiva es inmediata. “Lo que se da a ver no se da por completo, sino un cierto perfil a través

del cual aprehendemos lo que vemos”³ Desde ahí la importancia de una operación que nos permite contrastar el desvío de la perspectiva hacia un relativismo y ponerlo sobre el eje de vuelta en cuyo proceso se presenta como *pers-spicere* “ver por”. Será un énfasis de fondo que sostiene la discusión y nos permite ver el proceso por el que la perspectiva es condición del aparecer. En el primer capítulo el ver a través tiene su centro no solo en la teoría, sino que también en una estructura del mirar que dispone o media en ese “ver por” o “a través”. Nunca vemos el “a través” que queda disimulado por la demanda de representación y el contenido que toma la conciencia. ¿Cómo sería entonces esta modalidad un vector de comprensión común cuando actúa desde ya como un separador, un divisor?

El arte de la perspectiva es una *optiké tekhné* traducido por Boecio de los griegos, comenta Alloa, en *Repartos de la perspectiva*. Esos indicios permiten recorrer el fondo y el centro mismo del problema en el sentido en que la mirada presenta esa posibilidad y se despliega mediada por aquella condición del “ver por”. A partir de ahí gravitan con fuerza los nombres de Brunelleschi, Panofski y Platón, como centros de atracción que se dispersan en otros nombres y discuten la estructura de la perspectiva. Pasando por estos aspectos, la perspectiva artificialis da cuenta de esa mediación y expone en la perspectiva naturalis ese requerimiento general. Por lo que implica la mirada construida por un dispositivo operatorio que se impondrá como una especie de mirada verdadera, como si hubiese algo así como el medio verdadero en el que se sostiene la perspectiva. La perspectiva en ese sentido se democratiza con tal de que el sujeto se aplane sin espesor ni movimiento para dar paso al sujeto cualquiera. La estructura dispone de una mirada en la que todos se encuentran, ninguno resalta. Pero, queda el aspecto de la técnica que delimita el ver como medio de encuentro con el aparecer que ahí se reclama. El problema que aparece en los términos de percepción es que los sujetos vean lo mismo. Por eso el dispositivo de Brunelleschi para pensar la perspectiva es uno de los centros donde gravita la disposición de un marco que figura al ojo.

El transcurso de la escena en poco tiempo se transforma en la mirada del soberano. Maquiavelo marca un punto de inflexión con la distancia de la inferioridad social como garantía de justeza que permite establecer la condición de superioridad epistémica, mientras que el relativismo se erige como criterio de objetividad. La necesidad de salir de los propios prejuicios da pie a una mirada alternativa que sale del canon que determina el prejuicio que domina la perspectiva. Entre las figuras que desplazan la discusión de la perspectiva claustral hacia aspectos que la soslayan y la abren, está Leibniz, considerando la mirada de los otros. Cruzando la literatura de Cervantes se implica en la noción de perspectiva anunciada y desarrollada por Rabelais. Considerando a Cervantes un escritor que despliega las perspectivas como parte de su prosa.

Nietzsche es un eje del quiebre en la perspectiva cerradas, pretendidas como verdad. Si bien la búsqueda excluyente de otras perspectivas hace de ese encuentro una clausura que deja fuera las alternativas, Nietzsche sería uno de los que retorna a la discusión heredando el pluralismo leibniziano. En ese camino a Nietzsche se le acusa de abrir un relativismo individual, de representaciones personales. Pero *Repartos*, lo que busca no es quedarse con la recepción de Nietzsche bajo esa retina. Disputa ese modo de ver su pensamiento como relativismo para dar paso a una reflexión que comprende la estructura a la que apunta Nietzsche y que emerge como perspectivismo. Si bien, Nietzsche, ante todo se considera un Platón invertido,

³ Alloa Emmanuel Los repartos de la perspectiva, Santiago de Chile Palinodia 2023, pág 10-11.

es porque le atribuye a su filosofía la verdad que se cierra sobre el aparecer y lo sostiene. Alloa, discute la recepción de su filosofía como relativismo exponiendo el desarrollo del pensamiento de Nietzsche a partir del perspectivismo, estableciendo un comienzo en la reflexión epistémica en el texto *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*. Lo que dispone nociones que argumentan el desfondamiento y la posición de la mirada que se articula como saber. Por otro lado, da relevancia de una frase de los escritos póstumos que opera como bisagra o detonación que por un lado problematiza el saber a partir del hecho y la interpretación y otros cifran ahí la imposibilidad de pensar generando un relativismo absurdo. Pensar en la verdad, en el saber como un conocimiento absoluto es lo que aparece como problema. Con la aparición de Nietzsche, ese absoluto entra en cuestión, pero luego, al achacarle el relativismo, se vuelve un problema para el pensar emancipatorio ya que desde ese escenario la perspectiva queda flanqueada como falseamiento y particularismo sin sustento.

Cómo opera entonces la perspectiva en Nietzsche, a partir de su frase “*No hay hechos, solo interpretaciones*”, de sus escritos póstumos. La pregunta que sale del relativismo regresivo, del subjetivismo simplista, es la pregunta que atañe al problema de ¿quién interpreta? y es central, solo que no se responde apuntando a un voluntarismo teórico-subjetivo. ¿Cómo se forma el hecho y la cosa, aquella que en las palabras adquieren un estatus de facticidad y uso? ¿Qué es un objeto, su verdad y el lenguaje que lo nombra? Son elementos abordados por el pensamiento sobre lenguaje y la conformación del objeto. Desmontando la cosa absoluta, el objeto que trasciende las percepciones subjetivas, queda el aspecto relacional, que Alloa, destaca en Nietzsche y nos permite pensar ese lugar en el que no hay hechos, sino seres que se producen en las relaciones. El perspectivismo se vuelve agonial. Las perspectivas no se asientan sin conflicto y disputa en el vínculo relacional al que Alloa apunta en Nietzsche. En ese sentido propone dos modos del reparto de las perspectivas: el Irénico y el Dinámico. En uno hay una fusión que explica a lo largo de los procesos como fusión de horizontes y el dinámico más de una descripción verdadera y que implica cavar distancias “Es en estas distancias de sentido que el perspectivismo despliega su potencial crítico”⁴

Ese tratamiento del tema cruza algunas tendencias del arte como el minimalismo y las discusiones ofrecidas por la teoría del arte sobre el objeto, como en Michael Fried.

Por otro lado, en esas distancias lo que emerge es la configuración del perspectivismo desde donde el ojo mira. Pero la atención desviada del problema, olvida en el contenido de la representación esa estructura. Alloa, refiriéndose a Deleuze nos deja un aspecto central sobre el que gira el libro a través del problema: “la perspectiva no es “una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual aparece al sujeto la verdad de una variación””⁵ Estos centros visualizados entran en relación y en discusión con los conceptos que dan entrada al libro en su magnitud estructural. Pasa por la mirada geométrica, las ciencias empíricas, el realismo, el pirronismo, el platonismo y el arte desde el renacimiento con los mecanismos que le dan una contundencia a la perspectiva obturando la mirada, hasta la discusión sobre el minimalismo y el arte objetual. Esto lo aleja del desvío que han efectuado las fuerzas que van en contra de los procesos emancipadores que trae consigo el texto.

⁴ Op. cit.

⁵ Op. cit.

El rumbo de la investigación tendrá en sus centros de discusión acoplados, los recorridos que han estado distribuidos por sus impactos y las fijaciones en la historia asociadas a la necesidad de una verdad que asienta bases que determinan el telos y suministra el ser de lo que existe como verdad en progreso, ad portas de su realización. El texto de Emmanuel Alloa, no busca terminar, determinar, sino abrir la discusión sobre la *perspectiva communis* a partir del proceso que en las líneas alternativas de la historia reflejaron la constitución de la perspectiva. Desde la mimesis platónica en sus diálogos respecto del *eidola* y el *eikon*, vinculados al simulacro y la semejanza, la autenticidad pretendida, se instauran asentamientos que fijaron rumbo, pero con una apertura que se permitía pensar en contra del neofactualismo, que cierra los espacios del pensamiento desvirtuando el perspectivismo como relativismo. Siguiendo la ruta del Renacimiento y su relación con la perspectiva, implica aspectos que muestran la estructura de la mirada, pensando por un lado en el artefacto producido por Brunelleschi. La discusión de Panofski en *La perspectiva como forma simbólica* con *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer. Busca mostrar la posición de Panofski sobre la perspectiva, donde muestra que la imagen que remite a un más allá es un símbolo, pero no una perspectiva, ya que la perspectiva es aquello que media, pensando que en la filosofía de la cultura de Cassirer pudo haber encajado, por su refracción. Pensando en el andamiaje perceptivo, la mirada directa y la mediación por la que un objeto se nos muestra, que no depende del sujeto en cuanto decisión, sino de el modo en que se configura esa representación. El cuerpo por un lado como movimiento que produce esa perspectiva en la distribución de la sensorialidad, pensado por Merleau-Ponty. Cómo encontrarnos con la mirada que se pierde a sí misma para ver. El pluralismo perspectivista finalmente asume la disputa con el neofactualismo y la post-verdad que se embota en la sumisión que descalifica el poder emancipador de la pluralidad perspectivista; la *perspectiva communis*. Por otro lado, la verdad alternativa (*Alternative Truth*) que reclama la posibilidad de disponer de su perspectiva sin soporte por la validación que se otorga a sí misma, en la incomprensión de lo que implica el problema como tal. Y no hace otra cosa que profundizar el relativismo.

Las perspectivas asedian nuestra mirada y exigen que nos preguntemos cómo se producen, cómo operan, quién las ordena, quién interpreta. Cómo se llevan a cabo esos repartos. Es la complejidad de una comprensión que la filosofía no ha dejado de pensar como en el caso de la armonía divina de Leibniz. Tenemos algunas capas operativas de la percepción que Alloa distribuye del siguiente modo en su libro: una mirada *clausal* que se cierra frente a lo otro, *aditiva*, que suma los horizontes volviéndose absoluta y la mirada *agonal*, dinámica, que requiere los repartos sin que estos se ajusten a un todo y permanecen en esa diferencia sin centro. Así dispuesta la textura del libro, lo que surge es un requerimiento político que demanda el pensar, que sostiene los límites de ese movimiento que no tiene fin y nos pregunta qué es ese *communis* de la diversidad, cómo es posible la *perspectiva communis*.

El registro recopilatorio de elementos discursivos y técnicos, operativos, el dispositivo libro, se sostiene en el *communis* que convoca los procesos interminables en la búsqueda de un pensar emancipatorio, donde nada ha concluido ni deja de decirse. La mediación emerge. Ahí es donde las perspectivas se transforman, donde nos preguntan, y somos exigidos por esas distancias relacionales, agonales. La *perspectiva communis*, en la que aparece la plasticidad de su movimiento, se emancipa de cualquier punto de vista único, clausal, relativista, o aditivo. Es la condición de la disputa, el contorno de la figura. Donde no podemos ver ese límite

opera como retina, el “ver por” o “a través”. Es lo común. Donde lo absoluto se desmonta dando paso a las líneas que demarcan el medio inmediato de nuestro ver a través en la distribución de la sensorialidad. Su emancipación es de suyo ese momento. Requiere pensar en aquello que se piensa, en ver lo visto. En el límite de la mirada una fuerza en movimiento figura la retina, obtura la pupila. Pero, de algún modo puede ser tocada, y eso que la toca la desborda y la constituye. El libro *Repartos de la perspectiva* nos pone esa exigencia. Volver a pensar ahí donde perdemos la vista.

Comunismo en Noviembre: sobre la obra visual de Hamlet Lavastida

Gerardo Muñoz¹

(*Aura serial y cliché*). A primera vista, la obra del artista plástico Hamlet Lavastida tiene toda la fuerza de transmisión de un archivo: series, consignas, discursos, siglas, escudos, lemas y personajes pueblan las superficies de sus series como una lluvia torrencial que arrastra la mirada. Su aura objetual reúne pedazos heterogéneos de una filtración histórica y procesa sus gramáticas en un refinado diseño que hoy nos parece ajeno y distante. Una distancia no tanto espacial como temporal, en el sentido de “antigüedad” tal y cómo ha sugerido Alexander Kluge².

En efecto, en la pintura o el arte visual en general, todo nace antes de que comience el propio acto de pintar. El gesto del pintor no radica en otra cosa que en la potencia de poder despejar un pliegue para resistir la fuerza del cliché, donde tiene lugar la posibilidad de la figuración.³ Hamlet Lavastida trabaja con materiales crudos (la visualidad monumental de un socialismo de Estado), a partir de una formalización serial que dispone y traduce los materiales que la sustentan en sus diversas clasificaciones y experimentación heráldica. El diseño no es una manera de transformar el cliché en una tonalidad lúdica que juega con el *kitsch* de la falsa igualdad entre las imágenes, sino, al contrario, el acto por el cual se somete el estereotipo a los planos del diseño. Una y otra vez, Lavastida depone una temporalidad histórica por la cual trata de desplegar la trama de una descarga historicista. De ahí que la obra se someta a la particular lógica del pliegue: la relación entre discurso, recursividad e historia bajo el mismo proceso de maquinación que proyecta el imaginario socialista del pasado al presente.

En la obra serial de Lavastida, a contrapelo de lo intuitivamente predecible (y, por lo tanto, de la fuerza del cliché que señalábamos antes), la temporalidad del pasado nos habla como un mosaico coreográfico desde el cual letra e imagen convergen en una zona de indeterminación. Sus encuadres seriales *hablan* y hacen palabra. Esto último, que es mi tesis, debe tomarse en un sentido fuerte. El *cuadro habla*, al decir de uno de los grandes pensadores del cierre de la metafísica,⁴ ya

¹ Profesor en la Universidad de Lehigh, Pensilvania.

² Nos referimos, desde luego, al filme *Nachrichten aus der ideologischen Antike* (2008), de Alexander Kluge. Sobre el proyecto de una historia de *Das Kapital* como antigüedad y montaje, ver el ensayo de Kluge “A Plan with a force of a battleship”, en *Difference and Orientation: An Alexander Kluge Reader* (Cornell University Press, 2019, p.205-221). Habría que mencionar aquí que, en el ámbito de las artes plásticas y las poéticas cubanas, a finales de los noventa aparece en La Habana el extraordinario poema *Das kapital: primera entrega* (Casa Editora Abril, 1997), de Carlos A. Aguilera, donde también se pone en ‘suspense’ la relación entre capital como inscripción de una antigüedad que ha quedado suspendida tras la consumación de la arquitectónica de la modernidad. Como el propio Lavastida me ha dicho alguna vez, el gesto profano de Aguilera, así como de todo el proyecto *destrutivo* de la razón criolla cubana por parte de *Diáspora(s)* fue fundamental en la concepción de su despliegue y uso de los materiales del imaginario socialista.

³ Escribe Gilles Deleuze en su libro *Francis Bacon: Lógica de la sensación* (Editions de la différence, 1984): “Contra el cliché sólo se puede luchar con mucha astucia, reanudación y prudencia: tarea perpetuamente recomenzada, en cada cuadro, en cada momento de cada cuadro [...] Todo está sobre la tela, y el pintor mismo, antes que la pintura comience. De golpe, el trabajo del pintor está desplazado y no puede venir más que después, después de: trabajo manual del que va a surgir a la vista la Figura...”. pp. 56-57.

⁴ Como afirma Martin Heidegger en su ensayo *El origen de la obra de arte*: “no ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe



Hamlet Lavastida, *ZS-Los hombres mueren*, 2010. Fotografía gentileza G. Muñoz.

desiste de explicar algo, pues la proximidad ante la palabra-cosa nos sitúa ante la desnudez del ser-utilio (la lingüistificación total del socialismo).⁵ Y en ese hablar se nos transmite una verdad que arruina el cuadro, pues lo lleva a su límite, lo arroja a la dislocación de su diagrama y lo emplaza en la catástrofe de su representación desde un horizonte que no admite alteraciones. Por tanto, la verdad del gesto expositivo —que nos sitúa de frente al discurso, frente a su materialidad efectiva, y a la palabra como utilio— hace que la obra de Hamlet Lavastida ya no pueda ser vista como mero trabajo crítico, archivístico o imaginario sobre la condición poscomunista del arte; puesto que, ante todo, la naturaleza de todo ejercicio de exposición de un *cuadro que habla* reside en interrumpir el cliché aural de sus superficies y de sus marcos, de sus filtraciones naturalizadas (*physis*) y de las tramas de lo narrado.

(*Objetualidad sin espectadores*). Podríamos decir que la obra de Hamlet Lavastida no tiene cortes y, sin embargo, es imposible de ser comprendida sin la perforación de los materiales, la dispersión del discurso, la persistencia, casi abnegada, de la diagramación o el vínculo mismo de la mano del artista. En las obras de Lavastida la *manera* regresa como apropiación de lo impropio. Con esto último quiero decir que su trabajo con los materiales visuales no ha mutado, ya que siempre estos ya que estos están en tránsito. De ahí que la auratización interrumpa al cliché

sobre el proceso de elaboración del calzado; aun menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente” (La Oficina, Madrid, 2016, p. 55).

⁵ Para la tesis de la lingüistificación de la sociedad como transformación de la equivalencia del medio dinero que regula el capitalismo, cfr. Boris Groys: *The Communist Postscript*, Verso, London, 2009, pp. 1-33.

al mismo tiempo que navega en su interior. Quien se detenga ante sus primeras obras y las más recientes se encontrará con a una parábola descendente en la cual es posible distinguir al menos dos puntos de inflexión. Primero, una capacidad constructivista que recoge recoger los discursos como una gramática de la maquinación socialista; y segundo, una reproducción de materiales que prescinde de los gustos de un espectador. En este sentido podemos decir que Lavastida da con uno de los hallazgos del vórtice de la sociedad socialista: la totalidad del espacio social es un arte sin espectadores (*spectatorship*), ya que el cuerpo mismo de lo social es un producto y componente primario de la obra. Esta totalidad del tiempo de la vida en el tiempo estético pone de manifiesto los efectos biopolíticos de la fantasía vanguardista. Tras el triunfo socialista, cuya expresión más lograda fue el Realismo, el espacio de la vida deviene el fundamento material desde el cual emerge una unidad topológica del arte.⁶ A diferencia de Antonia Eiriz frente a un cuadro como *Una tribuna para la paz democrática* (1968), donde se limitaba a la comprensión de la politización del arte desde sus modos de estatización social, para Lavastida el espectador ya no es un consumidor del objeto artístico, sino más bien el medio mismo que ordena el espacio. De ahí que la topología del comunismo del arte se asemeje al despliegue metropolitano donde sujeto y objeto, mercancías y deseos, se entremezclan en una fantasmagoría de la equivalencia sin afuera.⁷ Y la equivalencia significa, en este caso, que cualquier cosa puede ser cualquier otra, una vez que estas han sido traducidas en la entelequia metafísica del valor de un objeto. En la imaginación serializada de Lavastida, en efecto, no hay brecha entre el proyecto comunista y la producción estética del objeto. Este produccionismo constituye, de esta forma, el reino de una nueva administración total, es decir, un movimiento que solo puede ser entendido como reverso espectral del triunfo de la subsunción real de la palabra. De ahí que en el nuevo objetivismo interese poco el espectador como ente singular. A través de la maquinación programática de un régimen artístico que absolutiza a una comunidad social sin divisiones internas, el discurso ahora es su cárcel y cuartada. Esta objetualidad, si bien supone la pérdida irresoluble del mundo, también implica, como ha mostrado Michel Fried, una competencia virtuosa con la dimensión escultural. El aura del objeto recae, en cada caso, en esta situación lapsada entre realidad y discurso. Como escribiera Fried:

*The object, not the beholder, must remain of focus of the situation, but the situation itself belongs to the beholder —it is his situation—. It is, I think, worth remarking that “the entire situation” means exactly that: all of it—including, it seems, the beholder’s body—. Everything counts—not as part of the object but as a part of the situation in which its objecthood is established and on which that objecthood at least partly depends.*⁸

Es sabido que el castrismo como proyecto político-estético prescindió deliberadamente de una dimensión escultural del líder. Pero ese vacío sólo podía compensarse mediante la objetivización total de la sociedad —de la ciudad como

⁶ Boris Groys nos dice: “The most intriguing aspect of Socialist Realism is precisely that non one liked when it was being produced. This art satisfied no existing tastes, fulfilled no existing social demands. I was produced in the relatively firm conviction that people would like it went they become better people, less decadent and less corrupted by bourgeois values than they were at present. The viewer was conceived as an integral part of a socialist realist work of art and, at the same time, as its final product. Socialist Realism was the attempt to create dreamers who would dream socialist dreams” (“Utopian Mass Culture”, en Boris Groys, Max Hollein y Martina Weinhart: *Dreamfactory Communism: The Visual Culture of the Stalin Era*, Hatje Cantz, Berlin, 2003, p. 42).

⁷ Cfr. Emmanuele Coccia y Donatien Grau: *The Transitory Museum*, Polity, Cambridge, 2019.

⁸ Michael Fried: “Art and Objecthood”, *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, 1995, pp. 140.

ruina, sí, pero también a partir de la equivalencia de sus gramáticas, que es el gran descubrimiento de las superficies de Lavastida— reducida al produccionismo futuro cuya materia prima es la propia encarnación de ese “nuevo hombre revolucionario” entregado a la fuerza de la movilización total. La obra de Hamlet Lavastida realiza la exposición del triunfo de la objetualidad desde la deriva de su naufragio.

(*El principio suspendido*). Las prácticas archivísticas, cuya misión es administrar los signos culturales, son hoy hegemónicas en las constelaciones posproductivas del arte contemporáneo: políticas de la memoria y politización del arte, participación antagonica y cultura material, distribución de las diferencias y etnografías contraimperiales desde ciertas inversiones nómicas de los valores planetarios. La contemporaneidad ha cedido a la intuición adorniana de que el museo y el mausoleo funcionan ante todo como paralelismo fonético.⁹ La fuerza del archivo está hoy atravesada por la demanda que sustenta al acto político; una politización necesariamente nihilista, en la medida en que se encuentra atada al subjetivismo residual y a la administración de los valores de lo intercambiable. ¿Qué separa a la obra de Hamlet Lavastida de esta *archē* que organiza y aplanar los regímenes contemporáneos de la visualidad? El gesto de Lavastida consiste en sustraerse de la equivalencia del archivo, poniendo en cuestión la hegemonía misma de la idea de principio que fundamenta el régimen de producción artística. Y cuestionar el principio significa suspender la crítica ideológica (sobre el comunismo en concreto), insuficiente para dar cuenta del afianzamiento entre Estado y sociedad civil, entre masas y autoridad política, entre medios de masas y consumo de imágenes como proyección de un principio que funda la ley y, al mismo tiempo, permanece fuera de ella. De ahí la repetición en la obra de Lavastida con el lema: “Los hombres mueren, el Partido es inmortal”. Más allá de la movilización del principio sacrificial interno a la filosofía de la historia, la inmortalidad del Partido es la confirmación de la temporalidad absoluta y trascendente de su fuerza como dispositivo de la unidad entre Estado y sociedad. La naturaleza inmortal del Partido es el principio arcaico de un diseño sobre la administración infinita del tiempo que se reduce a una trama histórica superior que orienta a la metafísica en su despliegue historicista. El principio no está en ningún lado y, sin embargo, reside en cada acción de la sociedad socialista, llevada a cabo en su fuerza performativa y en la conducción del espectáculo. Sabemos que allí es donde se produce antropológicamente la alienación. Una revolución que en su forma de carnaval imprime:

Una elaboración artística que deba corresponder a una visión del futuro. Se limita a documentar, pero no documenta los esfuerzos de la vida cotidiana, sino una revolución político-estética, una revolución en el *lifestyle*, que está dispuesta a lanzar al mundo su propia moda, su propio diseño.¹⁰

Esto explica el minucioso interés de Lavastida por la escenificación de lo que pudiéramos llamar las formas litúrgicas de la vida socialista: los congresos (pensar en su trabajo sobre el Congreso Nacional de Educación y Cultura de 1971), los juicios (recordar los procesos abiertos contra Heberto Padilla, Marquitos Rodríguez y el combatiente del Escambray Eloy Gutiérrez Menoyo), o la gestualidad misma de Fidel Castro como gran director de la escenografía revolucionaria, algo que ya había también notado el propio Chris Marker en *Le fond de l'air est rouge* (1977). Es en este sentido que la noción de la revolución es entendida como una

⁹ T. W. Adorno. “Valery-Proust Museum”, *Prisms*, MIT Press, 1981, pp. 173-187.

¹⁰ Boris Groys: “Revolutionare Performances”, en Boris Groys y Klaus Honeff, *Kuba: Bilder einer Revolution*, Philo Fine Arts, Hamburg, 2008, pp. 67.

gran escena en la cual el devenir de la existencia se somete a la energía apolínea del poder.¹¹ Es curioso como en una publicación uruguaya de 1968, el cineasta Santiago Álvarez confirmaba la liturgia artística de la revolución a partir de un paralelo cinematográfico con la discursividad de Fidel Castro:

Fijense en los discursos de Fidel. Son mis mejores ejemplos de lo que es un buen guión. Fidel se expresa como si utilizara secuencias cinematográficas, estructura imágenes retrospectivas y prospectivas, hace un montaje dialéctico, dinámico, moderno y comunicativo a la vez. Eso es precisamente el cine: *el carácter indispensable de la masa*.¹²

Esta declaración de Álvarez debe ser tomada al pie de la letra: la revolución como *stasis* jamás **abandonaría** el dispositivo sacrificial en *loop* que heredó de la esfera teológica a la que buscaba dejar atrás. Al mostrar la abominable repetición de la liturgia revolucionaria, la práctica artística de Lavastida depone el principio participativo que la sustenta. La tesis de Willy Thayer en torno al estatuto del fragmento y del “culto fotográfico al caudillo” también es trasladable a la proporcionalidad serial de Lavastida:

Ejecuciones fragmentarias acoplables en una secuencia veloz que aparece en la pantalla fetichizada como una unidad temporal y personal. A dichas imágenes deaurizadas, que se sostienen en la serialidad sólo mientras el aura haya sido materialmente imposibilitada, se adhieren las categorías auráticas de singularidad. [...] A tal estatización fotográfica del rostro humano en *culto al caudillo* responde la politización fotográfica de la imagen en *el culto al recuerdo de lo desaparecido*.¹³

Ese culto a lo desaparecido no implica una restitución de archivo, sino un leve giro en el que se suspende todo origen y mando, esto es, introduce una mínima anarquía de la mirada a través de los materiales de una historicidad en ruinas. La conmemoración de los materiales produce una pausa que convoca a la destrucción misma del nexo entre arte y política, entre obra y espectador.

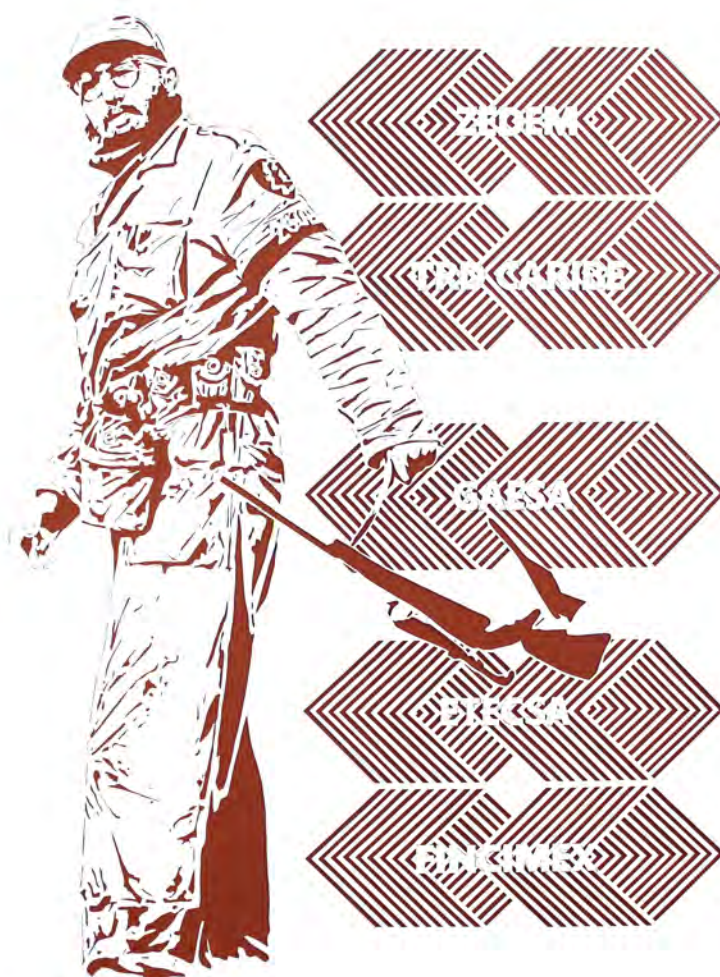
(*Diagrama, superficie, línea*). Los discursos de la filosofía de la historia socialista venían a corroborar y llevar a su agotamiento no sólo la linealidad del progreso moderno, sino también la idea misma del comienzo de la modernidad desde la línea.¹⁴ Una línea que discrimina a la legitimidad y a su otro, organizando la arquitectura del sujeto cartesiano y su dispositivo categorial: la línea de agrimensura (en Cuba esto puede traducirse concretamente en el economicismo de un desarrollismo compensatorio), y la línea como contención de la razón como ante las posibilidades de su desborde. Los discursos litúrgicos de Castro, que constituyen la *realia* de la armazón que conocemos como Revolución Cubana, trazan la línea de la filosofía de la historia como construcción de una nacionalidad tardía a través de un salto claramente mesiánico. Se trata del mesianismo de un nuevo institucionalismo participativo —desde lo que antes llamábamos el principio litúrgico—, capaz de organizar la suma de la vida de la comunidad social. No hay que olvidar que una línea es lo que cierra y eleva el círculo a cono; es el vórtice que, en su pliegue, impide a toda costa la posibilidad de un trazo hacia afuera. Ese es otro de los materiales que exploran las gramáticas del comunismo que abundan en las

¹¹ Cfr. Boris Groys: “Between Stalin and Dionysus: Bakhtin’s Theory of the Carnival”, *Dialogic Pedagogy*, vol. 5, 2017, pp. 1-5.

¹² Santiago Álvarez: “Declaraciones”, en *10 años de cine cubano: publicado por el Departamento de Cine de Marcha en homenaje al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*, Marcha (Uruguay, 1969), p.9.

¹³ Willy Thayer: “Aura Serial”, *El fragmento repetido: escritos en estado de excepción*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2006, pp. 274-75.

¹⁴ Claudia Brodsky: *Lines of thought: discourse, architectonics, and the origin of modern philosophy*, Duke University Press, 1996.



Hamlet Lavastida,
Instituciones, 2020.
Fotografía gentileza
G. Muñoz.

obras de Lavastida: la génesis de la liturgia tiene como medio de transferencia la fuerza de una línea. Una línea que también ha sido incorporada formalmente en la manufactura aural de la obra: la línea y sus cortes sobre el material son los que posibilitan la aparición de la palabra, los que encadenan un discurso, los que logran que un lema devenga logotipo y los que, asimismo, hacen posible que los límites mismos del cartel se cuadrículen a partir de la correlación entre diseño y superficie.

Se trata de un gesto contrario al de Pollock: si para el gran expresionista norteamericano la pintura a nivel de suelo suponía llevar a la destrucción la unidad misma de la línea; en las obras de Lavastida, por el contrario, la línea aparece como consagración litúrgica de la palabra convertida en una comunicación dialéctica que, en su sublimación, no da lugar a acontecimientos¹⁵. Y, sin embargo, la línea, además de ser una de las unidades bajo sospecha de la liturgia socialista, es también la condición que hace posible la organización del diagrama en la obra de Lavastida. El diagrama, como sabemos, organiza el caos interno y aplana la catástrofe misma de la exterioridad (de la historia del socialismo, en este caso), pero también habilita cierta ordenabilidad y maximización. Desde el diagrama se da cita un ritmo o un color, elementos que recorren las prácticas materiales

¹⁵ Sobre la obra de Pollock como el diagrama que expone la destrucción de la línea, ver *Jackson Pollock: T.J. Clark and Michael Fried in conversation* (Roland Films on Art, 1993).

de Lavastida.¹⁶ Y el diagrama construye una distancia irreductible al cliché de la representación concebida como un a priori de las posibilidades pictóricas. Ya en un ensayo de 1968 titulado “Los carteles de la Revolución Cubana”, Edmundo Desnoes escribía: “una revolución, más que un sistema de mercados y consumo puede dar el gran salto en la educación política estética de la población”.¹⁷

De esta manera, el cartel ejerce de ventrílocuo de su diagrama: la revolución no era una fase histórica de transformación de las formas de vida y sus hábitos, sino la confección de una *paideia* desde la materialidad de la superficie. Por eso tiene razón Lavastida cuando dice, en una mirada retrospectiva sobre sus prácticas, que “quizás no sea un problema meramente de materialidad, creo más bien que es un *problema semántico*, y para ello ya no solo hay que ir a los museos, sobre todo hay que salirse de ellos”.¹⁸ Salir de ese museo es el vórtice desde donde deben poder medir los aciertos y los fracasos de las imágenes, con el fin de equilibrar una *stasis* entre el recorte del cartel y el dominio enfático de la línea. Las dos unidades del diseño total de la Revolución de Octubre encuentran en su imaginario la posibilidad como culminación el proyecto vanguardista que exterioriza los materiales del arte a las prácticas de la vida. En otras palabras, la obra de Lavastida busca abrir las posibilidades de la imaginación, organizar los materiales comunes de la historia sin volver a depositarlos en el cierre de un diseño homogéneo del mundo de la vida. Justamente aquí el diagrama ayuda a poner en cuestión la imagen central como contención hiperreal de una unidad en la lucha de clases.¹⁹ A esa imagen central también le podemos llamar *espectáculo*.

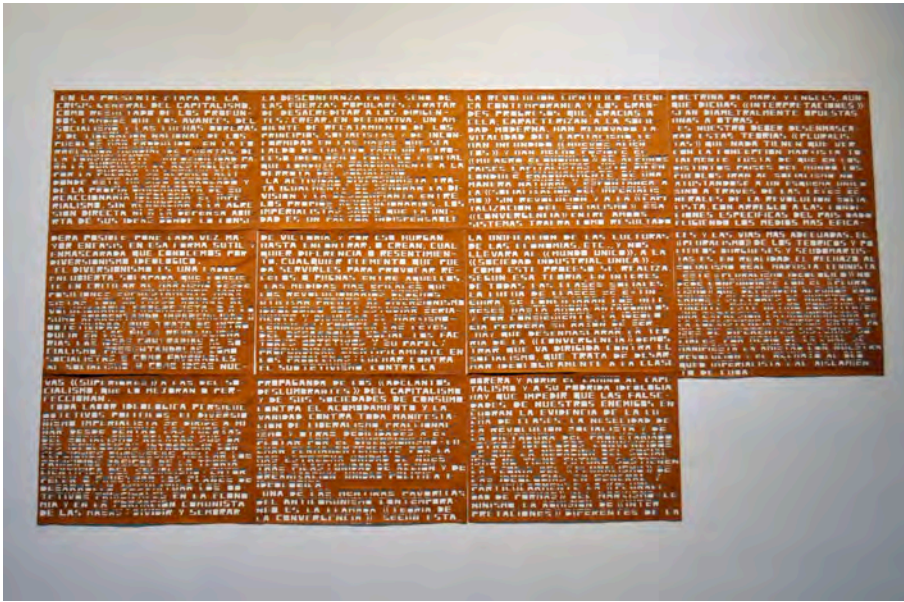
(*Comunismo en noviembre*). Una serie que prolifera se expone a las posibilidades de la fuerza aurática sobre los bordes de los materiales. De ahí que, en su praxis, los modos internos a la obra de Lavastida estén preñados de potencias. Y es por eso que su visualidad goza de una capacidad inédita para profanar el cliché. Pintar o producir imágenes tras la catástrofe supone guardar los escombros de una historia para ubicarse en un punto excéntrico de la revolución; buscar un afuera de la maquinación de los entes. La serie aural anuncia y clausura en un mismo gesto la apertura de la promesa socialista en función del pliegue produccionista moderno. Aunque tal vez la paradoja final de la obra de Hamlet Lavastida reside en el hecho de que, al mismo tiempo que genera la destrucción de la experiencia comunista desde la superficie y la línea, enuncia un tiempo interrumpido (en la medida en que ya no busca ordenar nada en función de principios políticos, adueñados de la turbulencia de la historicidad del singular) que desaloja el presente temporal de la imagen objetual. Ese tiempo de la interrupción no se presenta como la antesala del actuar, ni tampoco busca depositar una comprensión política. En realidad, la interrupción inicia un horizonte de despeje dominada por un sentido de la errancia, bajo el cual la línea es devuelta al trazo incorpóreo y poético que le es propio. Es por esta razón que la obra de Lavastida abandona la fábrica de octubre como utopía defectiva, pues comprende que esta terminó siendo mimética y funcional con

¹⁶ Escribe Deleuze en su libro *Francis Bacon: Lógica de la sensación*: “El diagrama es, en efecto, caos y catástrofe, pero es también el germen del orden y del ritmo [...] de todas las artes, la pintura es necesariamente la que históricamente integra su propia catástrofe y su fuga” (Editions de la différence, 1984, pp.61)

¹⁷ Edmundo Desnoes: “Los carteles de la Revolución cubana”, *Casa de las Américas*, n.º 51-52, noviembre, 1968, p. 228.

¹⁸ Gerardo Muñoz: <<https://in-cubadora.org/2012/08/03/conversacion-con-hamlet-lavastida/>>, [15-01-2020].

¹⁹ Cfr. Lillian Guerra. “The Reel, Real, and Hyper-Real Revolution”, *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. University of North Carolina Press, 2012, pp. 317-353. También implícitamente aquí aludo a la crítica ruiziana de la imagen central, cfr. Raúl Ruiz: “Teoría del conflicto central”, *Poéticas del cine*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2014, pp.15-34.



Hamlet Lavastida, ZF- Heberto Padilla, self-repentance letter, 1971. Cuarenta matrices de papel calado sobre muro, 35 x 50 cm c/u, 2020. Fotografía gentileza G. Muñoz.

respecto al mismo productivismo de la filosofía de la historia del capital.²⁰ Situarse por fuera de la vanguardia del momento de Octubre implica, entonces, habitar la atopia de un tiempo espacializado del *después*, que es el domingo sabático de la vida. En el noviembre de la revolución ya no se interesaría en ocupar un palacio o el trono del poder, sino en abrir las condiciones hacia donde el pensamiento pueda dar otro comienzo.

Buscar una salida de la memorialización de octubre nos lleva a un comunismo de noviembre, caracterizado por una incurable soledad común y por la promesa traicionada del florecimiento de un estilo, cuyo *ethos* jamás podrá ser transferido a los amos que conducen los tiempos los tiempos sensibles internos a toda historicidad. En su momento se pensó que la Revolución Cubana podía ser, en efecto, una revolución capaz de liberar el brillo del estilo donde se pudiera conjugar la existencia y el libre uso de sus materiales,²¹ hoy sabemos que esa posibilidad fue gradualmente abortada por la presión de un humanismo litúrgico. A lo largo de su obra —en su aura serial, en su monotonía, en su descarga discursiva, en la animación de la superficie de ciertas consignas—, Lavastida ha podido exponer la devastación de este proyecto. Una devastación política que intentó contra la proliferación del *ethos* que en su obra sólo se da en negativo. Por el contrario, en noviembre ya no asistimos a la antesala de la Historia, de la producción o de la voluntad que ordena una idea de futuro, sino al pensamiento como lenguaje común del encuentro. Las series de Lavastida renuevan la invitación a imaginar una transfiguración del *comunismo como forma de pensamiento y despeje de lo sensible*.

²⁰ La obra de Lavastida complica la operación artística entre *ready-made* vanguardista y produccionismo histórico, cuyo anhelo participativo siempre entró en relación catastrófica con la vanguardia política (el Partido). La producción artística de octubre compete con una hegemonía política que luego la llevará a la ruina. Sobre la discusión de la vanguardia en el contexto de las revoluciones rusa y cubana, cfr. Gerardo Mosquera: *El diseño se definió en Octubre*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989. También ver, *Obra de arte total Stalin* (Editorial Pre-Textos, 2009), de Boris Groys.

²¹ Cfr. Dionys Mascolo: "Révolution, ombre ou lumière", *A la recherche d'un communisme de pensée: entêtements*, Foubis, Paris, 1993, pp. 240-242.

Tal y como lo describe Dionys Mascolo:

Lo que yo llamo un *comunismo del pensamiento* es pensamiento común, o comunidad de pensamiento. El pensamiento debe estar hecho por todos; o bien, como dice Hölderlin, este debe darse en el intercambio entre amigos. Si estamos solos no hay pensamiento; por eso solo hay pensamiento cuando intercambiamos nuestro pensamiento en la comunicación, ya sea por escrito o en el habla. El intercambio de pensamiento entre amigos es la esencia real del pensamiento, dice Hölderlin. Y esto es quizás lo que ya no existe en nuestro mundo, en el mundo de hoy.²²

Tras la destrucción de la historia y las formas litúrgicas de la socialización, la obra de Lavastida devuelve la promesa de este nuevo recomienzo, donde el pensamiento es trazo de lo que siempre falta, de una contracomunidad donde la desaparición de la línea inicia una invitación a lo que está siempre ocurriendo en el subsuelo del cliché y en las interferencias del tomar la palabra autorizada. Noviembre carecería, de esta manera, de toda técnica leninista. En el comunismo de noviembre los seres se encuentran a través del medio de la lengua que les es común y a la vez impropia. Por eso se trata, como escribe Federico Galende, de intentar:

Probar ser otro: la experimentación es una extensión en lo impropio. Nadie puede experimentar sin poner en común lo que no era común, sin desanudar y reanudar a la vez aquello que estaba en relación. [...] *Destituir* una comunidad establecida de consonancias para poner en su lugar otras menos explotadas, funda lo común a fuerza de deshacerlo.²³

Trabajar es despejar los materiales de ese monumentalismo social para encarar la dispersión de las *apariencias* como aquello que antecede a las formas. Por eso, y pese a que no estamos en condiciones de reconstituir los experimentos que noviembre tiende a fracturar, la visualidad aural de Lavastida nos habla y expone esta posibilidad. Contra la adversidad del cliché, solo un recorrido por el desastre (in)mundo hace posible llegar a otras zonas sin geometrías.

²² Jane B. Winston: "Autour de la Rue Saint-Benoit: An interview with Dionys Mascolo", *Contemporary French Culture*, vol.18, 1994, pp.199

²³ Federico Galende: *Comunismo del hombre solo: un ensayo sobre Akis Kaurismäki*, Catálogo, Viña del mar, 2016, pp.83-84



Nury González, *Historia natural de la destrucción*, tríptico 220 x 600 cm. medidas totales; chamal y remiendo bordado. Galería Puntángelos, Valparaíso. 2011. Fotografía gentileza N. González.

Nury González Obra lenta / hacer tiempo

Diego Parra Donoso¹

La artista Nury González (1960) ha desarrollado su obra desde la segunda mitad de la década de los 80, en ella diversos medios y soportes permiten hablar de procesos que vinculan lo gráfico, lo pictórico, lo instalativo y lo textil. En paralelo, los asuntos que su obra trabajan pueden ser vinculados con aquellos problemas histórico-políticos que instala el fin de la dictadura y la transición democrática: cuestiones como el exilio, la violencia política, la identidad (en la forma de la autobiografía), y de modo más general, el trauma como consecuencia de procesos históricos considerados como “modernizaciones”.

Su cuerpo de obra es difícil de ubicar en alguno de los estancos temáticos o formales propios de las categorías funcionales al sistema del arte global, puesto que, si bien persisten líneas de trabajo, como la vinculada al ejercicio manual de la costura y el bordado, así como también ciertos materiales orgánicos como la cera y el fieltro; estas constantes operan bajo un lenguaje esotérico que rechaza lo ilustrativo. Esto último es importante, ya que nos permite hablar de una obra que funciona temporalmente bajo lo que podríamos llamar: lentitud. El desajuste histórico que implica esta categoría (la lentitud) hace del trabajo de González un fenómeno demandante a nivel hermenéutico, puesto que su sistema de referencias no apela inmediatamente al contexto en el que éste se desarrolla, sino que echa mano a tiempos desfasados (su pasado, el de otros, el de los materiales y las herramientas).

Para esta lectura seguiremos entonces la idea de lentitud como la noción fun-

¹ Académico, Universidad de Chile, Facultad de Artes.



Nury González, *Sueños velados*, instalación; 45 veladores lámparas de mesa y objetos variados. Trienal de Chile, MAC Quinta Normal, Santiago, 2009. Fotografía gentileza N. González.

damental a la hora de valorar el trabajo de González, puesto que ella nos permite analizar su trabajo fuera de las exigencias funcionalistas (cercanas a lecturas sociológicas) que en la actualidad imperan a la hora de analizar críticamente el arte considerado “político” (categoría en sí misma cuestionable, tal como ya han expresado Rancière, Richard y Mouffe). Asimismo, consideramos que la lentitud se vincula también a nivel procesual con su trabajo, donde la manualidad es central. Dicho énfasis, que funciona como reserva reflexiva (la artista y el material tienen una relación única) y repertorio de prácticas artesanales se hace relevante, pues pone en evidencia la condición de ejercicio de lenguaje de las obras. Es decir, de mediación de lo real.

Si bien podríamos analizar su trabajo desde una clave de género, puesto que González reivindica un quehacer feminizado en la cultura occidental (lo textil), consideramos que dicha aproximación pierde de vista aquella especial relación temporal que las obras de la artista buscan fomentar. A su vez, podemos reconocer ya en el contexto en el que se inscribe su obra, un problema de índole temporal. La transición democrática aceleró radicalmente los tiempos en el contexto del perfeccionamiento de la hegemonía neoliberal, dejando atrás de sí un pasado traumático irresuelto (a nivel político, pero también en lo que respecta, por ejemplo, a los Detenidos Desaparecidos y la búsqueda de justicia de sus familiares), y en este sentido, la lentitud se presenta como una alternativa disruptiva a tal orden, una forma de desobedecer a los dictados de la historia entendida como constantes procesos de superación, más que como nudos problemáticos dispuestos para el reconocimiento de nuestras vivencias (los procesos de identificación y reconocimiento mutuo que acontecen en las sociedades presentistas, que como reconoce Francois Hartog, se apresuran por convertir lo recién ocurrido en pasado histórico o patrimonio).

Una segunda cuestión que habría que incorporar a la interpretación de su trabajo guarda relación con el uso de herramientas manuales, pero no se trata aquí de cualquier objeto, sino que de uno que sirve para producir otras cosas. González recurre constantemente a la presentación casi intacta de ciertos instrumentos vinculados

a su propia biografía, así como también a la labor textil. Dichas herramientas son usadas tanto por su dimensión estética, como por la memoria que cargan, pero aquí el uso de esta última palabra puede ser dudoso: hay memoria de la artista, pero también cada dispositivo posee en sí mismo la memoria de su propio uso, es decir, de su técnica. ¿Qué nos dice un utensilio que los procesos de mecanización han dejado en el olvido? ¿Cuánto trabajo hay en cada uno de esos objetos? ¿Cómo se usaban antes las cosas? El pasado no solo son hechos ocurridos, son también modos de lidiar con la realidad material: son herramientas, indumentaria, posiciones para leer, rezar, formas de cocinar, etcétera. A cada época le corresponde una determinada forma de habitar el mundo, y ese modo está profundamente relacionado con las transformaciones técnicas con que se dispone.

RALENTIZAR EL PASO: DESAN(U)DAR

Cuando Penélope esperaba a Odiseo frente a su telar, debía deshacer lo trabajado cada vez que llegaba al punto cercano al fin, de este modo retrasaba el inevitable momento de encontrar un nuevo esposo, ante la supuesta muerte de Odiseo. El paso del tiempo es algo ante lo cual no podemos ofrecer resistencia, se es víctima de este y a lo sumo, podríamos gestionarlo bien, pero nunca torcer su curso. O quizá sí.

Cada vez que ese textil mítico de Penélope era desarmado, desanudado, un nuevo tiempo se abría: un comienzo desde cero para ella y su anhelo por el retorno de su marido. En rigor, el fin de esta espera era totalmente ineludible, tanto así que finalmente fue descubierta y puesta en evidencia por su sirvienta Melanto, pero justo a tiempo para que Odiseo regresara en forma de vagabundo. La larga espera de Penélope se hizo algo más lenta, aunque duró lo que debía durar (el retorno de Odiseo), aplazando el peligro de casarse nuevamente con otro hombre antes de tener certeza del destino de su marido.

Esta historia, que tradicionalmente se usa como símbolo de la lealtad absoluta que una mujer puede tenerle a un hombre, me parece más interesante en la medida que deja en evidencia la capacidad de modificar la experiencia del tiempo mediante la propia técnica. O, dicho de otro modo, cómo el hacer incide en la percepción que tenemos del tiempo mismo y, por lo tanto, de la historia. La mano que teje, que fabrica una tela (un sudario en el caso de Penélope), produce también tiempo; tal como cuando coloquialmente decimos “hay que hacer tiempo”, en referencia a ocuparse en algo hasta que llegue el momento indicado donde otra cosa ocurra. El tiempo, que se experimenta con angustia y ansiedad, puede también ser manipulado, puede “hacerse”.

Puede ser una obviedad pensar que el tiempo pre-existe realmente, que no somos siempre nosotros los que estamos “haciendo tiempo”, toda vez que eso que experimentamos como el correr de los segundos, minutos, horas, días, etcétera no es más que una de las tantas convenciones del lenguaje que articulan nuestra comprensión/vivencia de lo real. Pero no me interesa aquí incurrir en semejante discusión, puesto que ante todo el tiempo es experiencia de lo real: por muy lenguaje que sea, no deja de sentirse en cada aspecto de nuestras vidas como algo que nos excede y regula.

En la obra “La tela de mi abuela” (1995), González trabaja a partir de la memoria familiar, específicamente la del exilio que viven sus antepasados, primero por la Guerra Civil española, y luego por la ocupación nazi en Francia. En la pieza nos encontramos con tres paneles: el primero a la izquierda es una fotografía de desplazados, al medio una sábana de cáñamo hecha por su abuela, y en la derecha,

una imagen de un tipo de costura proveniente del libro “Enciclopedia de labores de señora” (1886) de Thérèse de Dillmont. Aquí nos encontramos con la memoria familiar (del desplazamiento), pero a la vez, con los objetos cargados de memoria de su uso, así como también, con un diagrama que explica una técnica de costura. Los pasados múltiples que acontecen en la obra son propios de un momento del recuerdo, pero también de algo que excede lo individual, de otro modo ¿cómo entendemos la presencia de un diagrama de costura del s.XIX? Solo pensándolo como el símbolo de un modo específico de relacionarse con los materiales que en el presente ha dejado de tener sentido (ha pasado a ser casi arqueología). Esos modos de vida desaparecidos (o por desaparecer) son en algún sentido también la metáfora de lo que provoca el desplazamiento forzado en las comunidades, pues la pérdida de la casa, de la nacionalidad, de los vínculos socioafectivos, entre otras cosas, fuerza al individuo a improvisar nuevos modos de vivir, de habitar su entorno. En el caso de González, el gesto enternecedor de las sábanas que viajan por Europa y luego cruzan el Atlántico y el Pacífico para llegar a Chile, da cuenta de un apego profundo a ese modo de vida que se perdió irremediamente. El pasado, o más bien, la forma en que se vivió en el pasado queda en la trama de una sábana, en la enseñanza de un tipo de costura, incluso en el modo en que se sazona una comida.

Esta preservación no es otra cosa que dar más tiempo a lo que se extinguirá pronto, en este caso, ese mundo que habitaron los antepasados ante la inevitable necesidad de adaptarse a un nuevo lugar de residencia. Cargar con una vida es cargar con la historia, es llevar tiempo a cuestas.

Podríamos también referir al gesto de suspender la tela en el bastidor, de suspender su condición de uso privado y emocional, para destinarlo a una obra de arte. El tiempo de su desgaste y desaparición queda anulado por su presentación: ya no puede perderse, pero a la vez, ya no puede usarse. Devenir patrimonio es convertirse en algo que ya no puede ser afectado por el tiempo, puesto que hacemos de su condición material algo que debe ser constantemente zurcido y conservado, quizá esa es la única posibilidad de contención para una memoria que tiene sus límites justamente en nuestra limitada presencia en el mundo. Sin la suspensión que instala González, la sábana no pasaría de ser un objeto guardado en los lugares más recónditos de la memoria (y del clóset).

HURGAR/HOGAR

Cuando recordamos, buscamos dentro del tiempo, así como quien busca sus cosas en un cajón infinito y del que solo podemos ir tanteando cosas sin verlas realmente. El pasado si bien ocurrió, termina aconteciendo en la memoria como algo borroso e inexacto: ninguna memoria es tan precisa como para registrarlo todo, así como tampoco tiene sentido guardar todo lo que hemos vivido. Hurgar en la memoria nos hace conscientes de lo difícil que es relacionarnos con el pasado, tanto el propio como el ajeno: las memorias llegan incompletas y a veces contradictorias; un relato de alguien cercano puede influenciar nuestros propios recuerdos o derechamente negarlos. La trama intersubjetiva del recordar es frágil, ya que hay momentos en que los hilos de la memoria son menos y otros donde parecen estar más tupidos, es decir, donde el pasado parece ser comúnmente compartido. Nury González ha usado la iconografía de la casa en distintas obras, un pequeño y simple diagrama del techo con sus paredes en escorzo, una casita tan escueta que parece de Silabario. En su interior incluye textos, generalmente ajenos, los que se “alojan” en este marco habitacional, tal como los recuerdos y las ideas se

asientan en nuestras mentes. La casa es uno mismo, es la integridad del yo que se resguarda del mundo, pero también acoge aquello que quiere sumar.

Nuestras casas están llenas de objetos, de muebles, basura, decoraciones y otro tipo de cosas; nuestra mente también: mucho recuerdo, mucha ideación, mucha tontera. La casita es el hogar de la identidad, es esa protección y hospitalidad lo que nos constituye en sujetos, en otras palabras: saber retener y soltar lo que vivenciamos es un modo de habitar el mundo. González habita un mundo lleno de recuerdos propios y algunos heredados, pero también de objetos: está llena de herramientas y materiales antiguos. Lanzaderas, unos alfileres, tijeras costureras, maletas ajenas, documentos familiares y pinceles, entre otros construyen un hogar que se ha dedicado a recordar incluso aquello de lo que ella misma no puede tener recuerdos. ¿Cómo habría que entender esa apropiación de lo ajeno?

El arte contemporáneo ha hecho de la apropiación un mecanismo más entre muchos otros de producir obras: desde objetos, hasta otras obras son protagonistas de esta tendencia que se inició en el mismo origen del concepto moderno de arte. Pero apropiarse de memorias es algo raro, es algo que quizá nos deja fuera de juego, ya que ¿qué es exactamente lo que está siendo apropiado?

Anteriormente mencioné que una posible apropiación es la del tiempo y modo de vida de su familia, pero también podemos hablar sobre la propia biografía: no poseemos nuestra vida, en la medida que somos sujetos de ella misma. Pensemos en la gran instalación “Sueño velado” (2009), presentada en el contexto de la Trienal de Chile. La obra se compone de 45 veladores dispuestos en damero con sus respectivas lámparas, cada uno de estos fue prestado a la artista y se expuso tal como estaban originalmente en el dormitorio de su respectivo dueño(a). Esta instalación tiene por origen una pregunta por aquel espacio íntimo que cada uno posee al lado de su cama, ese mueble que guarda lo primero que vemos al despertar y último que miramos al dormir. En ellos se guardan cartas, medicamentos, secretos, recuerdos, lecturas para “hacer sueño”, entre otros. Pero la artista insistió en que cada módulo era de algún modo un retrato de cada dueño, una efigie iconoclasta, pues no hay imagen alguna, pero nadie podría negar que hay una identidad en cada velador.

La distancia que produce González en “Sueño velado” entre el sujeto y el mueble permite reconocer la propia existencia en sus vestigios materiales, es como si fuéramos arqueólogos ingresando por primera vez a un yacimiento de una casa: cada centímetro del lugar es la expresión de un modo específico de vivir y habitar el mundo. Lo poético aquí, sin embargo, es que el velador no solo es un objeto “privado” y por ello, estrechamente ligado a quiénes somos, es también un testigo de nuestros sueños, es decir, de la intimidad que ni siquiera nosotros mismos somos capaces de reconocer conscientemente.

Me gusta también la idea de que en general, cuando necesitamos algo del velador debemos hurgar en él, porque no suele estar en orden. No es un archivo, aún cuando documenta en algún grado nuestras vidas, porque reproduce en algún grado el caos propio del sujeto: nuestras memorias, nuestras emociones y nuestros discursos son una maraña de cosas que cuando están todas juntas no pasan de ser una gran masa irreconocible. Si lo pensamos “textilmente”, esa información que está en nosotros (al modo de un velador), es como un fieltro, es decir, una tela sin trama ni urdimbre, sin orden aparente.

Volviendo a la apropiación como operación, quizá la obra más compleja y en algún sentido “monumental” de González al respecto, es “El Mercado negro del jabón” (1999), pieza fundamental en su trayectoria, pues condensa de múltiples

formas muchas de las mecánicas de trabajo que se han convertido con el tiempo en su modo específico de relación con la realidad. En esta obra, la artista recupera su historia familiar de exilio y la relaciona con la del filósofo alemán Walter Benjamin, mediante la ciudad de Port-Bou que funciona como lugar y metáfora del exilio y el expolio propio de la violencia. En este trabajo los tiempos se ven cruzados y de cierto modo extraviados, puesto que la biografía de la artista es de algún modo la de un filósofo al que no conoció, pero también porque eluden el presente para construir una identidad propia que trasciende al sujeto mismo y su ciclo vital.

La historia familiar sigue aquí siendo el eje, uno que parece traspasar tiempos y lugares, al punto que sigue definiendo la identidad de la artista años después de lo sucedido. La memoria que es pasado se hace tiempo presente a través de los objetos, registros y documentos que González articula, esto porque si bien recordar es algo que nos lleva a lo que ocurrió, solo puede acontecer en el presente. Las grandes barras de jabón que la artista reúne en la instalación son la moneda de cambio que usaron sus antepasados para sobrevivir, y ella los convierte hoy en su garantía de un pasado que no puede ser olvidado.

LO PENDIENTE/LO LENTO/LO FRÁGIL

En relación con la categoría de “lentitud” que he usado para analizar el trabajo de González, me parece importante hacer presente la relación que ella produce entre la violencia y este tiempo prolongado. Si bien el daño tiene una relación directa con la actualidad, ya que sentimos la violencia en cualquiera de sus formas en el ahora-ya, existen también formas estructurales de violencia que dada su condición sistémica opera en el tiempo, de un modo lento y difícil de aislar en algún hecho concreto. Pensemos en los efectos políticos y sociales de la dictadura cívico-militar: si bien hay personas afectadas directa y personalmente por ella (en sus cuerpos, en sus memorias, en sus vidas completas); también hay un daño que solo puede ser constatado por el tiempo: poblaciones desplazadas, desintegración de lazos comunitarios, desposesión generalizada, etcétera. Todas estas cuestiones son fenómenos que poseen un componente material innegable: afectan la cotidianidad de la vida en múltiples modos que parecen ser tan menores en su individualidad, que se hacen difíciles de reconocer (y que solo podemos poner en perspectiva cuando los sumamos miramos en conjunto, es decir, cuando le damos una lectura sistémica).

Un trabajo relevante para referir a este asunto es: “Sobre la historia natural de la destrucción” (2011), en ella la artista trabaja con materiales textiles antiguos (chamalles negros) y fabricados por miembros del pueblo mapuche. Estas telas funcionan como testigo de la violencia (es decir, la historia), y ruina contemporánea, en ellas la artista señala mediante el bordado todas las zonas donde por múltiples motivos, la tela se ha rajado o desintegrado. Esto último es quizá lo más interesante, ya que todo tejido al desintegrarse deja en evidencia aquellos hilos que se han cortado, como una metáfora de la continuidad histórica rota por los acontecimientos de violencia que han pasado a reconocerse como la normalidad. No es casual que utilicemos conceptos vinculados a lo textil para referir a las tragedias historia: “urdir” suele utilizarse para hablar sobre las maquinaciones que se realizan contra alguien, y “trama” se entiende como la narrativa propia de una historia, pero también se puede usar para designar una confabulación. Todas estas acepciones hacen hincapié en el carácter concertado con que acontece la historia, hay siempre un trazado, un plan que prefigura los efectos que se espera que ocurran: la historia pasa a ser una gran conjura.

También la obra incluyó imágenes de los bombardeos en medio oriente, que establecen un paralelo entre las violencias y ocupaciones de las que fueron víctimas distintos pueblos (las telas ajadas son a ratos como los muros perforados por misiles). La artista dedicó meses a los señalamientos en estas telas perforadas, mientras el país vivía una pequeña revuelta estudiantil (2011) que dio inicio al ciclo político que tiene su momento más álgido en octubre de 2019, es decir, mientras la historia se hacía presente en el cotidiano, ella optaba por mirar al pasado de las telas centenarias para así aletargar o suspender la ansiedad por acelerar el tiempo, propia de las revueltas y ciclos de alta radicalización política.

La imagen de la artista realizando pespuntos sobre los hoyos de las telas negras no solo es el medio para conseguir identificar poéticamente la violencia, es también una forma de hacer cuerpo todo ese tiempo acumulado. Son horas de trabajo meticuloso que de algún modo vienen a simbolizar casi como un castigo escolar el reconocimiento de la historia como sucesión de hechos trágicos. El tiempo y sus efectos se deben sentir para hacerse concretos, y la acción de la mano, el ojo, la aguja y el hilo son el único modo en que el trabajo puede reconocerse inmediatamente al ser realizado. Cada puntada no se esconde, queda a la vista, dejando en evidencia que allí hubo alguien (la artista).

Esta relación entre trabajo y tiempo es interesante, ya que a pesar de la fragilidad con que la podemos ver (los hilos y las telas viejas), simboliza cuestiones profundas y estructurales. Si pensamos en la doble lectura que González hace entre Temuco y Beirut, lo que ahí produce es un paralelo entre dos zonas de violencia colonial. Las telas son vestigios de lo ocurrido, y son también elementos recurrentes en los procesos de desplazamiento que se generan luego de la ocupación militar, tal como vemos en las fotografías que la artista agrega: personas que se cubren y tapan las pocas pertenencias que pueden cargar con frazadas o mantas. Las personas que pierden su territorio pierden sus hogares, pierden sus modos de vida viéndose obligados a partir de cero en otros lugares. La historia es reiniciada a la fuerza.

Quizá la imagen de los grandes fieltros que rezan la palabra “EXILIO” flotando en el agua sea una metáfora de la sensación de deriva que subsiste en el presente frente a los múltiples acontecimientos contemporáneos. El acelerado tiempo que vivimos nos exige reacciones rápidas y a ratos poco estratégicas en el largo plazo, lo urgente sucede a lo necesario constantemente. En ese vértigo las obras de arte, en tanto que objetos que condensan tiempo parecen nunca acompañarse: llegan tarde a una cita con la historia que nunca fue realmente agendada. La mirada contemporánea hiper excitable no se ve seducida tampoco con la exigencia de pausa y dedicación que las obras nos piden, cuestión que puede hacernos sentir anacrónicos constantemente. Pero dicha distancia es justamente lo que es intrínseca a las obras, pues su relación con el tiempo es la del desplazamiento, la de la traducción y representación (siempre “después de”, siempre tarde). Coincidir demasiado con el presente nos deja ciegos ante lo que ocurre, presos de los acontecimientos; mientras que procesar lo ocurrido nos da la ventaja de verlo con mayor claridad.

Mi interés en este texto ha sido presentar algunas obras de Nury González justamente como un ejercicio de pensamiento desplazado temporalmente. El presente se hace inaccesible para la artista, y por ello usa al pasado como guía para abrirse paso a su tiempo. No es que González opere mágicamente como si el tiempo fuera un “eterno retorno”, sino que más bien decide mirar su contexto desde las miradas perdidas de quienes la precedieron. Esto reconoce que somos formados por tiempos pretéritos, y que su influjo es reafirmado día a día en los modos con que nos relacionamos técnicamente con la realidad. Ciertamente las



Nury González, *El mercado negro del jabón*, instalación; mesón de taller, barras de jabón, políptico con historias de traspaso de frontera, objetos y "bordado punto cruz" en el muro. En "El lugar sin límite", Museo de las Artes, Guadalajara, México. Fotografía gentileza N. González.

cosas se transforman, la gente cambia y nuestras condiciones también, pero hay formas de vida que quizá sin tener un nombre (es decir, sin reconocerse como tales) hablan de la presencia constante del pasado en nuestro presente: un objeto familiar que sigue siendo usado en la casa, una técnica manual semi olvidada que persiste, documentos antiguos que deben ser guardados para trámites futuros, entre otras cosas. Sin esos anclajes al tiempo y a un lugar, nuestra capacidad de reflexionar va desapareciendo lentamente en el contexto de un mundo hecho de pura actualidad.

Los objetos y prácticas que llenan las obras de Nury González cobran vigencia en la medida que nos abren a la posibilidad de hacer tiempo, de hacernos con el tiempo, y con ello, poder mirar lo que tenemos en frente. Quizá la pregunta trágica que nos deja su obra es ¿cómo hacemos para suturar todo lo que ha quedado fuera? ¿quiénes fueron los que quedaron fuera del tiempo? Y ¿qué hacer con tanto tiempo?

Presentación del libro *Escenas de proyección. Reenvíos del sujeto iluminista* de Jill H. Casid¹

Escenas de proyección

Elizabeth Collingwood-Selby²

I

Sin declararlo, sin hacer de ello su asunto expreso, *Escenas de Proyección* reenvía una y otra vez su “propia” lectura al ojo que la hace posible. Ese reenvío inevitablemente descentra y altera tanto el acto de leer como aquello que leemos —eso que convencionalmente llamaríamos “el contenido”—. Es por eso, entre otras cosas, por lo que me parece especialmente difícil, y en cierto sentido incluso imposible, presentar este libro. La tarea exige no solo decir algo sobre el libro, sobre lo que el libro “dice”, sino, antes que nada, sobre el modo en que eso que el libro “dice” interfiere con una práctica de lectura que sistemáticamente olvida, para llevarse a cabo, tanto la vulnerabilidad del cuerpo que lee, como la articulación técnica, histórica, política, de los mecanismos y automatismos que la sustentan y la regulan. Uno de los procedimientos que desencadena en el libro esta interferencia es la persistencia con que nos recuerda que la condición de posibilidad de cualquier presentación es precisamente eso que en la presentación no puede presentarse, aquello que si se presentara inevitablemente arruinaría la escena de presentación. No podemos leer el libro y al mismo tiempo, en el mismo acto, en la misma operación, ver al ojo leyéndolo, leer el ojo que lo lee.

II

La “magia performativa” de la proyección, que sí es asunto expreso de este libro, desborda los contornos de las escenas que el libro describe y analiza. También su propia escritura, quizá como metonimia de toda escritura, se ve tácitamente, sacudida, tocada, transfigurada en su materia por esa magia. Tampoco esta transfiguración, es, expresamente, asunto del libro y, sin embargo, le tuerce, le desvía, le multiplica el cuerpo, sacudiendo también, de paso, la escena de su presentación. Recorrido por los espectros de las escenas de proyección de las que se ocupa, y asumiendo desde su apertura la necesidad de reconocer conscientemente, a partir de la actual ubicuidad de la pantalla “hasta qué punto la proyección de imágenes se ha convertido en nuestra propia condición”³, el libro de Jill Casid nos induce, por contagio, por lo menos a sospechar, que el texto que da a leer, que los caracteres que hacen posible la lectura, no se encuentran, no se ven simplemente impresos o inscritos en el papel, sino quizá y antes que nada, proyectados sobre el lienzo blanco de las páginas, proyectados también “hacia adentro”, cuando leemos, a través de la

¹ Metales Pesados, Santiago de Chile, 2022, en traducción de Fermín Rodríguez y Paola Cortes-Rocca. Los textos fueron leídos en presencia de la autora. Las condiciones institucionales del lugar no permitieron terminar esa conversación, lo que se ve reflejado en las preguntas que quedan abiertas.

² Académica, Departamento de Filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE.

³ Jill Casid, *Escenas de proyección. Reenvíos del sujeto iluminista* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2022), 9.

ranura del ojo. Algo en la experiencia de lectura de este libro se desplaza con este desplazamiento que, quizá sin proponérselo, nos mueve a emparentar su propia escritura no tanto con las condiciones, las técnicas, las magias y los efectos de la inscripción, como con las condiciones, las técnicas, las magias y los efectos de la proyección. Intuyo, aunque no me detendré en ello en este momento, que prestar atención a este desplazamiento, sería, respecto de todo lo que este libro pone en juego, indispensable.

III

Decía al comienzo, que no es posible leer, y, al mismo tiempo, en y con la misma mirada, ver al ojo leyendo, ver al ojo viendo; y sin embargo, a pesar de esta imposibilidad, el libro de Jill Casid reenvía su lectura al ojo que lo lee, como si dijera sin decirlo, “ahora que lees, recuerda el ojo”, o “ahora que lees, no olvides el ojo con y a través del que lees”, “no olvides las escenas de su producción”, como si en un acto de sabotaje contra la fortaleza en que puede transformarse un libro y su “saber” —incluyendo este mismo libro y el saber que articula—, nos conminara a no olvidar todo aquello que, sustrayéndose a la visión, hace posible la visión, hace posible la lectura; es decir, todo aquello que, haciéndola posible, queda excluido, expulsado de la escena de su proyección. El ojo al que Jill Casid vuelve y nos devuelve en este libro, el ojo que abre y cierra, el ojo que proyecta —ojo proyector y al mismo tiempo proyectado— no es uno en el que podamos simplemente fijar la mirada, ni uno sobre el cual, a través del cual pueda simplemente pasar y caer, en último término, la luz fetichizada de un saber —saber de su anatomía, de su función y su funcionamiento, de su magia natural o perversa—. El reenvío no tiene fin. ¿Con qué ojo, desde qué ojo habremos visto, desde que ojo vemos o podríamos llegar a ver el ojo? ¿Un ojo, que, por lo demás, habrá tenido, al menos por un instante, que dejar de ver para ser visto? ¿Con y desde qué ojo se vería el ojo?, pero también, insistiría en preguntar el libro, ¿en qué escenas?

IV

Este que es, de alguna manera, un libro sobre el ojo, no es en rigor, un libro sobre el ojo sino más bien, en cierta medida, un libro sobre la construcción del rigor del ojo, sobre la producción de un ojo de visión rigurosa. Pero tampoco es, en primera instancia, simplemente un libro sobre la producción del ojo de visión rigurosa, sino sobre la producción técnica, pedagógica y política del sujeto moderno de la visión racional, de la visión científica; sujeto colonizador —de saberes, de territorios y pueblos generizados, racializados—, sujeto masculino, blanco, adulto, cuya construcción, según propone el libro, se vio estrechamente anudada a la invención de aparatos técnicos de visión, como la cámara oscura y la linterna mágica, y a su utilización como parte del complejo dispositivo pedagógico, epistemológico y político de sus “escenas de proyección”. Señala Casid que “(...) la cámara oscura es un dispositivo experimental que se convirtió en una de las principales máquinas para la demostración de cómo se suponía que funcionaba el ojo”⁴. La exhibición proyectada del ojo como aparato técnico de visión, su exposición como mecanismo de proyección separable y separado del cuerpo, junto con la explicación de su funcionamiento, fue una estrategia indispensable y reiterada para la producción del sujeto iluminista, sujeto sujeto, en última instancia, a la visión de un ojo supuestamente capaz de verse a sí mismo viendo, capaz de producirse y

⁴ Casid, *Escenas*, 19.

reproducirse metafóricamente en la cámara oscura; un ojo, por lo mismo, reacio a dejarse inquietar, a dejarse sacudir por la oscuridad y la ceguera que inevitablemente lo inquieta y lo sacude, y que, con todo, posibilita la producción de esa ilusión.

V

Este que es un libro sobre la producción del sujeto moderno de la visión racional incorpórea, es también un libro sobre lo que me parece que podríamos llamar, recogiendo las múltiples referencias de Jill Casid a la magia y a la magia performativa de la proyección, el *mal de ojo* y el *mal ojo*; ese ojo que apareciendo a veces en el libro como un efecto degradado de la construcción del ojo riguroso, aparece también como amenaza desbordante; ojo no-gobernable, ojo deseante, ojo queer, ojo rebelde de un sujeto “otro”, corporeizado, capaz de abrir y abrirse afirmativamente, en la escena de proyección, a aquello que, sin lograrlo del todo, la proyección colonizante ha querido dejar fuera de escena, ha querido poner en escena para dejar fuera de escena, para exorcizar y para dominar. Escribe Casid:

“Al entender la escena de proyección como un aparato de poder que produce un sujeto mediante dispositivos de transporte, *Escenas de Proyección*, reconsidera los relatos de la modernización y de la constitución del sujeto como observador incorpóreo y autónomo ocupándose de lo que la escena intenta dejar en las sombras: esas partes del sujeto que amenazan al ego y a la identidad; los aspectos vulnerables de la corporeidad; la dimensión reprimida de la historia; los entretelones de la visión; las dudosas, engañosas, impredecibles o, lo que es más importante, incognoscibles dimensiones del saber; las dependencias que diseminan la agencia que el sujeto no maneja, proyectado sobre aquellos que se convierten en ‘blanco’ de la inversión satírica en tanto objetos abyectos hechos para soportar el peso de lo vulnerable, de lo incontrolablemente corporeizado, perverso, impresionable, supersticioso y ‘primitivo’”⁵.

VI

La lectura de este libro me ha hecho recordar un ojo, un mal ojo, un mal de ojo que desde otro tiempo, desde otro lugar, desde otra lengua y bajo cuerda, me parece, le hace guiños; mal de ojo de un cuerpo, de una escritura que sabe, con un saber que no es uno, que lo que ve no es nunca simplemente eso que ve, nunca simplemente algo que los ojos y la luz dejan ver. Se trata de ese *ojo de poeta* del que habla Gabriela Mistral en ese hoy famoso discurso suyo de 1938, que conocemos bajo el título “Cómo escribo mis versos”.

“Yo creo que cuando nacemos —dice Mistral—, los que vamos a hacer versos traemos en el ojo una viga atravesada. Esa viga atravesada nos deforma, ya sea transfigurándolo o en otra forma, todo lo que miramos y nos hace para toda la vida antilógicos y antirrealistas. El llamado poeta realista no existe. De manera que esa viga nos hace a veces ver amarillo lo que es negro, y nos hace ver redondo lo que es cuadrado, y nos hace caminar entre una serie de disparates maravillosos. [...] Voy a decirles esa pequeña poesía que habla de la viga en el ojito del niño. Se llama “La pajita” y está escrita en la lengua folclórica de nuestro pueblo chileno que cuenta de una curiosa manera, diciendo: ésta que o éste que:

Esta que era una niña de cera / Pero no era una niña de cera / era una gavilla parada en la era / Tampoco era la gavilla / sino la flor tiesa de la maravilla / Tampoco era la flor sino que era / un rayito de sol pegado a la vidriera / Y no era un rayito de sol siquiera: una pajita dentro de mis ojos era.⁶

⁵ Casid, *Escenas*, 35-36.

⁶ Gabriela Mistral, “Como escribo mis versos”, texto leído por Gabriela Mistral en el Instituto Vázquez Acevedo, con ocasión del Curso latinoamericano de vacaciones, realizado en Montevideo (Uruguay) en 1938. Asisten a este curso junto a Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. El texto está aquí solo parcialmente citado. Consultado en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/texto-leido-por-gabriela-mistral-en-el-ins->

Un sur al revés

Felipe Rivas San Martín⁷

Psicoanálisis

El año 2002 yo era un estudiante de 19 años en la Universidad Católica que había comenzado junto a otros activistas un colectivo de política sexual conocido por sus siglas: la CUDS⁸. Por cuestiones de cercanía y complicidad política, ocupábamos la sede del MUMS -Movimiento Unificado de Minorías Sexuales- para nuestras reuniones cada viernes por la tarde. Una de mis actividades favoritas en esa sede del MUMS en Alberto Reyes 043, era visitar el centro de documentación comunitario, una iniciativa de archivo levantada por el esfuerzo personal de algunos activistas como Leonardo Fernández Lara y que reunía material de prensa escrita, tesis, fanzines, videos en VHS y libros sobre feminismo, sexualidad, derechos humanos, política LGBTQI+, etc. En ese centro de documentación se expresaba una voluntad de archivo minoritaria: reunía un conjunto de materiales que diferían de los bancos documentales presentes en las bibliotecas de la Universidad Católica, al menos en esos años.

En uno de esos paseos al centro de documentación, encontré una fotocopia incompleta del volumen 1 de la *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault. Ubicaba al autor “de nombre” porque un profesor de Castellano en el Instituto Nacional me había recomendado leerlo -uno o dos años antes- a propósito de un ensayo escolar que yo había escrito sobre el libro *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. La lectura de la *Historia de la Sexualidad* fue importante, impactante y determinante, al punto que es uno de los pocos libros que recuerdo me han generado un efecto *físico*, una sensación claramente física al leerlos, como el sentir que te remueven el suelo. Pienso que hasta el día de hoy me pesa “la historia de la sexualidad”. Hago esta referencia a Foucault porque la lectura de su libro influyó en mí una relación particular con el psicoanálisis, que describiría como de una cierta distancia crítica y tal vez incluso de desconfianza, probablemente no del todo infundada. Esa distancia y desconfianza personal que se podría explicar como un tipo de relación afectiva por lejanía con el psicoanálisis, se ve aumentada por la distancia disciplinar que tengo con el psicoanálisis entendido así, como disciplina formativa.

Y pienso que esta distancia personal y disciplinar al mismo tiempo se asocia a una experiencia que probablemente tenemos varias de quienes estamos aquí con el psicoanálisis -y discúlpeme si esto suena como una especie de rutina de *stand-up comedy*- pero el psicoanálisis es como esa típica persona que uno no conoce, que nunca hablaste con ella pero que te la encuentras en todos lados, te la pillas en las

tituto-vasquez-acevedo-con-ocasion-del-curso-latinoamericano-de-vacaciones-realizado-en-montevideo-uruguay-en-1938-transcripcion--0/html/016c7d86-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

⁷ Artista visual, académico Escuela de Periodismo Universidad de Santiago de Chile

⁸ El Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) es un grupo chileno fundado el 5 de mayo de 2002. El colectivo impulsó la noción de “disidencia sexual”, una propuesta de carácter estético, teórico y activista que se sitúa en el periodo de la post-transición chilena, y que vincula a diferentes colectivos y prácticas. El concepto de “disidencia sexual” ha tenido una irradiación en Chile y otros países latinoamericanos. Ver Felipe Rivas San Martín, “Bordes impropios de la política, la nueva escena de Disidencia Sexual en Chile”. *Revista Ramona* n°99, 2010. http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH6f13/eb1491d8.dir/r99_47nota.pdf

inauguraciones, en los lanzamientos, hasta en los cumpleaños. Además, te han hablado mal de esa persona, pero tienes amigos tuyos muy cercanos que invitan a esta persona todo el tiempo y le tienen mucho aprecio.

Por eso mi impresión inicial al leer este libro fue la de estar frente a un texto disciplinar, inscrito disciplinariamente en el campo del psicoanálisis. Esa lectura inicial se justificaba primero porque el núcleo central del aparato teórico que moviliza el libro está situado justamente en el psicoanálisis -en la figura de la proyección- y a la vez porque es un libro tremendamente erudito, tanto de la teoría como de los dispositivos tecnológicos de proyección de imágenes que es con la que se vinculan todas estas reflexiones críticas.

Pero luego y a medida que avanzaba la lectura se iba haciendo más patente que esa disciplina quedaba en cierto sentido transgredida o pervertida, en un movimiento antidisciplinar o de indisciplina que se podría describir como un “atravesamiento” de -en este caso- el psicoanálisis. Ese atravesamiento se dirige -desde mi punto de vista- hacia el arte, y tiene un compromiso queer o sexo disidente. Se aprecia claramente hacia el final del libro, pero está de uno u otro modo presente en todo el texto, toda vez que las complejas estructuraciones lógicas que componen la textualidad teórica -propias de un marco de divulgación académica-, aparecen todo el tiempo ambiguas, contaminadas, cargadas de efectos de resonancia, evocación y multiplicación de sentidos, provocando confusiones estimulantes entre teoría y poesía: viajes a través del arcoíris, sueños con las sombras, caminos amarillos, ecos entre un tipo y otro de proyección, etc.

Al hacer confluir la modulación teórica con las múltiples figuraciones indisciplinadas, pienso que el libro desarrolla algo que ya había mencionado Hito Steyerl a propósito de la investigación artística como metodología, precisamente, desplegar un conflicto constitutivo. Esa disputa hace colisionar por un lado la reivindicación de procedimientos específicos de las disciplinas científicas que, en cuanto tales “generan un terreno compartido de conocimientos” que pueden ser transmitidos pues están regulados por criterios y estándares de legibilidad normativa. Por otro, la investigación artística es también una anti-metodología que reivindica la singularidad de toda propuesta de arte puesto que:

“Crea determinada organización artística, que reivindica ser relativamente única y produce su propio campo de referencias y su propia lógica. Esto la dota de cierta autonomía y, en algunos casos, de una veta de resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento.”⁹

Ese podría ser un primer comentario general del texto. Quisiera centrarme ahora en dos aspectos más específicos y sus posibles consideraciones desde el sur: la cámara oscura y el proceso de inversión.

La Cámara Oscura

En segundo lugar, tal como se señala en el libro, la cámara oscura es un dispositivo técnico de proyección de imágenes que funcionó como una suerte de réplica -o demostración por explicación- de la naturaleza humana al operar como modelo de funcionamiento del ojo humano y también de la mente. Sometida desde su condición pedagógica y disciplinar a una serie de sobredeterminaciones normativas y de poder, el texto también anticipa la posibilidad de un desvío de

⁹ Hito Steyerl, “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”, *Transversal*, 2010; <https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es>. Consultado el 07 de junio de 2023.

la cámara oscura, un desvío queer y transgresivo. Tangencialmente a esta idea Casid afirma que:

“los dispositivos de la modernidad temprana para la proyección de imágenes en el cuarto oscuro del ojo y de la mente se despegaron con una dinámica ambivalente entre el deseo y el miedo.”¹⁰

Tal vez, la posibilidad de desvío en la cámara oscura provenga de esa relación ambivalente entre el goce ante las imágenes proyectadas, el miedo ante una experiencia desconocida y el engaño del artilugio técnico, en que el cuerpo humano que experimenta la visualización del proceso de proyección se integra a él como si fuera un mecanismo técnico adicional más junto a los otros mecanismos del aparato.

En este punto donde la proyección intersecta el cuerpo con el deseo y el miedo, pienso que es importante recordar un par de experiencias que me son cercanas entre el cuarto oscuro queer o sexo-disidente desde América Latina. Por ejemplo, la obra *Darkroom* del artista argentino Roberto Jacoby, emergía en plena crisis económica de 2002, desde el sótano de la galería “Belleza y Felicidad” (ByF) como un intrigante laberinto sensorial. La pieza desafiaba la oscuridad al proporcionar a los visitantes cámaras de visión infrarroja, revelando un espacio antes invisible. Durante aproximadamente cinco minutos, los espectadores exploraban este cuarto oscuro transformado, guiados por la lente de la cámara, mientras un grupo de *performers* que realizaban una serie de movimientos instruidos por Jacoby, coexistían en un espacio de silencio compartido. Sobre esta pieza, la investigadora argentina Cinthya Francica aclara que además de su sentido de proyección o fotográfico,

“el término (*darkroom*) tiene a la vez otra connotación: se usa tanto en su versión inglesa (*darkroom*) como castellana (‘cuarto oscuro’) para hacer referencia a los espacios oscuros en discos, bares, saunas y clubs sexuales destinados al sexo casual y al cruising.”¹¹

Ese mismo sentido fue el que utilizó el proyecto expositivo “Multitud Marica: activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina” en el Museo Salvador Allende en 2017, donde se enfrentó la convención expositiva del arte desde el siglo XX condensada en el paradigma del “cubo blanco”, con la erótica disidente del cuarto oscuro de la cultura marica como espacio clandestino donde ocurre el encuentro sexual furtivo. El cuarto oscuro emerge como un espacio contracultural determinado por las condiciones de las prácticas homosexuales marginalizadas y que pareciera no requerir de un sentido proyectivo, a diferencia de las cámaras oscuras de la escena de proyección que describe el texto de Casid. ¿Hay proyección en o desde el cuarto oscuro homosexual?

Nuestra idea en ese momento fue aprovechar esas otras tecnologías contraculturales de encuentro y pensar el Museo como una especie de cuarto oscuro. En el cuarto oscuro el sentido de la vista deja de tener tanta importancia e invita a quienes ingresan en él, a ampliar la experiencia hacia otros sentidos. Pluralizar los sentidos que participan en la experiencia de ser espectador, de recorrer el espacio, a contracorriente de la hegemonía visual del arte y que tendría una potencia particular en América Latina. El investigador brasileño Helder Thiago Maia ha señalado que el cuarto oscuro marica podría ser incluso una clave para leer la literatura homosexual del Cono Sur, desde una praxis investigativa que se opone al iluminismo racionalista, una epistemología del recorrido incierto, del tanteo

¹⁰ Casid. *Escenas*, 110.

¹¹ Cinthya Francica, “Afectos, Política y Disidencia en *Darkroom* (2002) de Roberto Jacoby,” en Felipe Rivas San Martín y Francisco Godoy Vega (eds), *Multitud Matica. Activaciones de archivos sexo-disidentes en América Latina* (Santiago, Ediciones del Museo Salvador Allende, 2018), 76.

erótico, del encuentro inesperado con otros cuerpos que no tienen, en principio, motivo ni lugar para encontrarse.¹²

LA INVERSIÓN COLONIAL DEL MUNDO AL REVÉS

Desde su segundo capítulo, el texto aborda un aspecto más específico de por qué los aparatos de proyección funcionaban como dispositivos de poder colonial pero también de riesgo para la estabilidad del sujeto europeo ante la circulación visual del otro contaminante y perturbador. Era necesario entonces “controlar la direccionalidad de la influencia de los contactos coloniales”.

La autora sostiene que tanto la linterna mágica como la dinámica de proyección imperial intensificaban el dominio imperial y colonial. No obstante, esta dinámica llevaba consigo una capacidad disruptiva que alteraba la perspectiva convencional. En el acontecimiento de la proyección ocurre un fenómeno intrínseco a la materialidad y técnica del proceso proyectivo que es el giro o inversión de la imagen. Al invertir la imagen, la linterna mágica pondría en escena una especie de disrupción queer, que abriría una posibilidad de emancipación como si se tratara de una escena de proyección queer.

La apertura de la escena de proyección hacia otras posibilidades disruptivas parece contradecir la frase tan citada de Audre Lorde en 1979: “las herramientas del amo no destruirán la casa del amo.” A la vez, el contexto decolonial en el que se enmarca esta reflexión, habilita la necesidad de introducir un repertorio de referencias locales en las que la idea del mundo al revés ha sido crucial.

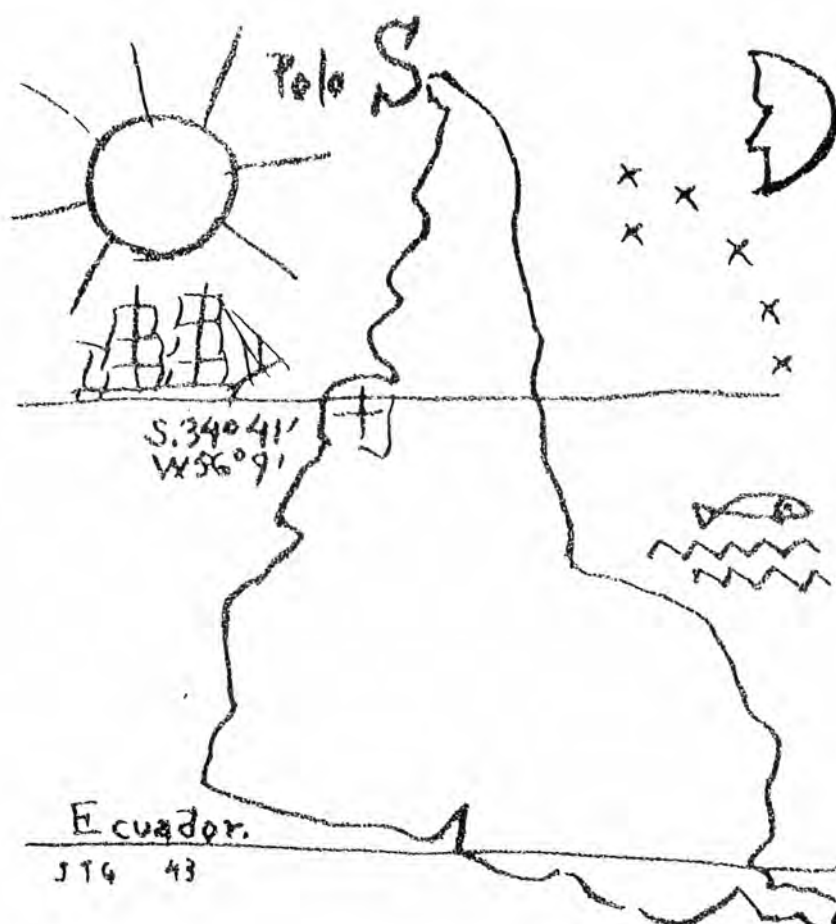
Para ello habría que prestar atención a la crítica de la convención cartográfica que se incluye en el libro y que tiene como ejemplo la obra de Alfredo Jaar *Un logo para América* y que conocemos más comúnmente como “This is not America” de 1982. Según Casid, esta operación de Jaar es eficaz en cuestionar la totalización geopolítica y conceptual de América por parte de Estados Unidos, pero al dejar estabilizado el mapa de América en el lugar convencional Norte arriba, Sur abajo, mantiene esa jerarquía, que sí se transgrede en el caso de la obra *Mapa invertido de las Américas* de Jesse Levine (1982).

En esta serie de trabajos que disputan los sistemas de dominación cartográficos, habría que recordar también al “mapa invertido” una obra realizada como dibujo en tinta y pluma sobre papel por el artista uruguayo Joaquín Torres García en 1943. Aunque en ese dibujo sólo aparece América del Sur, el objetivo de esa obra es justamente el de transgredir un consenso de las cartografías del poder que estructuran un orden arbitrario del norte arriba del sur en un planeta que no tiene -en principio- un arriba/abajo preestablecidos, y que expresa a la vez una jerarquía de poder estabilizada del norte sobre el sur. La obra de Torres García resuena con la frase del Manifiesto “La Escuela del Sur”: “nuestro norte es el sur”, replicada hoy por la cadena de televisión estatal venezolana Telesur.

La frase de Torres García se apropia de una de las acepciones de la palabra “norte”, no en términos de ubicación geográfica, sino del “norte” entendido como meta u objetivo, allí donde nos dirigimos, lo que guía nuestro camino y sentido. La frase es una suerte de ecuación anti-imperialista y colectiva —no es sólo mi norte sino *nuestro* norte— que utiliza la estrategia de equivalencia entre ambos términos para transgredir la jerarquía convencional, haciendo que el sur ocupe el lugar del norte, es decir, produciendo una “inversión”.

Se podría afirmar que todos estos ejemplos cumplen con la premisa del libro

¹² Helder Thiago Maia. *Devir darkroom e a literatura hispano americana*. (Sao Paulo: Luminaria Academia, 2014).



Joaquín Torres García, *América invertida*, dibujo con pluma y tinta china sobre papel, 1943. Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo. Archivo de dominio público.

en que la inversión aparece como operación transgresora a la estabilidad de un orden hegemónico de dominación. Se trata en todos ellos de la inversión como una expresión de la potencia queer. Sin embargo, habría que indicar que la inversión también puede operar como la manifestación o efecto del mismo poder hegemónico y que esa forma de la inversión ha sido particularmente desplegada en el sur global. Quisiera mostrar dos ejemplos chilenos de esa inversión como expresión y resultado de dominación.

Entre 1979 y 1980 el artista chileno Elías Adasme desarrolló una serie de intervenciones en espacios domésticos y también en espacios públicos de la ciudad de Santiago que quedan registrados en cinco fotografías componiendo la serie *A Chile*. En la segunda imagen de la serie, el cuerpo del artista aparece colgando boca abajo, amarrado de los pies a la señalética de la estación del metro Salvador, en Providencia (Santiago). A su lado, en paralelo, también cuelga un mapa de Chile. La intervención registrada fotográficamente establece una conjunción entre el espacio público, el cuerpo humano y la representación del territorio nacional, en un contexto de dictadura militar. El paralelismo entre el cuerpo invertido y el mapa de Chile hace una referencia directa y literal a las prácticas de tortura que los organismos dictatoriales utilizaban como método de represión para violentar el cuerpo individual y colectivo de la nación. Fernanda Carvajal ha comentado sobre esta pieza:

“Adasme pende su cuerpo colgándolo de los pies como una pieza de carne en un matadero, subrayando ese aspecto indiscernible entre hombre y el animal que la vida adopta en el estado de excepción, cuando la ley se suspende: la vida humana en su dimensión primaria, en un continuum con lo animal.”¹³

La referencia del cuerpo invertido con la pieza de carne del matadero expone las prácticas de violencia dictatorial que actuaron con la misma brutalidad con que la especie humana trata a las otras especies animales sometidas a la violencia del consumo humano industrializado, es decir, como si la dictadura hubiese actuado produciendo una alteración radical o “inversión” en el mismo proceso de “animalización” del oponente político, para justificar la burocratización de la violencia sobre esos cuerpos.

Las dictaduras latinoamericanas pueden ser pensadas como contextos de extrema violencia que alteraron el orden, pusieron de cabeza o “invirtieron” las formas habituales de convivencia social. Y tal vez, esta forma violenta de la inversión ha sido constitutiva de nuestra experiencia minoritaria. Si vamos aún más atrás en el tiempo de este mismo territorio, encontramos que el “Mundo al revés” fue justamente la manera en que algunos representantes de los pueblos indígenas conquistados en el sur describieron los efectos coloniales.

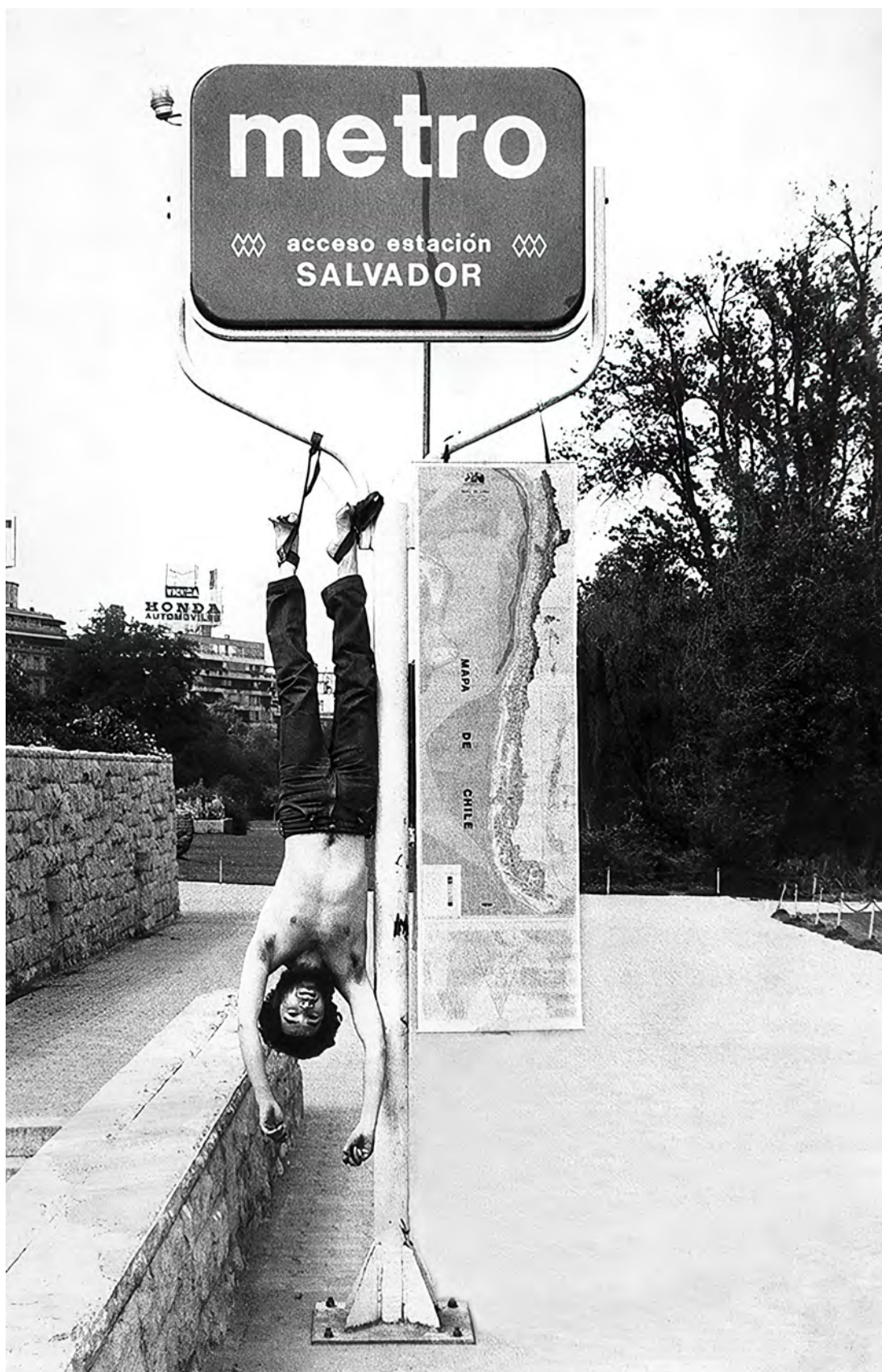
Una idea-fuerza que expuso el cataclismo cultural padecido por los pueblos indígenas tras la conquista e invasión colonial española en el territorio de Abya Yala (América) fue justamente la del “mundo al revés”. Felipe Guamán Poma de Ayala utilizó este concepto en su *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de 1615, una carta dirigida al Rey de España que al parecer nunca llegó a destino. El objetivo de la carta era exponer los abusos y la radical alteración del orden sistémico provocado por la colonización. Ese orden sistémico que había estructurado todo el Tawantinsuyo o territorio inca se vio alterado de tal forma que trastocó radicalmente todos los parámetros de la vida indígena. La singularidad del texto de Poma de Ayala se debe en parte a que es una denuncia escrita directa, como forma de testimonio de las injusticias coloniales padecidas por los pueblos conquistados. De esas denuncias prácticamente no se tenía registro en la voz de una primera persona indígena contemporánea al desarrollo del acontecimiento colonial, por eso el texto de Poma de Ayala es valioso como testimonio directo y como un documento menos influenciado por la perspectiva europea en comparación con el resto de las escrituras de cronistas.

En opinión de diferentes autores, es muy probable que la determinación del cronista en exponer la transgresión colonial a la forma de vida incaica haya estado asociada a una visión de mundo interrelacional, donde las nociones de Pacha y de Pachakuti son centrales. Pacha es una palabra de las lenguas quechua y aymara. De carácter polisémico, se ha entendido como espacio y tiempo, tierra, mundo, el espacio que se habita, la temporalidad, la realidad, el orden del mundo. Para investigadores como Leonora Arriagada u Óscar Arce Ruiz se trataría de una palabra que asocia el espacio y la temporalidad en un todo unitario.

Es precisamente en este sentido que Silvia Rivera Cusicanqui vinculó el “mundo al revés” de Guamán Poma de Ayala con el concepto de Pachakuti, “la revuelta o vuelco del espacio-tiempo, con la que se inauguran largos ciclos de catástrofe o renovación del cosmos”¹⁴. Para la cosmovisión inca, la historia se articula en ciclos cuya secuencia de épocas se suceden unas tras otras, no en sentido lineal-progresivo

¹³ Fernanda Carvajal. *Catálogo Razonado MAC*, 2017. <https://mac.uchile.cl/artista/adasme-elias/>

¹⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010).



Elías Adasme, *A Chile* (imagen N° 2), 1979-1980. Fotografía gentileza F. Rivas.

sino circular, de inicio a fin y vuelta a un nuevo inicio. Un Pachakuti sería un tipo de inversión, pero no como la de la escena de proyección ni como el dibujo de Torres García en que la imagen se invierte de manera estable. Por el contrario, el Pachakuti es una inversión catastrófica que destruye y recompone. Lo radical de todo esto, pienso, es que al describir la experiencia traumática de la colonización como un “mundo al revés”, y más aún, en palabras de Cusicanqui como un Pachakuti, se produce una especie de integración de la colonización “dentro” de la epistemología indígena, que asimila su final como algo propio a su condición existencial, abriendo nuevamente la pregunta acerca de su condición proyectiva.

Dos preguntas

Ariel Florencia Richards¹⁵

Quisiera aprovechar el espacio y el tiempo que se me ha dado hoy para compartir un fragmento o escena de un texto del escritor argentino Sergio Chejfec (1956-2022), recientemente fallecido. Voy a recurrir a él como plataforma para hacerle a Jill Casid dos preguntas, a propósito de su libro. Me tomo esta libertad porque, quizás, la idea de proyección nos permite hablar de algo, sin hablar directamente de ese algo. Y también para escuchar a Jill, más que escucharme a mí misma.

Entonces, brevemente:

Tres argentinos se encuentran en París: un teólogo, un narrador y un ensayista. Esta situación que parece el inicio de un chiste, es también la premisa de uno de los textos de Chejfec que más me gustan. Y confieso que lo traigo a presencia hoy, no sólo porque él y su escritura me han rondado últimamente, como bien lo hacen los fantasmas, sino porque creo que su texto “Una visita al cementerio”, incluido en el libro *Modo Linterna* (2013), es el interlocutor perfecto para el libro de Jill que presentamos hoy.

Les pido que confíen en mí: no es necesario que hayan leído el texto de Chejfec ni que lo conozcan a él como autor. Su presencia aquí es un mero portal. Todo lo que tienen que saber de él y de su texto se los voy a compartir yo. Y basta con que sepan que es un domingo de primavera, en París, y que tres amigos argentinos caminan por las calles vacías de la ciudad, como si tuvieran toda la mañana a disposición. Conversan, sacan fotos y después de almuerzo, deciden ir a un enorme cementerio parisino a buscar la lápida de un autor al que los tres han leído. Esto, sin tener mayores precisiones sobre su ubicación.

Barajando la ruta para ir en metro, se dan cuenta que no hay un tren directo desde donde se encuentran, y que el subterráneo como red que conecta el origen y el destino también considera unos puntos restantes, estaciones intermedias y enlaces de transferencia, que están allí “en segundo plano para hacer su aparición sólo cuando alguno de los tres amigos lo requiera o se le ocurra como opción para resolver el viaje, que a esta altura se ha convertido en un acertijo”.

Una vez resuelto el tema del traslado, ya en el cementerio, los tres amigos acceden a las catacumbas donde creen que puede estar la lápida que buscan. Ahí prácticamente no llega luz natural directa, sólo unas pocas y reducidas superficies están alumbradas por reflejos provenientes de la planta principal. Los tres amigos se mueven casi a ciegas por la oscuridad, buscando el nombre del autor en los nombres tallados sobre las lápidas, pero sabemos que el teólogo tiene una ventaja porque trae su teléfono en modo linterna.

Dice Chejfec que otro personaje, el narrador, ve la luz blanca en movimiento, proyectada desde la mano del teólogo, como algo minucioso y abstracto. “Nunca encontró más adecuada la expresión ‘baño de luz’ como para lo que ocurre cuando la estela, irradiada por el teléfono, invade zonas, igual a una marea insaciable que consume oscuridad a medida que avanza”. Tras haber dado con la tumba, el narrador quiere sacar una foto, pero el *flash* de su pequeña cámara digital que

¹⁵ Escritora e investigadora de artes visuales. Estudió Diseño en la Universidad Católica de Valparaíso y Estética en la Universidad Católica de Chile. Magister en Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York.

trae al cuello, falla, por lo que el teólogo le propone alumbrar la lápida con su teléfono en modo linterna.

Así se pone a un costado de la placa y extiende el brazo hacia abajo, como si la luz fuera “un fluido que puede rociarse”. Quizá no se trate de otra cosa, piensa el ensayista, viendo la dedicación con la que el teólogo ilumina algo que está “seco de luz”.

Eso es todo. Esa escena, esas imágenes, ese gesto, esas palabras, ese rocío, son todo lo que necesitamos saber del texto de Chejfec hoy. Un texto al que volví, tras leer el libro de Jill, en busca de dos preguntas. Dos interrogantes, pendientes, que tienen relación con el agua. Una surge del movimiento y del tiempo (pienso en esa marea insaciable que consume oscuridad a medida que avanza) y la otra tiene que ver con lo líquido y lo seco (pienso en ese fluido que puede rociarse sobre algo que está carente de luz).

Jill dice en su extraordinario libro que, tal como aparece en la pared o la pantalla, las tecnologías de proyección atraviesan el espacio, pero también pueden dar el efecto de moverse a través de la geografía y el tiempo, haciendo que “lo geográficamente distante aparezca más cercano, que lo muerto o inanimado adquiera una apariencia de vida, y que el pasado o lo superado recupere el brillo de la presencia”¹⁶. Esta idea me parece fascinante y arriesgada porque propone una manera de comprensión y expansión del tiempo.

Si convenimos que a través de su escritura, Jill H. Casid nos concede un acceso a su pensamiento, que a su vez nos genera vértigo, pues nos asomamos hacia el afuera (desde el adentro), podríamos pensar que toda apertura material es una pregunta conceptual (versus una pantalla que contiene “lo ominoso y narcisista de un espejo en el que empezamos a vernos a nosotros mismos”, como dice Jill¹⁷). Y para proponer dos aperturas incómodas, que nos lleven a lo desconocido, quisiera preguntarle:

- 1 ¿Es posible pensar que la superficie en la que las imágenes —a través de la luz— se proyectan, tienen agencia? Quiero decir, ¿qué ocurre si la lápida en el texto de Chejfec estaba seca de luz pidiendo ser empapada de esta o si las paredes en tu libro, pidieron de cierta manera convertirse en los soportes de escenas de proyección? ¿Qué pasaría si pensamos que las superficies, ya sean porosas, tersas, rocosas, talladas o empapeladas nos piden ser ocasionalmente iluminadas para volverse, en la medida en que se proyecta sobre ellas, una imagen de plataformas legibles, visibles, y en cierta medida, particulares?
- 2 ¿Qué pasa si una proyección no termina? ¿Si abandona su condición de destello? ¿Sigue experimentándose como proyección si su naturaleza deviene en duradera?

¹⁶ Casid, *Escenas*, 48-49.

¹⁷ Casid, *Escenas*, 16

Presentación del libro *El duelo de la imagen*¹ de Miguel Valderrama

Un duelo sin representación

Paz López²

El libro de Miguel Valderrama comienza con un epígrafe. La afirmación puede parecer intrascendente. ¿Cuántos libros no comienzan con una epígrafe, con una cita que precede al escrito? En el libro de Valderrama el epígrafe se parece a esas flores de papel que se abren al posarse sobre el agua: “*la forma resultante estaba contenida entre los pliegues, pero solo en tanto potencia indeterminada*”. El epígrafe, una frase proferida por Pablo Oyarzun, es el siguiente: “No hay duelo sin imagen”. No es que el libro sea un comentario de esa cita, sino que hace de ella, de su economía y opacidad, de su potencia indeterminada, la imagen de toda imagen, la imagen que falta en toda imagen.

En el último tiempo se han venido publicando una serie de libros que desde diversos esquemas epistemológicos, desde distintas disciplinas y tradiciones de pensamiento, han advertido la dificultad de establecer con exactitud qué es una imagen. ¿De dónde vienen? (Boehm); ¿Qué quieren? (Mitchell); ¿de qué exactamente una imagen es una imagen? (Didi-Huberman); ¿Existe una ontología de la imagen? (Coccia), ¿están vivas o muertas?, ¿Ocupan ellas la posición de objeto o de sujeto?, ¿qué régimen de dominio despliegan?, ¿cuál es el potencial de alteración que portan?, ¿obedecen al orden de lo privado o de lo público?, preguntas que no dejan de dar cuenta de la expansión y mutación del territorio de la imagen en nuestro presente.

El libro de Miguel, atentísimo a estas interrogaciones, intentando pensar una “iconología posthistórica”, se aproxima al problema de la imagen a través de un paciente trabajo filológico en torno al vocablo *stasis*. La imagen, dice, es un campo de fuerzas atravesado por la stasis, por ese vocablo de origen griego hecho de sentidos contrapuestos: inmovilidad y movimiento, sublevación y estabilidad, disturbio y fijeza. Que la palabra stasis contenga opuestos en su propia unidad, que esté hecha ella misma de una disensión interior, que introduzca la división en el ser de lo uno, que sea portadora en su interior de una guerra que compromete la unidad, le permite a Miguel afirmar que en la propia unidad de la imagen coexisten significaciones contradictorias. Esta es la frase: “la imagen está en el centro de toda stasiología”.

Pensar la stasis de la imagen no es pensar sin embargo la imagen dialécticamente (como ha defendido incansablemente Didi-Huberman, y con más insistencia en la polémica reciente con Traverso). Tampoco habilitar una oposición entre lo

¹ Editorial Qual Quelle, 2022.

² Ensayista, Académica del Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile.

político y lo sensible, entre la representación y lo irrepresentable, entre iconofobia e iconoclasia, entre mentira o verdad. Pensar las imágenes en esos términos, parece decir Miguel, sería asumir en ellas una propiedad, un sentido manifiesto, un elemento dado. Pensar la stasis de la imagen, entonces, no significa “desorientar los marcos de inteligibilidad” ni amplificar sus contenidos posibles, difractar su identidad, contrapuntos fundamentales con los que ha trabajado la crítica de corte modernista. La iconología posthistórica que propone Miguel no busca el sentido de las imágenes sino que se detiene en “la imposibilidad de decidir sobre la significación de un elemento dado”, no intenta ver lo que la imagen acumula en su profundidad, sino lo que ella hace en extensión. Se trataría, en última instancia, de pensar la imagen al interior del fin de una temporalidad asociada al proyecto mimético moderno.

No es que Miguel en este libro desconozca las nociones de contenido, significación y símbolo que estarían presentes en la imagen (y que han estado en el corazón de una iconología de raigambre panofskiana). En el debate entre Didi-Huberman y Traverso que mencioné anteriormente, el primero se pregunta qué sería una *imagen de izquierda*. Una de sus respuestas recurre al psicoanálisis, a la noción de síntoma: “las imágenes dialécticas no son *imágenes-síntesis* en las cuales un solo contenido encontraría su forma perenne, sino *imágenes-síntoma* donde los contenidos heterogéneos se arremolinan —se confrontan, se alcanzan, se dan la mano, se separan de nuevo— en formas movedizas”. Una imagen síntoma sería aquella donde los elementos iconológicos realizan una suerte de revuelta. A pesar de que Didi-Huberman utiliza palabras similares a las que Miguel pone del lado de la stasis, advierto una diferencia crucial. Didi-Huberman, a pesar de insistir en una condición vitalista de la imagen —ellas nos miran, dice, por ejemplo— pone del lado del sujeto la tarea de orquestar la sublevación de las imágenes, de multiplicar sus sentidos, de transfigurarlas, de hacerlas aparecer.

Valderrama, cuando piensa la stasis de la imagen, la imagen mediada por la stasis, lo hace acompañado también del psicoanálisis. A diferencia de Didi-Huberman, no será la palabra síntoma la que estará en el centro de la imagen sino la palabra duelo, una palabra de doble acepción, allí donde ella nombra pérdida y confrontación, dolor y guerra. Pensar la imagen bajo el signo del duelo significa poner en crisis ciertas ideas que históricamente han estado aparejadas a la imagen: sentido, mímesis, dialéctica, imitación, etc. “La imagen antecede al sentido”, dice Valderrama. Y, un poco más adelante: “Podría identificarse en Freud y Lacan dos momentos ejemplares de una problemática de la imagen que piensa la imagen ahí donde el sujeto ya no está o ahí donde el sujeto ya no es” (58). Dos momentos ejemplares entonces: la situación del sobreviviente en relación con el muerto; la del estadio del espejo, la del niño que se reconoce a sí mismo a través de la alteridad, de la imagen de sí que el espejo le restituye.

Recordé en este punto a Pascal Quignard, cuando en su libro *La imagen que nos falta*, dice lo siguiente: “Una imagen falta en el origen. Ninguno de nosotros pudo asistir a la escena sexual de la que es resultado. El niño que proviene de ella la imagina interminablemente. Una imagen falta al final. Ninguno de nosotros asistirá, vivo, a su propia muerte. También el hombre y la mujer imaginan interminablemente su descenso hacia los muertos, al otro mundo, el de las sombras”. La imagen que está por verse —imagen deseada, esperada, rechazada, acechada, soñada, buscada, ahuyentada, meditada— es lo que falta en la imagen y porque falta, se abre allí la posibilidad de la imaginación y el pensamiento.

Quizás por eso Miguel, casi al final del libro, dice que la imagen deviene

especulación del origen, especulación del final, de lo que todavía no está ahí y de lo que ha desaparecido. ¿Será que la imagen hace venir (o no) lo que no está ahí? ¿Será que la imagen ve aquello que falta? Pero hay en este libro otro duelo al interior de ese duelo originario que advierte por ejemplo Quignard, un duelo sin representación.

La indagatoria que hace Miguel respecto a la imagen atravesada por el duelo de la stasis no deja de ser al mismo tiempo una pregunta por el sujeto, la historia y la lengua. Si se ha detenido en las traducciones y etimologías de la palabra stasis o duelo, en las valencias de esos vocablos, si ha pensado la imagen como aquello que está cuando el sujeto (todavía/ya no) está, si el problema del sentido no es lo que aquí gravita, lo es porque para Miguel la imagen interrumpe “toda escena de comunicación, toda forma de testificación”. El duelo de la imagen será siempre entonces una interrogación por los límites de la lengua, por aquello que “falta de la lengua en la lengua misma”.

El duelo de la imagen será, al mismo tiempo, una manera de suspender cierta concepción dominante del duelo, una que enlaza duelo y supervivencia y que al hacerlo, muestra los efectos devastadores de un antropocentrismo centrado en el humano vivo a expensas de toda realidad que caiga fuera de su círculo vital. Un duelo emparentado entonces con el señorío de la vida que empuja lo muerto al borde de la inexistencia. Contraria a esta noción “auto terapéutica del trabajo de duelo” que termina por hacer desaparecer lo desaparecido, el duelo de la imagen tendrá la forma de una sobrevivencia, que más que retirar las investiduras libidinales del objeto perdido (de esa imagen que falta), abre la pregunta por los modos de relación con una existencia “que aplaza la vida y aplaza la muerte”.

En el umbral que reúne imagen, duelo y stasis, Miguel ofrece un desplazamiento en el gesto mismo del pensar (las imágenes/con imágenes). En este libro la imagen no es objeto de estudio, no está allí para engrasar la máquina de la crítica. Se trata de un libro que piensa las transformaciones de la imagen en la postdictadura, de una imagen que ha tropezado con el terror, con la desaparición de cuerpos, de significados, de mundos, haciendo que giremos con los ojos alocados frente al vacío. Se trata de un libro que piensa la imagen en ese tiempo de sobrevida que sigue a la muerte de la imagen vanguardia, esa imagen (crítica) que ha actuado como “principio de desenmascaramiento de los mecanismos ilusionistas” de la realidad. ¿Cómo presentar la memoria de lo inexistente? ¿Qué hacer con el tiempo de las cenizas?, se preguntaba Miguel en otro libro. Creo que este, *El duelo de la imagen*, es una forma de insistir agudamente en esas preguntas.

Imagen, duelo, letralidad³

Niklas Bornhauser⁴

Quiero agradecer a Miguel la invitación a participar del lanzamiento de este libro, su nuevo libro, *El duelo de la imagen*. Esta invitación habla de esa manera de ser generosa, desprendida que caracteriza su relación a las cosas, al otro — y a los libros. Ante la dificultad de corresponder a tanto despliegue, tanto derroche

³ Lectura de *El duelo de la imagen* de Miguel Valderrama, Qual Quelle, 2022.

⁴ Profesor, Facultad de Educación y Ciencias Sociales, Universidad Andrés Bello.

de generosidad, trataré, al menos, de ser justo con el texto, de ajustarme a él y que mi comentario se guíe por la justicia, en este caso, la justicia lingüística.

Conforma a dicha justicia, hay que decir, entonces, que se trata de un libro tan sincero como engañoso. Si bien la traición tiene un antecedente ya no tan reciente, a saber, un libro escrito en coautoría con Oscar Cabezas, dedicado a las traiciones del mismísimo Walter Benjamin, el embuste es una característica novedosa, incluso si consideramos, hasta donde sea posible, su prolífica producción escritural. La hipótesis de lectura que quiero exponer en lo que sigue es la siguiente: primero, dicho engaño no es comprensible sin considerar, simultáneamente, la mentada sinceridad — me refiero, con esto, a la principal característica de su insobornable voluntad de saber, relacionada estrechamente con la generosidad mencionada de entrada; segundo, sin necesidad de evocar, una vez más, la archicitada locución italiana, el antecedente de la traición se convierte en tal en la medida en que este libro trata, nuevamente, del traducir. Y es que *El duelo de la imagen* presupone, exige y efectúa una serie de operaciones traductivas que hacen que la pregunta por la justicia, la fidelidad, la literalidad o, como pretendo mostrar, incluso por la letalidad, no solo no puedan ser esquivadas, sino que se conviertan en algunos de los focos ineludibles de este texto “centrado diversamente”. Una situación nada fácil para el lector, por decir lo menos.

Y las complicaciones parten incluso antes de abrir este hermoso libro; arrancan con sus dimensiones materiales, con su volumen. Pues parece un libro manejable, de fácil manejo, *handlich*, que cabe, sin problemas, en una mano: 18 cms de alto, 12,5 cms de ancho, justo 100 páginas si consideramos las páginas numeradas. Es decir, un libro pequeño, de una extensión amigable, que hace presuponer al lector desprevenido que será de lectura fácil, incluso expedita. Y, sin embargo, al abrirlo nos encontramos con un texto denso, comprimido, resultado de la condensación, uno de los maestros artesanos del sueño, responsable de la desproporción entre contenido manifiesto y pensamiento latente. A su vez, el acusado espesamiento dista de ser una operación simple, sino que se trata de una condensación múltiple, que se juega en varios niveles, generando un texto de varias capas, poliestratificado, cada uno de sus segmentos está configurado según una compresión singular, inconfundible. Se combinan, de esta manera, autores, escuelas, épocas, instantes, debates, doctrinas, prácticas discursivas diversas, ideolectos, argos, sociolectos, jergas y, por supuesto, diferentes lenguas. Abel, Bredekamp, Deleuze, Derrida, Didi-Huberman, Freud, Hamacher, Heródoto, Lacan y Tucídides convergen para luego separarse, se atraen y repelen, dibujando en una trama discursiva prolijamente enhebrada, donde cada capa tectónica, articulada según sus propias leyes gramaticales, su vocabulario y su propia sintaxis, envía a otro sedimento, a su vez configurado por sus propias reglas y excepciones, y así sucesivamente. Una constelación que recuerda la relación entre pensamientos del sueño y contenido del sueño, que, en palabras de Freud, “se nos presentan como dos figuraciones del mismo contenido en dos lenguajes diferentes; mejor dicho, el contenido del sueño se nos aparece como una transferencia de los pensamientos del sueño a otro modo de expresión, cuyos signos y leyes de articulación debemos aprender a discernir por vía de comparación entre el original y su traducción”. Esa constante transferencia, ese paso entre lo uno y lo otro es lo que, por un lado, llama poderosamente la atención del razonamiento desplegado en este libro y que, por el otro lado, interpela, a nivel de su desnuda materialidad, a quien lo lee.

Y los equívocos continúan con el mismo título. *El duelo de la imagen* — cinco palabras, dos sustantivos, dos artículos determinados (uno de ellos masculino, el

otro femenino), una preposición (que denota posesión o pertenencia). Parece sencillo.

Sin embargo, el empleo del artículo determinado, para colmo en singular, a propósito de las palabras-cosa en cuestión, vocablos ajenos a toda asignación definitiva de significados biunívocos excluyentes, no es sino otra maniobra engañosa, destinada a despistar. Ya que el texto no trata de *el* duelo, sino de *los* duelos: entre ellos, para nombrar solamente a algunos, ese duelo, *Trauer*, que se configura a partir de su contraste con la melancolía en el célebre texto freudiano del 1915; el *Trauerspiel* que tanto llamó la atención de Walter Benjamin, aquel género literario, perteneciente al drama, que tiene un desenlace trágico; el duelo asociado, un conector mediante, a la imagen, como sucede en el texto de Pablo Oyarzun que hace de epílogo y que luego retorna en la introducción del libro. Y Miguel, dese luego, no solo se entrega al juego de esa diversidad, sino que la explicita y la somete a reflexión, como prueba una de las ‘noticias’ que acompañan a los tres capítulos que componen este libro:

“duelo refiere primeramente al latín medieval *duellum*, voz que designa el ‘combate entre dos’ y, más ampliamente, la ‘guerra’. Por el otro lado, en un segundo orden de significación, el vocablo reenvía al latín *dolus*, dolor, y en tanto tal se asocia a las demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien” (83-84).

Drama, barroco o no, combate, enfrenamiento o competencia previamente acordada ente dos rivales, pena o dolor causado por una pérdida, manifestación o expresión de esa misma pena, reunión de personas con el objetivo de realizar la velación de un cadáver o su sepultamiento en el cementerio o en la cripta — esas son solamente algunas de las acepciones del vocablo que el texto ensaya, extremándolas, poniendo a prueba su capacidad de contribuir al entendimiento de la imagen, centrándose, quizá debería decir: descentrándose, en la idea de *stasis*. No contento con esto, la misma polisemia incontenible, la misma proliferación de campos de significación, aplica a las imágenes: la imagen especular del estadio del espejo descrito por Jacques Lacan; la imagen diáfana, que sirve de punto de partida para trazar los contornos de una fenomenología medial en el libro homónimo de Emmanuel Alloa; la gramatología de las imágenes, escrita por Sigrid Weigel, texto de próxima aparición en *Palinodia* — y así sucesivamente.

No ayuda, desde luego, el empleo del genitivo que hace de cópula entre estas dos ideas, y cuya estructura referencial, en lugar de proyectar relaciones causales lineales, engendra intrincadas y oscuras relaciones de reciprocidad. Sumado a lo anterior, contribuye a complicar las cosas aún más — incluso antes de partir con la lectura. O, mejor dicho, advierte acerca de las complicaciones inherentes al problema que este libro, pequeño en apariencia, se propone abordar, en palabras de Miguel Valderrama: “detenerse en el umbral que reúne en exergo duelo e imagen para conectar este tiempo con otro tiempo, con el duelo interminable de otro tiempo”. Un duelo que, conforme uno va avanzando con la lectura de un texto tan seductor como denso, resulta ser tanto el duelo por la imagen, como el duelo de la imagen, la imagen en duelo.

Dejando atrás el título, al atravesar otro umbral, aquel que separa la portada del libro de su *corpus* textual propiamente tal, se advierte otro engaño, otra traición, en este caso, podríamos decir, entre la referencia y lo referido, pues la imagen de la cubierta, fiel reflejo del sofisticado ‘gusto’ del autor, es identificada, en los respectivos créditos del libro, como una obra de Robert Rauschenberg, titulada *Express*. Sin embargo, el recorte en cuestión, y que destaca tanto por su aparente sencillez como por su fuerza expresiva, corresponde a *Spot*, otro cuadro del artista norteamericano. Discrepancia de títulos, de años (de un año, para ser exacto, aquel

que separa a 1963 y 1964) y, finalmente, de lugares, pues el primero está expuesto, de manera permanente, en el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, mientras que para contemplar al segundo ‘en vivo y en directo’ habría que viajar a Nueva York, concretamente, al MoMa.

¿Un detalle? Definitivamente. ¿Un asunto menor? De seguro. ¿Un mero error? Quizá. Sin embargo, esta misma inadecuación, precisamente por su carácter nimio e irrelevante, en la medida en que contrasta abiertamente con el carácter prolijo y refinado de las operaciones que el texto propone y efectúa, acaso pueda abrir otro acceso a este texto complejo y sobdeterminado.

No *Express*, sino *Spot*, entonces. A primera vista, no pareciera haber demasiadas diferencias entre ambos cuadros. Rauschenberg, confrontado con la escisión entre la realidad pictórica y la realidad de la vida, creía firmemente en su posibilidad de reconciliación, un objetivo que perseguía introduciendo fragmentos materiales del mundo real, entre ellos pelotas de tenis, neumáticos de coche, bicicletas y cabras disecadas, en sus cuadros. Tanto *Spot* como *Express* pertenecen a un mismo período creativo, el *Combine Painting*, posterior tanto a los llamados ‘cuadros blancos’ como a sus ‘pinturas negras’, un período apoyado en el dadaísmo y el surrealismo, en el que montaba objetos cotidianos o montajes de fotos en cuadros abstractos. Desde el punto de vista del historiador, por consiguiente, no habría mayores problemas. Pero no olvidemos que Miguel Valderrama, en estricto rigor, no es historiador, sino teórico de la historia, así que este pequeño equívoco no es algo que deba ser pasado por alto.

Volvamos a los nombres, entonces. *Express*, del latín *exprimere*, hace alusión, por un lado, a la quintaesencia o forma pura de algo, obtenida mediante el acto exprimir; y por el otro, sus usos, tal como ocurre en el *Midnight Express* de Alan Parker o *The Mystery of The Blue Train* de Agatha Christie, la octava de sus novelas criminales, que ha sido traducida al alemán como *Der blaue Express*, hacen alusión a la acción de desplazarse con gran velocidad. *Spot*, en cambio, puede referirse a una mancha redonda o irregular en la superficie de una cosa que tiene un color y textura diferentes y que generalmente es de forma redonda, un monto o cantidad pequeños, no especificados, un punto o un lugar, entre otros más. En principio, de manera general, *express* pareciera dar cuenta mejor del ritmo, a ratos vertiginoso, de un texto generoso, valga la redundancia, abundante en referencias y conceptos. Y, no obstante, otra vez, esta primera impresión de correspondencia entre el título, esta vez del cuadro, y el ritmo, la velocidad, el *timing* del libro, sin ser incorrecta, solo da cuenta de un lado, un estrato, un instante de él.

Si consideramos el lugar central que ocupa el concepto de *stasis* —que Miguel Valderrama toma de Tucídides y de las respectivas lecturas de Nicole Loraux y Paula Botteri, entre otras—, las nociones de lo veloz, lo urgente y de lo explícito, sin ser canceladas ni negadas, se combinan en algo que va más allá —o más acá— de estos atributos. Así como los disturbios o las guerras civiles en principio denotan estados de agitación y de movilización, existe una determinada constelación de estas fuerzas *express* que las pone en relación de modo tal que se neutralizan y suspenden mutuamente. Esta imagen evoca, a su vez, la figura de la bóveda en ‘El temblor de la representación’, el ensayo de Werner Hamacher escrito a propósito de su lectura de ‘El terremoto de Chile’ de Heinrich von Kleist: un arco integrado por piedras, a su vez, sujetas a las fuerzas del derrumbe, la caída, y cuya suma vectorial es igual a cero, de modo que la cintra, en lugar de entregarse al colapso, queda en suspenso. Otro ejemplo, del mismo autor, sería el *Stillstand*, resultado de la cancelación recíproca de fuerzas históricas opuestas, que en la traducción de

‘Ahora. Benjamin acerca del tiempo histórico’ tanto dolor de cabeza nos causó. Esta constelación de fuerzas, más allá de las apariciones concretas del término, reaparece en la noción de *Gegensinn*, la contrariedad o contraposición del sentido, “el lugar donde Freud y Abel se hacen eco el uno del otro, donde el vocablo germano hace de espejo donde uno y otro se encuentran y reconocen [...] menos en la existencia de la negación de las figuraciones del sueño y las palabras llamadas originarias o arcaicas, sino en la imposibilidad de decidir sobre un elemento dado” (52, cita levemente modificada). Una lástima que el mentado sentido contrario se abra paso, y no una sola vez, como *Gegensinn*, es decir, como deformación o desfiguración, producto de la dislocación de una letra, a saber, la repetición de la letra ‘s’ — y no de la ‘n’. Esta dicción alterada de la palabra alemana para decir ya sea sentido antónimo o dirección contraria, varada a medio camino hacia el *gegensein* o *zugegensein*, una forma de decir estar presente, mejor dicho, hacerse presente [*gegenwärtig*] venciendo las eventuales resistencias o fuerzas censoras, es la expresión material de un trastocamiento del orden de la lengua a nivel de las mismas letras que la componen. Es posible conjeturar que esa ‘s’ que sobra, que se congrega a la ‘s’ inicial de *Sinn* conformando una dupla tan incorrecta como siniestra, es justamente la ‘s’ que falta cuando, en el capítulo ‘La cripta de la imagen’, aparece la expresión alemana para decir fuerte, esta vez privada de esa misma ‘s’. No que estos errores ortográficos, a los cuales habría que sumar la supresión de una ‘h’ en *schwach*, débil, comprometan en absoluto el argumento del texto ni las demostraciones, a la mejor usanza freudiana, mediante las que Miguel Valde-rrama saca a relucir precisamente ese sentido antitético de las palabras; si es que las señalo aquí y ahora, no es solamente por una compulsión patológica y falta de criterio mías, sino, ante todo, porque ellas ilustran y, al mismo tiempo, realizan el sacudimiento de las palabras operado por su texto, su propio terremoto en Chile, con los desarreglos y desórdenes que todo seísmo implica.

A propósito de este carácter contrario, inherente, de manera inexpugnable, a todo sentido, así como *stasis* históricamente se ha empleado con el propósito de referirse a grupos que comparten un mismo punto de vista, *point of view*, primo-hermano del *spot*, *Standpunkt* en alemán, ambos cuadros, más allá de sus diferencias, son obras de un mismo autor identificado por su respectivo nombre propio. *Rauschenberg* es, como tantas palabras en alemán, una voz compuesta, integrada por el verbo *rauschen* y el sustantivo *Berg*. El segundo de los vocablos, derivado del alemán antiguo *berg*, del protogermano **bergaz* (montaña, refugio), que, a su vez, se deriva del indoeuropeo *bergh* (subir, elevado, monte), en su uso cotidiano significa montaña o monte; en general, hace alusión a una elevación, grande y empinada, en la superficie de la tierra o en el fondo del mar, un montón, una gran cantidad acumulada. Una montaña aplastante de evidencias, de ejemplos y de referencias, es lo que *El duelo de la imagen*, a pesar de su engañosa apariencia, pone a nuestra disposición.

Rauschen, a su vez, se puede desglosar, al menos, en cuatro campos de significación. Primero, significa hacer un sonido uniforme; como el sonido que hace, por ejemplo, un arroyo o el ruido, monótono e insistente, que ocasionalmente emite una radio. Guarda semejanza, en la primera de sus acepciones, con el *bruissement de la langue* de Roland Barthes o con el ruido o sonido blanco que ha hecho de título no de una película (2002) sino incluso de dos (2020). En el caso de *El duelo de la imagen* podría corresponderse con la incidencia de Freud, no siempre explícita, no siempre actualizada mediante la cita o referencia, aunque de estas hay bastantes; sino, más bien, una incidencia implícita, una suerte de murmullo incesante

de fondo. Segundo, el vocablo en cuestión puede referirse no exclusivamente al sonido distinguido en la primera acepción, sino, adicionalmente, al movimiento progresivo realizado por algo o alguien. Un ejemplo de esto sería el ritmo, *rauschend*, rumoroso, ruidoso, en el que las páginas de *El duelo de la imagen* se van llenando a través de un chorro asociativo, que despliega una argumentación a ratos murmurante, a ratos estrepitosa o atronadora. En tercer lugar, *rauschen*, en sentido figurado o transferido, remite a la acción de abandonar un lugar repentinamente, de súbito. Si *rauschen* es esa partida, entonces, la reacción frente al abandono, vivido como pérdida, “de una persona amada, o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” sería precisamente lo que Freud describe como duelo. Todo, podría decirse, no solo este libro, parte con un *rauschen*; parte, abandonando un determinado lugar, dejando así en evidencia su desnudez radical, su falta. Una imagen que no tiene un lugar asignado de antemano ni asegurado para siempre y que, en su inestable ser-ahí no hace sino encubrir que no hay nada o que no hay sino la nada. Duelo, entonces, de una pérdida que nunca ocurrió, duelo de lo desde y para siempre perdido.

Estas derivas de la voz *Rauschen* no son sino consistentes con el célebre juego del *Fort/Da* que, más allá de ser tratado explícitamente en el tercer capítulo, titulado precisamente ‘Mas allá del principio de placer’, precede y atraviesa prácticamente todo el texto. En estrecha complicidad y sintonía con el nombre del mentado pintor, *Rauschenberg*, *El duelo de la imagen* aguza su oído, prestando atención al murmullo de lo que parece sólido, inamovible, asentado en su pesada e imperturbable materialidad. Es que la montaña, a pesar de las apariencias, en lugar de guardar silencio y de conformarse con simplemente estar-ahí, inamoviblemente, en su lugar, *rauscht*, y Miguel Valderrama recoge, rescata, trae de vuelta y el pone en seguridad, *bergen*, aquel movimiento sonoro y material.

Solo es natural y comprensible que, como resultado de tanto correr de un lado al otro, de tanto hacer crujir la lengua, la célebre expresión freudiana, debido a la omisión de la ‘t’ en uno de sus términos, se vea transformada en *for-da*. Una fórmula que, luego de su transcripción homofónica, en la que la ausencia, *fort*, se convierte en *Vor—*, el prefijo de la representación, *Vorstellung*, con lo que se troca en un ‘ante—ahí’ o ‘delante—ahí’, por esta vía evoca la diferencia entre *Vorstellung* y *Darstellung*, uno de los ejes fundamentales en torno a los que transcurre la discusión de la teoría de la imagen. O, pocas líneas después, cuando la supresión de la letra ‘d’ convierte al conector ‘y’, empleado en la expresión ‘*fort und da*’, en el prefijo *un—*, cuya acción sobre cualquier palabra subsecuente deja resumirse en su negación, en su hacer aparecer el *Gegensinn*, tal como ocurre, por ejemplo, en *unbewusst*, inconsciente o *unheimlich*, ominoso, siniestro. En ambos casos es como si la fuerza de estas ideas, la de representación y de negación, no contentas con verse relegadas a aparecer en otro momento, se abrieran paso, forzando su irrupción, al interior de la escritura de este texto alterando su misma composición letral.

Elfriede Löchel, en una conferencia impartida a propósito de los 100 años de *Más allá del principio de placer*, ha dicho que se trata de “un texto mimético que se mueve al ritmo titubeante de avanzar y retroceder, de interrumpir y retomar lo interrumpido”, y en el que Freud no se contenta con exponer, en un nivel conceptual o abstracto, las principales hipótesis, sino que deja que, cediendo a su presión, el mismo texto performe esas hipótesis. Sucede algo parecido en *El duelo de la imagen*. Más allá de su autor y de sus intenciones, cuya incidencia consiste, precisamente, en ausentarse y dejar ser, la textura del texto es desgarrada por la argumentación, una argumentación desplegada en y por el medio de la lengua.

Finalmente, queda una cuarta acepción del primer elemento que integra el apellido del aludido pintor y que, descontinuándola, rompe la lógica de los elementos desplegados hasta aquí. El término *Rauschen* es empleado por los cazadores cuando estos se refieren al *Schwarzwild*, literalmente: los animales salvajes, silvestres, desbocados, de color negro, expresión que en su respectivo sociolecto distingue a los jabalíes, *Wildschweine*, literalmente: los cerdos salvajes. Con él se quiere dar cuenta de que el animal en cuestión está en celo, a saber, dispuesto al apareamiento o excitado, ya sea espiritual o sensualmente. Estrechamente emparentada con esta acepción, el sustantivo *Rausch* es usado como sinónimo ya sea de estado mental de dicha o de estados alterados de la conciencia, como puede ocurrir en la ebriedad, la intoxicación, el éxtasis, la borrachera. Ciertamente, *El duelo de la imagen*, a pesar de su refinada intelectualidad cosmopolita, tiene algo de esa sobreexcitación salvaje y desenfrenada, cuya inagotable variedad de movimientos y figuraciones es la causante de la confirmación de que “en estricto rigor, uno nunca puede estar seguro de haber interpretado a cabalidad un sueño”, un apellido, un libro. Si es que el libro cuya presentación hoy nos reúne efectivamente invita a algún duelo, entonces es el duelo por el sentido único, el carácter inequívoco del signo y el consenso de las interpretaciones. Gracias, Miguel, por dejarnos ser parte de ese funeral. Y ahora, según dicta el refrán español “El muerto al hoyo, el vivo al bollo”, vayamos a celebrar esa muerte — eso sí, no sin antes comprar el libro.

Salvaje performance, soberana (in) decisión. Leyendo *República salvaje* de Jacques Lezra¹

Vanessa M. Gubbins²

He leído la *República salvaje: de la naturaleza de las cosas* de Jacques Lezra varias veces, en parte porque no termino de descifrar su naturaleza: libro, obra, objeto, república, cosa pública, simulacro de la naturaleza de las cosas, simulacro de otro libro también llamado “De la naturaleza de las cosas” del poeta latino Lucrecio, crítica al pensamiento del filósofo griego que primero hizo de la república un libro, secuela y referencia a todavía otro libro del mismo autor cuyo título también tiene el modificador “salvaje”, mercancía para la compra y venta, concepto defectuoso, institución defectuosa, escena de pedagogía, medio crítico, performance, diferendo, *readymade* de Duchamp o *baciyelmo* de Sancho Panza³. La *República salvaje* no me deja decidir entre estos por más que, o quizás más aun cuando, algunos sean o son contradictorios; no me provee de ninguna base desde la cual pueda decidirme categóricamente por uno o por otro. Sin embargo, a pesar de esta indecisión fundamental o, mejor dicho, mediante ella, lo que diagnostica el libro está claramente definido. En él, se toma una decisión frente a un horizonte histórico específico; decisión soberana sin ser Schmittiana, o, mejor dicho, sin ser Schmittiana por no ser solo Schmittiana⁴. Me permito resumir aquel horizonte solo como una breve esquematización inicial.

La república moderna, en la medida que ésta se basa en la política representa-

¹ Ediciones Macul, Filosofía UMCE, 2020.

² Profesora adjunta de Estudios Latinoamericanos en el Departamento de Estudios Románicos, Cornell University.

³ El filósofo griego Platón escribió su magnum opus de filosofía política, *República* alrededor de 375 a.n.e., en la que expone su visión de la forma ideal de gobierno y justicia y famosamente excluye a la poesía de la *polis* griega; *Wild Materialism* o materialismo salvajes en castellano, publicado en el 2018 por la Fordham University Press, sería el primer libro de una trilogía de pensamiento político de Jacques Lezra que incluiría a la *República salvaje*; cf., para profundizar en el paralelo entre la *República salvaje* y los *ready-mades* de Marcel Duchamp, Pablo Oyarzun, *Anestésica del ready-made*. LOM Ediciones, Santiago, 2000 pp.126-139; en los capítulos 44 y 45 de la primera parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra, Sancho Panza interviene en una disputa entre Don Quijote y un barbero acerca de si un objeto es una bacía o el yelmo de Mambrino. Sancho Panza inventa el neologismo “baciyelmo” para referirse tanto a la indecisión como a la multiplicidad que se asoma con respecto a la naturaleza del objeto.

⁴ Como se sabe, según el pensador alemán Carl Schmitt, “soberano es quien decide sobre el estado de excepción.” Cf., Carl Schmitt, *Teología Política*, Trad. Francisco Javier Conde y Jorge Navarro Pérez, Editorial Trotta, 2009, p. 13.

cional, produce crisis-síntomas ya que la representación, como Lezra nos recuerda, es un concepto problemático, “de una inestabilidad estructural y semántica alarmante”⁵. No terminamos de encajar ni con las instituciones que nos representan, ni con las personas que nos representan, ni con los conceptos que nos representarían, como es el caso del concepto “pueblo,” o aquel “yo” presuntamente estable y soberano al que me aferro como representación de mí misma que va de la mano con “mi cuerpo” en tanto propiedad. Este desencaje, que surge de una condición material, de una realidad material, corporal, divisible, que desvanecerá y se deteriorará, que está, por lo tanto, determinada en su incompletud⁶ en su finitud; esta ausencia de objeto, que también somos nosotros mismos, nos da terror. Es decir, andamos muertos de miedo, y debido a este miedo, desplazamos nuestro terror a la institución fuerte, al padre fálico, al “yo” estable como formas de compensación, aferrándonos al fantasma de la indivisibilidad del soberano en tanto portador de la completud que carecemos, pues, como se sabe, en la república moderna la figura del soberano —que en nuestro caso actual de democracia representacional es el estado como representación del pueblo— tendría un monopolio sobre la violencia, ya que el contrato social consiste precisamente en este traslado de la violencia de un sujeto a otro⁷.

Esta crisis-síntoma del apego a la institución fuerte se refleja en la aseveración que da inicio al libro, escrita en mayo del 2019 en Los Ángeles, en la que Lezra provee la razón de ser empírico-histórica y afectiva de la *República salvaje*: “el libro nace del desconcierto y la indignación frente a la producción de regímenes antidemocráticos por las instituciones políticas de la república moderna”⁸. Desconcierto e indignación que son motores de un pensamiento cuya urgencia se siente hoy con aún mayor fuerza, tanto frente a la respuesta militarizada de las fuerzas armadas del estado a las demostraciones en diversos lugares del mundo —incluyendo Chile y Hong Kong desde el 2019 y Estados Unidos desde mayo del 2020—, como frente a las políticas estatales en diversos países del mundo con relación a la pandemia producida por el COVID-19.

¿Cómo este pensamiento indignado y desconcertado? ¿Cómo este pensar, que en tanto indignado y desconcertado, demuestra que el motor que lo subyace es la justicia no como concepto jurídico-legal, sino como modo de la verdad? Y entonces, ¿cómo este pensamiento como *performance* de la justicia? Sin duda, no se trataría del concepto de *performance* según J.L. Austin⁹, cosa que implicaría justamente la estructura intencional que el libro procura debilitar. Como Lezra nos recuerda en otro texto, la palabra inglesa *performance* —por más que hoy se requiera su traducción debido al surgimiento de la rama de crítica cultural anglosajona llamada “performance studies”— es de difícil traducción al castellano. La palabra no existe “en el sentido extenso, sobre- e infradeterminado que tiene en inglés”¹⁰, lengua en la que se hace tenue la distinción entre representación y realización.

⁵ Jacques, Lezra, *República salvaje: de la naturaleza de las cosas*, Santiago, Ediciones Macul, 2019, p. 14.

⁶ Neologismo de Lezra, al igual que su opuesto “completud”; son utilizados para indicar la condición de ser y estar incompleto o completo. *Ibidem*, 221, 286, 287.

⁷ Cf. Thomas Hobbes, *Leviatán*, Trad. Antonio Escohotado, Editorial Losada, Buenos Aires, 2007.

⁸ Jacques Lezra, *República salvaje: de la naturaleza de las cosas*, *op.cit.*, p. 13.

⁹ Según Austin, existe una clase de enunciados llamados performativos que en su enunciación, implican la realización de una acción. Por ejemplo, el enunciado ‘confieso haberme robado las galletas de la despensa’ no sólo describe una situación, sino realiza la acción de confesar. Cf., J.L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Traducido por Genaro Carrió y Eduardo Rabossi, Barcelona: Ediciones Paidós, 2016.

¹⁰ Jacques Lezra. “El concepto que me consta: *Constant Performance*,” Universidad de California-Riverside, Los Angeles, Setiembre 2020, p. 3.

Pensamiento como performance de la justicia, entonces, en la medida que éste se instala dentro de la inestabilidad introducida por la indecisión fundamental entre representación y realización del concepto de performance en inglés, que también es lo intraducible de su concepto. Entonces, pensamiento en tanto *performance* de la justicia también como profanación, como defraude, como hacer sufrir de todo aquello que se tiene por propio; *performance* del libro en la medida que el contenido de todo enunciado se va desandando desde su propia contingencia.

Lezra es también enfático cuando dice que la república moderna a encarado el problema de la representación borrando, estandarizando, normativizando, reprimiendo la incoherencia fundamental, lo defectuoso de la institución, del concepto, la falta de identidad entre “yo” y “yo,” la incompletud. Sin embargo, como Lezra también demuestra, la solución tampoco recaería sobre deshacernos de la soberanía en sí; la *República salvaje* no es pos-soberana. El pensamiento, el concepto, requiere de la jerarquización, requiere de la soberanía. Sin soberanía eliminamos la posibilidad de pensar; de decidir. El tema, según el autor de *República salvaje*, recae sobre la irreductibilidad de la violencia del sujeto como una soberanía no transferible, efímera, divisible. Una soberanía de, en las palabras de Lezra, “lo posible del pensamiento... todo lo que tiene de *modalidad* y de *absoluto*”¹¹ que es aquello a lo que no podemos renunciar.

Es justo aquí que la república salvaje —en tanto libro y república— interviene, en este deseo de su autor de buscar cómo convivir con la incoherencia, en el terror de la incompletud, en la *dynamis* que identifica en Lucrecio como inherente a su política de disenso, de relación violenta, de casualidad y aleatoriedad, *dynamis* en vez del placer catastemático del *cura sui* del jardín de Epicuro¹²; condición que implica no excluir el hecho que los tiranos y los dioses —el fantasma del soberano indivisible— siempre volverán, ya que, como Lezra demuestra, la lección de Lucrecio sobre el término de las cosas, sobre el principio de finitud enterrado y el absoluto no-ser de la muerte, también está sujeta a la misma materialidad que todas las cosas y por lo tanto, será olvidada y nuevamente aprehendida, en otro contexto, en otro movimiento de átomos o palabras¹³. A diferencia de los lectores de Epicuro y Lucrecio, aquella “corriente subterránea como la llamó Althusser”¹⁴ de filósofos materialistas que incluye a Marx, Hobbes y Maquiavelo, la propuesta de Lezra no sería, entonces, “enseñarnos a olvidar a olvidar la lección de la finitud de todo y el poder, *potestas*, de todo tirano”¹⁵, sino “buscar modalidades de con-vivir desde ella” —desde la inestabilidad producida por la representación como medio problemático— “es decir, buscar conatos de sujeto o de subjetividades políticas en la incoherencia e incluso en la violencia de sus relaciones”¹⁶. Lezra llama esto un republicanismo radical, una república como lugar de una democracia radical,

¹¹ Jacques, Lezra, *República salvaje: de la naturaleza de las cosas*, op. cit., p. 250 (énfasis de Jaques Lezra).

¹² Lezra, siguiendo a Foucault, hace una lectura del placer catastemático del jardín de Epicuro que lleva a una política de *cura sui*, o cuidado de uno mismo, en la que se omite toda relación al otro. Contrasta esta política con aquella del placer dinámico. Cf. para ver el argumento de Lezra, *ibidem*, pp. 57-63.

¹³ “Hemos visto que la lección del *De rerum natura* es una lección material. El poema es un objeto material que sufre los percances de todo objeto material, es decir, se olvida, se deshace, se enajena, se desvía. Cuando se desvía esa lección, surge la posibilidad de la entrada de un tirano, es decir, del despotismo, que puede ser tanto el déspota de la religión como el político. Para evitar esta suerte hay que tener siempre presente la figura del *terminus*, es decir, la figura de la relación o de la ontología de la relación, o de un plano ontológico en el que la relación en tanto *dynamis*, violencia, y división preceden a lo relacionado. Pero esta lección, la lección de que persiste el término, de que la relación es primaria, también es material” (*Ibidem*, p. 79).

¹⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁵ *Ibidem*, p. 71.

¹⁶ *Ibidem*, p. 14.

una república material y salvaje.

Aquí es donde me parece que todo se vuelve un poco extraño y hace de esta breve esquematización que he hecho hasta ahora algo ingenua. Primero, porque ¿quiénes somos los que no podemos renunciar? ¿Quién es este nosotros que voy asumiendo? Pero antes de abordar aquella extrañez, quisiera hacer dos comentarios sobre el pensamiento que esboza este libro, que he llamado performance de la justicia, cuya aleatoriedad es lo que el autor quiere hacer la base de la asociación humana.

Primero, me parece que el verbo “buscar,” que aparece en la cita anterior, es un verbo clave para este pensamiento. Reaparece cada vez que su autor intenta describir la política de la *República salvaje*. La lógica que subyace a esta búsqueda aparece en el sexto capítulo, donde Lezra analiza una parte del segundo libro de Lucrecio que trata el tema de los *vestigia*, las huellas que una madre vaca deja o sigue (el latín lo deja ambiguo) al buscar a su hijo becerro perdido:

[Los *vestigia*] serán la huella que persigue el espíritu activo, el rastro mínimo que deja en el material de la obra poética el argumento filosófico que allí se esconde. Pero estos *vestigia* lo son también de pérdida total e irremediable. Las huellas que deja tras de sí la verdad filosófica que anida en el zarzal poético son marcas de la ausencia fatal, de lo que no puede tener un sustituto. Ahora bien, esto que no puede encontrar sustituto podemos serlo nosotros también: los rastros, *humi pedibus*, pueden ser también huellas nuestras. El becerro perdido; lo absolutamente particular; aquello que pide nuestro cuidado como Narciso el de Eco... Pero lo absolutamente particular no lo es, no es singular ni único cuando puede ser más de una cosa: madre e hijo, filósofo y objeto de estudio, la intelección y, o la verdad del objeto de ésta.¹⁷

Búsqueda de *vestigia*, entonces, como “búsqueda de conatos de sujeto o subjetividades políticas en la incoherencia y violencia de sus relaciones”¹⁸. Esto me parece crucial. Lezra menciona que hay otra paradoja inherente a esta búsqueda de la verdad: por un lado, contemplar los *vestigia*, como cosas pequeñas, nos hace incapaces de alcanzar la verdad, pero por el otro, no fijarnos en aquellas huellas es “perderle el rastro a la verdad oculta...no amar”¹⁹.

A esta búsqueda, de naturaleza inherentemente paradójica, le agrego un comentario que se me aparece como otro salvajismo de este momento en el texto de Lucrecio, recalcado en la traducción que Lezra cita del Abate Marchena:

Porque frecuentemente degollado
En los hermosos templos de los dioses
Cae el becerro al lado de las aras

Turicremas, brotando de su pecho
La sangre un río ardiente: deshijada
La madre, empero, aquí y allí corriendo
Por verdes bosques, va estampando en tierra

Las hendidas pezuñas, registrando
Con ojo ansioso todos los parajes,
Por si en alguno a su perdido hijo
Puede topar; parándose a menudo,
Llena de quejas el frondoso bosque
Y el establo reeve continuamente,
Clavada con la pérdida del hijo. (2.454-463)²⁰

¹⁷ *Ibidem*, p. 240.

¹⁸ Cf. las referencias en la nota 17 de este trabajo.

¹⁹ *Ibidem*, p. 241.

²⁰ Citado en *ibidem*, p. 238.

La imagen de la búsqueda a la que Lezra nos lleva en el texto es la de una madre frente al hijo perdido —esto es lo que, en la república salvaje, desmantela al padre fálico como *situs* de la decisión, ya que, según Lezra, la decisión que la verdad deja huella en el primer lugar no puede dejar de ser fundamentalmente arbitraria.²¹ Pero lo que desmonta al padre fálico, sometiéndolo a la lógica del “mantener-atrasar-destruir”²², no es exactamente la madre buscando al hijo perdido— en la república salvaje no hay una batalla entre conceptos estables, identidades estables, no se trata de un modelo materno de búsqueda contra un modelo paterno— sino, como aparece en la cita de Lucrecio²³, de la madre *orbata*, del Latín *orbo*, privado/a de hijo, madre, padre, que el Abate Marchena traduce como *desbijada*. Es decir, la búsqueda de la madre que ya no es madre: que al buscar es madre y no es madre, del concepto defectuoso de madre. Entonces, el sí y no de la huella como también el sí y el no del que busca, como el sí y el no del filósofo y su objeto de estudio, o del lector que lee, o del pensamiento cuyo objeto es lo múltiple. Es decir, por último, el sí y el no de la renegación y el renegado.

Segundo, el pensamiento que va de la mano con la república salvaje, como búsqueda defectuosa, se postula como presentando cierta dificultad para la práctica. Lezra menciona esto en la entrevista con Miguel Vásquez de la universidad Complutense de Madrid que da fin al libro, nuevamente mediante el verbo buscar: “Buscamos pensar la política de una forma debilitada... Es muy difícil poner en práctica la idea de debilidad asociada al concepto de estado e institución. Ofrezco a nivel de pensamiento con plena conciencia de que la política que resulta de este tipo de pensamiento es de muy difícil concreción. El aparato de *paraconceptos* tiene muy pocas posibilidades de adquirir viabilidad política sin pasarse a la lógica de las oportunidades”²⁴. Y en otra parte de la entrevista, indaga: “¿cómo hacer política sin cañones y sin pueblo en un mundo en que la política tiene que pasar por el instrumento, por las cuestiones prácticas?”²⁵. Lo que me llama la atención no es la dificultad de poner en práctica de la república salvaje, ni el hecho que lo práctico aparece amarrado a la instrumentalización, al cañón y al pueblo, sino que fuera de estas dos aseveraciones, el tema de tener pocas posibilidades de adquirir viabilidad política no parece ser políticamente crucial.

¿Cuál es, entonces, la política en juego en la *República salvaje*, si no es meramente otro *intento* de un pensamiento no-jerárquico de lo múltiple? ¿Otro *intento* de pensar la relación como anterior al ente? Subrayo la noción de intento para hablar de algo que me parece fundamental para entender el libro de Lezra: el pensamiento no-jerárquico de lo múltiple parece requerir una redefinición de la relación entre práctica y pensamiento, práctica y teoría e incluso práctica y escritura que socava su propia identificación como tal. Entonces, volvamos a lo extraño, a nosotros y a mi ingenuidad.

República salvaje es, efectivamente, un objeto extraño—palabra que comparte la raíz latina “*extraneus*,” o externo, con la palabra en inglés “*strange*” que Lezra usó para referirse al libro cuando le escribí luego de leerlo por primera vez: “My strange book.” “Mi libro extraño.” Cuestión que se repite en la introducción al libro: “Espero que, de esta forma, paso a paso, confluyan más fácilmente temas que quizá les sean *extraños* a algunos lectores y debates cuya forma parecerá *rara*

²¹ *Ibidem*, p. 239.

²² *Ibidem*, p. 238.

²³ “At mater viridis saltus orbata peragrans/Novit humi pedibus vestigial pressa bisulcis, (2.354-355).” Citado en *ibidem*, p. 238.

²⁴ *Ibidem*, p. 317 (énfasis de Jaques Lezra).

²⁵ *Ibidem*, p. 321.

a muchos, reteniendo la *peculiaridad* de su estructura, la *extrañez* inmediata del argumento y de las partes,²⁶. Extraño, entonces, en tanto raro y peculiar, pero, como el becerro perdido, no singular. Rareza o peculiaridad que en su desarrollo, si leemos lo que sigue en la cita, tendría una dimensión política o sería una política: “pero mostrando cada vez más, en el movimiento indeterminado y constante entre la escritura y el discurso oral, la enseñanza y el debate, sus dimensiones radicalmente políticas”²⁷.

Habría que empezar por decir que para el lector, el objeto extraño invita cierto terror. Esto lo experimenté en carne propia en aquella primera lectura del libro principalmente debido al hecho que la república salvaje se rehúsa a coordinarse bajo el ritmo de sus voces, cosa que se mezclaba con mi recuerdo personal de la voz de Lezra, cuyas huellas me encontré persiguiendo en todo el texto. Multiplicidades, entonces, que no son una suma de yoes sino una desestabilización de yoes, incluyendo el mío—especialmente en la interacción entre los textos traducidos al español desde el inglés y aquellos trabajados desde el español, o en las intervenciones sin nombre en las escenas de pedagogía dentro de las cuales de vez en cuando se hacía referencia a algún participante por nombre propio o a conversaciones que habrían ocurrido por fuera del libro²⁸; o incluso en el hecho que las relaciones establecidas entre los libros de pensadores materialistas viajaban por el tiempo y el espacio sin seguir cronología historicista ni divisiones nacionalistas del espacio geográfico y no se mantenían estables en su dirección: es decir, parafraseando a Lezra, algo como “para entender a Lucrecio hay que leer a Maquiavelo y para entender a Maquiavelo hay que leer a Lucrecio por medio de Marx.” Todo esto existe dentro del libro como formato, como objeto por excelencia de la academia en tanto institución defectuosa, y dentro de la república salvaje en tanto concepto también defectuoso. Vértigo de la traducción, la anonimidad y la sublevación del eje espacial y temporal, en un libro con título, con firma de autor (“mi” extraño libro), introducción, meticuloso delineamiento del tiempo y del espacio —Los Ángeles, Santiago, Princeton, New Haven, Madrid, 2013, 2017, 2018, 2019 (pero no en este orden)— y entrevista final que aunque aparenta la estabilidad de dos yoes —el yo de Jacques Lezra y el yo de Miguel Vásquez— es una entrevista que entra en un momento curioso de autobiografía personal y además, se refiere repetidamente a otro libro de Lezra: *Wild Materialism o Materialismo salvaje*, publicado en el 2010 por la Fordham University Press.

Aquella extrañeza, sin embargo, no resulta de lo foráneo o externo de la *República salvaje*. Como Lezra nos advierte, “la dinámica entre lo externo y lo interno es necesaria analíticamente... Pero también estas dinámicas tienen defectos serios”²⁹. A diferencia de la tradición moderna, el republicanismo salvaje “constituiría su fisionomía desde una contingencia interior”³⁰, un *clinamen*, una *declinatio* lucreciana que cruza lo atómico y lo fenoménico. En el fondo, todas las instituciones que la *República salvaje* toca nos son reconocibles. Es dentro de este reconocimiento, dentro de la efectividad del libro en tanto legible de principio a fin, que se sitúa su contrainstitución, su debilitación de los simulacros con los que pacta. *República salvaje*, entonces, en tanto y “con objetos imprecisos, poco claros e irracionales”³¹,

²⁶ *Ibidem*, p. 53 (énfasis mío).

²⁷ *Ibidem*, p. 53.

²⁸ *Ibidem*, p. 141.

²⁹ *Ibidem*, p. 304.

³⁰ *Ibidem*, p. 304.

³¹ *Ibidem*, p. 302-3.

funda una república salvaje de individuos desindividualizados (yo-individuo no soy fuente de mi deseo, sino una multiplicidad lo es y cuando estos son ejercidos, sus efectos no son determinables) y *socium* individualizado (modalizado, indexicalizado): conatos de sujetos y subjetividades que reconocerán y producirán contingencias, haciendo “ derivar la soberanía dividida hacia otro soberano ”³². Sujetos y subjetividades cuya decisión soberana recae sobre la imposibilidad de decidir “ sin poder hacerlo otra que arbitrariamente ” donde lo decidible no lo es categórica- sino históricamente³³.

Dado lo anterior, dada esta extrañeza, me permito aseverar que al leer la *República salvaje*, me vuelvo republicana salvaje; y que presentarla y escribir sobre ella, como republicana salvaje, implica hacer de la escritura y la presentación en tanto institución lo que Quiteria y Basilio hacen del matrimonio en el décimo noveno capítulo del *Quijote*: casarse haciendo del casamiento una burla. Concluiré, entonces, con lo que ahora puedo explicitar han sido y son lanzamientos de eyaculaciones laminares de mis ojos al PDF y el procesador Word y de las yemas de mis dedos al teclado de la computadora portátil, también llamados simulacros, o hipótesis del acróbata Lucrecio —según Marx— sometido a la ley de gravedad³⁴, sobre la *República salvaje* de Jacques Lezra, presentados, primero, en Los Ángeles, 8 de julio del 2020, pasadas las 4pm, luego de la reinstalación de ciertas medidas de cuarentena debido a un rebrote de contagios del COVID-19 y en medio de la toma de las calles diaria en Estados Unidos, mediante las plataformas Zoom y Youtube; y segundo, editados en setiembre del 2020, también en Los Ángeles, aún en condiciones superpuestas de protesta y cuarentena.

Uno. Leer la república salvaje implica tanto morder como ser mordida. Si morder y ser mordida es la modalidad de lectura de la *República salvaje*, en la medida que la mordida, el deseo de ingerir y comerse al otro, es la relación, la violencia primaria, es decir, en la medida que toda cosa material muere y las cosas del mundo también incluyen las observaciones hechas sobre las cosas en el mundo, como estas hipótesis, entonces al leer la *República salvaje* y al presentarla me vuelvo republicana salvaje. No *me he vuelto* republicana salvaje, como algo que hice y ahora soy, ni *me volví* republicana salvaje, como algo que fui. Me vuelvo republicana salvaje al leer en tanto morder y ser mordida. “ Me vuelvo ” puede ser retorno, como en “ me vuelvo a casa, ” o metamorfosis, transformación en otra cosa ya existente o no existente como en “ me vuelvo pájaro ” o “ me vuelvo blup, ” sin asumir ninguna dirección al movimiento. En esto se parece a la lógica de la analogía como rememoración y *poiesis* en cuya tensión Lezra sitúa a la posibilidad de una similitud dividida como condición de ser de la república salvaje: soy como tu en la medida que no soy como tú. En la tensión entre la *poiesis* y la rememoración, no me resulta contradictorio decir que “ me vuelvo ” republicana salvaje sólo mientras leo la *República salvaje* y pensar que en todo momento “ me volveré ” republicana salvaje. He ahí la “ lógica dura de la utopía ”³⁵ de este libro en tanto *res pública*, cosa pública, material y por lo tanto, efímera y derivada, que va a “ desvanecerse,

³² *Ibidem*, p. 286.

³³ *Ibidem*, pp. 239-240.

³⁴ “ aquí Marx pinta el mundo de las cosas y de sus estados, y por encima de éste un mundo de giros poéticos acerca de ellas, y de proposiciones articuladas tanto poética como filosóficamente, concernientes y relativas al mundo de las cosas... “ La gravedad ”, decimos, amenaza siempre con hundir al acróbata, o al poeta, o al filósofo lucreciano; amenaza con precipitarlo desde el aire en el que gira hacia las cosas de “ abajo ” (*Ibidem*, pp. 209-210).

³⁵ *Ibidem*, p. 182.

disgregarse, disiparse y decaer³⁶ al igual que las “des” de Lezra que son y no son como las “emes” del Memmio de Lucrecio³⁷.

Dos. El republicanismo radical, material, de mi salvajismo puede describirse así: Primero, mediante el hecho que la palabra salvaje, en el primer epígrafe del libro que cita a Sebastián de Covarrubias, denote ser tanto de la montaña, como de la selva, como de la villa; que los salvajes se pinten en pinturas, se llamen en libros de caballería, se topen, los llamemos y se digan (díjose) como *eventa* de la literatura, como aquello que se dirige, ante la *coniuncta*, lo sustantivo o lo substancial, lo soberano del concepto que reúne; y, finalmente, que en la misma cita, salvaje denote a la vez “hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeça, con cabellos largos y barba larga” y la desnudez que “la misma naturaleza con bello” cubre “para algún remedio suyo”³⁸. Es decir, que salvaje denote ser velludo y al mismo tiempo indique que el vello es lo que lo remedia su salvajismo, su salvaje desnudez.

Segundo, mediante el hecho que la “barba” y el “vello” del primer epígrafe de Covarrubias reaparezcan en la “bella bárbara” del segundo epígrafe de Marcel Schwob: “La imagen de la bella bárbara [*le pareció a Lucrecio*] un mosaico agradable y coloreado y sintió que el fin del movimiento de esa infinitud era triste y vano”³⁹. “Barba” y “vello” como material alfabético de la “bella bárbara” que se parece al mosaico coloreado que representa a los átomos invisibles de Lucrecio. Y, en la medida que en *De rerum natura* las letras del alfabeto tienen una relación analógica con los átomos de Lucrecio, las letras de “barba y vello” en “bella bárbara” se reiterarían, entonces, como un mosaico que es como los átomos de Lucrecio y al mismo tiempo como la analogía de las letras del alfabeto en *De rerum natura* que son como los átomos de Lucrecio. Yendo aún más lejos, los epígrafes, entonces, en tanto letras de lecciones materiales que se reiteran, serían como los átomos de Lucrecio, es decir, serían y no serían los átomos, cosa que se vuelve más sorprendente cuando notamos que esta relación, entonces, incluye al tercer epígrafe en el que Lezra cita a Badiou: “El debate que está en juego es éste: ¿puede o no haber un pensamiento no-jerárquico de lo múltiple? —un pensamiento no-jerárquico de lo múltiple— esta es, si queréis, la cuestión ontológica del comunismo”⁴⁰.

Tercero, mediante el hecho que América Latina, en tanto momento empírico-histórico de la formación de la república moderna, al derogar a la representación en su renegación de la lengua hispana, sea destruida por el republicanismo radical que deriva de ella⁴¹. Y que en el poema de Langston Hughes, *Let America be America Again*, el poeta pida que se deje a América ser América de nuevo y se haga América de nuevo en el repetido “de nuevo” del “dejar ser” y el “hacer” que hace a América resonar en que nunca fue, haciendo a “América” distinta de

³⁶ *Ibidem.*, p. 69.

³⁷ “Pues bien, el nombre de Memmio, se repite en la repetición de la letra “m” en el momento en que describe por primera vez la manera que tienen los átomos, de muchas formas que tienen estos átomos diminutos, de juntarse, mezclarse y se deshacen. Esta repetición de la letra /m/, permite ver el movimiento de los átomos, del mismo átomo que es la letra /m/. Memmio, cuyo nombre repite nada menos que tres veces la letra /m/, está interpelado como el objeto a quién dirijo el poema, pero también está dentro del poema en tanto materia del poema” (*Ibidem.*, p. 94).

³⁸ *Ibidem.*, p. 7 sic.

³⁹ Citado en *ibidem.*, p. 8 sic.

⁴⁰ Citado en *ibidem.*, p. 9.

⁴¹ Por medio de una lectura del debate entre Juan Victorino Lastarria, Jacinto Chacón y Andrés Bello sobre la representación republicana y el destino de la lengua en América Latina, Lezra hace manifiesta las consecuencias políticas de la renegación de la lengua hispana como lengua nacional de las nuevas naciones americanas sólo en la medida que ésta deje atrás a España y sea vehículo para las ideas de la ilustración francesa. De este modo, el autor de la *República salvaje* hace tangible la contradicción en el concepto de la representación republicana que da pie a la república salvaje, pero también se destruye en ella. Cf. para ver el análisis completo de Lezra, *ibidem.*, pp. 14-20.

“América”, y haciéndolo también en el resonar de la rima consonante entre “dejar ser” y “hacer” de la traducción hispana. Aquello que, incluyendo a la rima en sí, deja ver “contingentemente y en el momento propio” las “escindidas e insoporables” contradicciones y por lo tanto diferencias internas de una institución, de un concepto, desplazando así “la siempre-ideal posición e identidad del singular universal que son el pueblo y el término “pueblo”, ese pueblo, el pueblo que nos hace y del que nos hacemos “hombres””⁴².

Tres. En la medida que la política de la *República salvaje* me es impensable sin la lectura como modo fundamental de relacionarme y de no dejar de amar, y en la medida que leer también es tomar la miel que hace pasar la medicina amarga de que olvidaré todo lo leído, entonces, lo que me *gusta* (me da terror) del libro de Lezra (de mis notas a pie de página) es que aquella miel se desdoble terroríficamente en el concepto de dulzura dividido (del parafraseo delirante; de la performance salvaje), ya que como el autor nos recuerda (y olvidaré al mismo tiempo que olvidaré olvidar), lo que es dulce frente a la catástrofe que se mira a la distancia, desde la posición del filósofo en el sexto libro de *De rerum natura*, no es sólo lo dulce del dolor del otro en tanto dolor que no es mío, sino también, justamente, lo dulce que es el dolor del otro. Sobre esto recae su justicia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Lezra, Jacques, “El concepto que me consta: Constant Performance,” Universidad de California-Riverside, Los Ángeles, Setiembre 2020.

--*República salvaje: de la naturaleza de las cosas*, Chile, Ediciones Macul, 2020.

⁴² *Ibidem*, p. 279.

Presentación de *Matrix. El género de la filosofía*¹ de Alejandra Castillo

Gabriela Méndez Cota²

*¿Por qué la madre? Nos podríamos preguntar. ¿Por qué el antes del antes, habría que llamarlo la cuestión de la madre? Más aún, ¿por qué habría que reservar un lugar, una definición de un cuerpo, que se describe unívocamente como “la madre”? Volviendo a aquella pregunta con que se da inicio a *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, cabría insistir: ¿acaso hay mujeres?, pero con una variación, ¿acaso hay madres?*
(Alejandra Castillo, *Matrix. El género de la filosofía*, 49)

Hace ya varias décadas que el feminismo puso sobre la mesa la pregunta por el cuerpo sexuado de la filosofía y con ello, el de la universidad en su conjunto. La cuestión ha sido y sigue siendo cómo entender y relacionarse con ese cuerpo para transformarlo de raíz. *Matrix. El género de la filosofía* ensaya un estilo feminista de leer y escribir que pone de relieve los gestos retóricos con los que el cuerpo sexuado de la filosofía instituye y perpetúa un dispositivo de género. Su autora Alejandra Castillo propone entender este modo de aparecer y desaparecer del cuerpo sexuado de la filosofía como “un conjunto diverso de narraciones, técnicas y tecnologías que van constituyendo y describiendo lo masculino y lo femenino bajo las señas de la heteronormatividad reproductiva” (16). Así, lejos de obsoletas distinciones entre naturaleza y cultura, entre género y diferencia sexual, dicha propuesta se inscribe en un feminismo deconstructivo, es decir, un feminismo que afirma la escritura como su elemento material y su condición técnica de posibilidad (e imposibilidad). En esta tradición, *Matrix* enseña a *leer hasta torcer* el género filosófico. De este último el supuesto fundamental ya había sido descrito, como refiere Castillo, por Monique Wittig, como el de que en efecto existe un “ya ahí” de los sexos que antecede a cualquier pensamiento y a cualquier sociedad. Cuestionar radicalmente este supuesto parece imprescindible no sólo para hacer de la diferencia sexual un objeto legítimo de la investigación filosófica, o para lograr una mayor presencia institucional de las mujeres filósofas y la filosofía feminista, sino también para atravesar los fantasmas universitarios del todo-saber, que son por cierto los que alimentan la actual reducción del trabajo académico a una competencia descarnada al servicio del capital.

ESCRITURA, PERO DE OTRO MODO

Si, pese a la persistente minimización de su importancia para la filosofía, la diferencia sexual llega a operar ahí como “principio oculto y ordenación nocturna de las marcas de los cuerpos” (17), esto se debe a que el relato filosófico desplaza metonímicamente esa diferencia hacia el concepto de lo femenino-materno erigido en totalidad (19). En este sentido, y partiendo de la contribución fundamental de Luce Irigaray, Castillo perfila la *matrix* como máquina de metaforización patriarcal que suplanta a la *khôra*, algo que por lo demás no tiene esencia, no es ni masculino

¹ Ediciones Macul, 2019.

² Académica, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

ni femenino, sino (si acaso) pura temporalidad material. Pronto, sin embargo, Castillo se desmarca del proyecto de elaborar positivamente un imaginario de lo femenino-materno, en el cual detecta la lógica normalizadora del *casi siempre*: “¿Qué parte deja escapar este *casi siempre*? ¿Qué parte del reparto del mundo le corresponde a aquellas que se restan a la relación del dos y se nombran por fuera de la normalidad del casi siempre?” (42). La matriz es la imagen del origen y la naturaleza, es decir, de un orden patriarcal que no sólo se constituye excluyendo a las mujeres de la filosofía, sino que empobrece y subordina la relación entre filosofía y existencia, entre escritura y vida. Tal subordinación se renueva cada vez que, en la historia y en el presente, aparecen nuevos nombres de lo femenino/materno —amor, familia, intimidad— para describir a las mujeres. Al mismo tiempo, no parece fácil perder la identidad, es decir, renunciar a la descripción de la mujer como mujer ENTERA. En pos de una solución situada a este dilema Castillo desarrolla una lectura cercana de la filosofía en Chile, una filosofía que, ante su propia imposibilidad, se aferra a una “vida” que no deja de figurarse en cuerpo de mujer-madre. ¿Cómo salir de ahí?, preguntaba Sarah Kofman. La solución no la encuentra Castillo en la filosofía sino en escrituras *otras* que apuntan no a la naturaleza sino al “artificio en el antes, la letra como origen” (121). Así se sustraerían de la matrix una escritura poética como la de Gabriela Mistral, “que con tenacidad desdibuja la figura de la mujer descrita con la intensidad de las señas de la materialidad y la maternidad” (47), y una escritura anti-filosófica como la de Simone de Beauvoir. No porque la escritura sea un escape de la materialidad, sino que la materialidad se pone en juego precisamente como escritura: “narrar y vivir, figurar una vida en la escritura, hacer de la escritura una vida, es lo que enseña Beauvoir” (119).

LA TÉCNICA: ¿UNA MADRE HELADA?

No olvidemos, insiste Castillo hasta el final, que la mujer-madre no es otra cosa que la proyección del orden paterno. Este sería el orden de la línea recta, de la funcionalidad y la eficiencia, de tal manera que su interrupción consistiría en inclinar la línea y torcerla hasta des-rentabilizar la obediencia al mandato paterno del amor, la reproducción y “ese progreso llamado futuro” (139). Ahora bien, ¿implica esto un rechazo absoluto, por lo demás familiar, de lo materno y la maternidad *en general*? Por el contrario, dice Castillo que tal vez sea en la rareza, *en la duda* “que implica la denegación continua con el nombre, donde sea posible sugerir el gesto del antes del antes, gesto del aferrarse” (52). El antes del antes no se declara pasivo y uniforme, sino huella que pone en marcha algo que no se sabe. No se figura como un cuerpo dado sino como un cuerpo técnico, en el entendido de que “...no hay cuerpo sin técnica. Es en la confusión entre cuerpo y técnica (escritura, imagen, aparato) donde se despliega el dispositivo corporal” (108). Escribir de otra manera es alterar este dispositivo, interrumpirlo, indeterminarlo, así sea dentro de ciertos límites. En esta clave de tecnicidad originaria, la escritura permitiría refigurar a la mujer-madre como algo más y algo menos que una proyección del orden patriarcal, quizá como el punto de fracaso del dispositivo de género en su totalidad. O esto me sugiere la propia *Matrix* cuando Castillo hace referencia al psicoanálisis de las parafilias en tanto evocación de “un movimiento de olas, un ir y venir de marea”, e incluso como “un retorno, una vuelta atrás” a un lugar —una “madre marina” —donde tienen cabida otros cuerpos y otras sexualidades. Lo cierto es que Castillo se detiene, cauta, e interroga:

“Una madre que no puede figurarse en el marco previsto por la monosexualidad fálica: esto es, o bien pura transparencia, o bien pura oscuridad. Pero, entonces, ¿una madre de hielo es una mujer de verdad? No está de más la pregunta.” (141)

FEMINISMO Y DESTITUCIÓN (UNIVERSITARIA)

Matrix concluye con el testimonio de “una conversación marina acunada en el vaivén de una amistad que se recoge y expande según el movimiento de las mareas del mar” (145). Ahí, Castillo responde a una pregunta con otra pregunta: “¿Cuál es el tiempo del feminismo? Esto no es distinto a preguntar, ¿cuál es el cuerpo del feminismo?” (145) Sería en extremo desafortunado inscribir el feminismo en un tiempo lineal, es decir, en un cuerpo erecto, por más que ello resulte funcional para la política o eficiente para la universidad. Suponer, en cambio, que el feminismo se inscribe en la temporalidad deconstructiva —incalculable— del texto, permite comprenderlo como una operación que no es ni general ni particular sino múltiple y singular. No sería otra cosa lo que hace tan “monstruoso” al feminismo, que como la tejedora Aracné “no ve límites de nacimiento, ni de clases, ni tampoco compromiso alguno de género” (150). Al respecto tan sólo me interesa enfatizar el vínculo estrecho entre esta monstruosidad textual y la noción de una tecnicidad originaria, subversiva precisamente en virtud de su materialidad. ¿Cómo volver a *esta* materialidad, y desde ahí torcer, desviar la línea recta de la disciplina, del todo-saber universitario cuya matrix se presenta hoy como la subsunción capitalista de todo tipo de activismos académicos y militancias algorítmicas? Me parece que al articular la pregunta por el feminismo con la pregunta por la universidad —ambas preguntas por la operación de la letra, es decir, por la operación “que instituye, forma y mueve, pero también destituye, deforma y detiene” (79) —Castillo nos invita a aspirar a algo más que una “filosofía feminista”, es decir, a algo más que una pedagogía de la lectura y ciertamente a algo distinto de un *método* para identificar cuerpos dominantes y cuerpos excluidos. No se trata, meramente, de legitimar otros objetos y sujetos, sino de desplazar radicalmente y asignar nuevos límites al saber. Lo cual me deja con la pregunta de si eso es algo que se puede lograr en la universidad, sin una alteración efectiva de los formatos y las infraestructuras simbólico-materiales de la escritura y publicación académicas. De un modo aún más subreptico que el relato filosófico, son esas infraestructuras las que perpetúan el orden de la línea recta, la eficiencia y la funcionalidad de la aut(e)oría, la propiedad intelectual como competencia intelectual, los derechos de lucro individual o *reproducción*, en suma, el cuerpo sexuado de la universidad.

Pablo Oyarzun y Marcela Rivera *Escepticismo, Literatura y visualidad*¹

Guadalupe Reinoso²

PURGANTES ESCÉPTICOS. O CONTRA EL LENGUAJE Y EL YO

Aquellos verbos que están cada día en la boca de la gente son, en todos los idiomas, los más irregulares:
soy, *sum*, *sono*, *eimi*, *ich bin*, *je suis*, *jag är*, *I am*.
(Lichtenberg, *Aforismos*, [73])

El escepticismo goza de buena salud pero de mala prensa. En general, es interpretado en términos negativos: una enfermedad de la razón; un rompecabezas epistemológico; una postura impracticable; un pasatiempo crítico ocioso. Se asume como un problema o desafío para la justificación de nuestras creencias frente al cual podemos asumir la actitud de combate, o la elusión. Sin embargo, en sus orígenes históricos, especialmente en la variante pirroniana, difundida a través de *Hipotiposis Pirrónicas* de Sexto Empírico, el escepticismo se pensó a sí mismo como una medicina contra el dogmatismo. No sólo contra los dogmas que precipitadamente sostenían los filósofos de las diferentes escuelas del mundo clásico, como los platónicos, epicúreos o los estoicos, sino contra toda las clases de dogmatismos. Se ocuparon de cada una de las variantes filosóficas en las que se aseveran tesis que no cuentan con una justificación definitiva, pero se esforzaron con particular ahínco contra el dogmatismo que, muchas veces de modo inadvertido, se esconde en las afirmaciones y negaciones que utilizamos en nuestro comercio lingüístico habitual. Puesto que el escepticismo se asumió como una práctica -y no como una doctrina-, no buscó elaborar una teoría de la justificación, sino que se ejerció en la habilidad de argumentar sobre un asunto a favor y en contra para postular, por no contar con un criterio para dirimir el desacuerdo emergente de la ponderación argumentativa, en la abstinencia del juzgar. La suspensión del juicio que surge de la equipolencia entre los argumentos, esto es, la igualdad en el peso en cuanto a la credibilidad de las tesis a favor y en contra que pueden darse sobre un mismo asunto, asume una actitud de sospecha no solo frente a la capacidad justificativa y conclusiva de los argumentos filosóficos, sino que orienta su recelo hasta el lenguaje mismo porque éste nos conduce a creer, por su peculiar carácter afirmativo, que a cada palabra le corresponde una cosa. En otros términos, el uso del lenguaje y, primordialmente, el uso especializado que los filósofos realizan de él, nos compromete con dogmas metafísicos y ontológicos que no cuentan con demostraciones concluyentes a su favor o en su contra.

Otro aspecto de la actitud de sospecha asumida por los pirrónicos sobre el lenguaje apunta al uso que ellos mismos hacen de los argumentos. En general, se

¹ Ventana Abierta Editores, Santiago de Chile, 2016.

² Académica, Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Filosofía.

los acusa de incurrir en auto-contradicción por postular la suspensión del juicio a través de la afirmación argumentativa. El ejercicio que propone el pirrónico supone que las expresiones escépticas no se enuncian como *verdaderas* ya que “tal como los fármacos purgativos no sólo expelen los humores del cuerpo, sino también ellos mismos se arrojan junto a los humores”. De otro modo, el uso de los diferentes tropos o modelos argumentativos están siempre al servicio de la suspensión del juicio por eso ellos mismos pueden, a su vez, ser desechados cuando su poder corrosivo ha surtido efecto. Esta propuesta purgativa del lenguaje, que expulsa — o disuelve— la intención aseverativa y conclusiva de los argumentos esgrimidos, no postula un abandono del lenguaje ya que su uso resulta inevitable. No obstante, su empleo debe estar bajo cuidado terapéutico para evitar enunciar de manera desprevénida afirmaciones y negaciones dogmáticas. Dicha terapéutica se da a través de diferentes recursos que el propio lenguaje posibilita —como el uso de múltiples interrogantes o de expresiones del tipo “no más”, “es posible”, “quizá”, “puede ser”, “nada determino”, entre otros—. De esta manera, no se adhiere, en el uso que se hace de estos recursos lingüísticos, a tesis filosóficas que impliquen compromisos metafísicos sobre lo real como pretende el dogmático.

El pirrónico logra postular este modo lingüístico de purgar el lenguaje porque parte de una distinción dogmática entre apariencia y realidad. Para el escéptico, que asume al fenómeno, por ser manifestación involuntaria, como su guía vital, ya que sobre *cómo son las cosas en sí mismas* suspende el juicio, el lenguaje aparece inevitablemente como lenguaje de lo fenoménico. Sin embargo, debe cuidar y combatir de modo incesante la pretensión inherente que el lenguaje mismo posee, inscrita en su asertividad, de dogmatizar sobre su vínculo con la realidad. De esta manera, pueden plantearse tres aspectos de la reflexión pirrónica sobre el lenguaje a tener en cuenta: 1- la relación conflictiva que se establece con el lenguaje, en tanto actitud de sospecha sobre la tendencia afirmativa y generalizadora propia del mismo, y en particular sobre los usos por parte de los filósofos; 2- la importancia que adquiere el uso de recursos lingüísticos no categóricos, ni conclusivos, ni afirmativos, ni negativos para dar cuenta de la orientación anti-dogmática, anti-doctrinal, anti-teórica del pirrónico; y 3- la importancia creciente que obtiene la particularidad y lo singular y muy especialmente, la apelación a la propia experiencia. Desde la lectura de Pablo Oyarzun es “la fuerza del fenómeno”, potencia que adquiere por imponérsenos en su aparecer, la que determina la actitud del pirrónico respecto del lenguaje que puede ser reducida a tres modos fundamentales: la afasia (o ayuno discursivo), perteneciente a la escena de la confrontación con el dogmático; el uso laxo, indiferente y funcional, de expresiones y de términos, a manera de apología del habla cotidiana; y lo que podríamos llamar “la expresión de lo que me pasa”, como relato de las afecciones, en que precisamente se da cuenta o se toma nota de aquella fuerza.

Los textos recogidos en *Escepticismo, literatura y visualidad* parten de estas reflexiones pirrónicas sobre el lenguaje —y su relación con lo real y su capacidad de narrar lo que acontece— para poner en práctica una terapéutica escéptica sobre el estatus de lo literario a partir del modo en el que se problematiza la inscripción y registro del *yo* en la modernidad. En otras palabras, el coro de voces reunidas en el libro nos invitan a purgar dos ficciones modernas: la literatura y el yo.

LA LITERATURA, UNA RAMA DEL ESCEPTICISMO

Plantear que la literatura es una rama del escepticismo supone para Oyarzun trazar “el estatus de la ficción como espacio propio de lo literario y, a su vez, como dimensión del yo”. Los tres elementos que permiten tal derivación son las

relaciones que pueden establecerse entre yo, discurso y fenómeno que la tradición pirrónica supo problematizar de manera singular y que dio lugar, en los inicios de la modernidad, a que la filosofía y la literatura repensaran el estatus de sus propias expresiones escritas a partir de las relaciones que establecen con la experiencia. De modo especial, los *Ensayos* de Michel de Montaigne atestiguan por primera vez este registro escéptico de la experiencia de un yo que se escabulle, que en cuanto narración de lo que me acontece resulta manifestación fenoménica y por ello, siempre contingente. Si bien Montaigne no se ejercita en la equipolencia y la suspensión del juicio al modo antiguo, sino más bien en un ejercicio acumulativo de argumentos, de numerosos detalles y de profusas citas de sus lecturas, deja al descubierto en esta acumulación desordenada la experiencia del yo cambiante y la dificultad de su registro. Al seguir la huella socrática del *conócete a ti mismo*, Montaigne ensaya un ejercicio de autoconocimiento que se revela siempre provisorio. En definitiva, se manifiesta como *un no saber* que en palabras de Marcela Rivera es el que “abriría la posibilidad misma de estas prácticas de escritura, un no saber que guardaría relación con el abismo que se hiende, en la modernidad, entre sujeto y experiencia”.

Por otra parte, esta puesta en ejercicio del autoconocimiento se plantea en clave fenoménica, como una auto-presentación del yo provisional. La idea de presentación se concibe en íntima relación con las artes visuales, especialmente las pictóricas con la aparición del *autorretrato* que se desarrollan en la misma época de los *Ensayos* (cuya primera edición data de 1580). Esta concomitancia permite rastrear los vínculos entre la “florecente técnica de producción del yo como *imagen*, y [hace] que la *visualidad* se incorpore como nota fundamental de esta nuevas prácticas escriturales”. Finalmente, la conjetura que hilvana estos tópicos es la sentencia contemporánea de la *crisis de la posibilidad de la experiencia*, esgrimida por Walter Benjamin, que sirve a los autores del libro de puntapié inicial para reformular la escritura moderna sobre el yo como el lugar en el que “ya no consigue alumbrar el acontecimiento de modo rutilante, sino tan sólo exponer, en medio de la opacidad de lo que acaece, su propio *saber de incertidumbre*”.

Si bien el escepticismo antiguo en la versión pirrónica se planteó como un modo de vida cuyo ideal ético fue la imperturbabilidad del alma, en la modernidad, esta preocupación ética-existencial, pierde fuerza al propagar el pirronismo como un modo, muchas veces entendido de manera nociva, de delimitar el ejercicio de la razón. Pese a ello, el legado pirrónico de una orientación anti-dogmática sobrevivió en muchos autores -aunque adquirió nuevos matices- bajo la indicación compartida de un “mirar con cuidado” — siendo ésta la etimología que recoge la palabra *skeptikós* (el que examina, el que observa con detenimiento). Lo que *Escepticismo, literatura y visualidad* logra es revitalizar elementos de esta orientación antigua para cultivar no sólo una exploración pirrónica de la escritura, sino fundamentalmente un modo de *leer con cuidado*. Los once ensayos que componen el libro examinan diversos aspectos de la trama escéptica en literatura y someten a diferentes autores como Montaigne, Melville, Nabokov, Borges, Carroll, Wittgenstein, Manoel de Barros, Imre Kertész, Lichtenberg, a la purga pirrónica. También extienden los límites e indagan otras manifestaciones artísticas como la pintura, con un análisis del cuadro de “Los embajadores” de Holbein; la música, con el caso de las anotaciones del pianista Erik Satie; y el arte corporal, en este último caso para indagar críticamente algunas ideas sobre el cuerpo. Estos diferentes escritos y el orden que encuentra en la cuidada edición resuenan como un coro donde la individualidad de cada una de las voces armoniza en el conjunto. El lector encontrará en este libro purgantes escépticos para ensayar su propia lectura.

El arte de la inservidumbre voluntaria: O de cómo ensayar una crítica sin juicio¹

Marcela Rivera²

Pensar es inventar, abrirse paso, y por lo tanto remover
y dar vueltas la lengua en la lengua.
Michel Deguy

No busco sino pensamientos que tiemblan.
Pascal Quignard

1980. Era invierno en París, y Christian Delacampagne, filósofo y ensayista francés, le propone a Michel Foucault realizar una entrevista para *Le Monde*. Foucault acepta inmediatamente, pero plantea una condición: la entrevista no debe llevar su nombre, ella permanecerá anónima, como una forma de resistencia a la captura de la escena intelectual en los medios de comunicación. Foucault sabe que el ejercicio de la crítica pisa allí territorio hostil. La sociedad del espectáculo, con sus estrellas de neón, tiene la capacidad de aplanar hasta su claudicación los pequeños surcos en los que respira el pensamiento. Delacampagne acepta el trato, aún cuando sabe que debe lidiar con el periódico y su política de ventas interesada por el valor cambiario de las firmas que se estampaban entre sus páginas. Pero entendía también que Foucault en esto sería inflexible. Ambos acordaron que la entrevista tendría por signatario a un “filósofo enmascarado”, sin identidad ni domicilio declarado. La figura de la máscara se ofrece como rebeldía frente a la apropiación y la domesticación del pensamiento en el tiempo de la espectacularización del cuerpo y los saberes. El periódico finalmente cede, aunque luego, tras su muerte, no vacila en revelar la identidad del firmante, entendiendo que el secreto primeramente guardado a regañadientes tendría ahora, acrecentado por los tañidos fúnebres, su esperada compensación mercantil. Sin embargo, por más que le pese a *Le Monde*, hay en la entrevista de Foucault enunciados que parecen hacer trastabillar esta lógica de la *puesta en valor*, disponiendo al lector más allá o más acá de este principio de tasación de las ideas y de las obras.

El filósofo que avanza enmascarado, empuñando las armas de la disimulación honesta como forma de resistencia micropolítica, afirma allí lo que a la luz del sistema de indexación y referato reinantes punza como un contrasentido, uno que se infiltra como una fisura en la naturalización amurallada de esta disposición calculante. La frase —su inquietud, su deseo— reaviva la memoria de una forma otra de concebir la tarea del pensamiento. El filósofo enmascarado nos dice: “*No puedo dejar de pensar en una crítica que no busque juzgar*”. Sus palabras dejan resaltañando la posibilidad de ensayar una inusitada *crítica sin juicio*, una crítica que se resiste a juzgar, contrariando al tímpano de una tradición filosófica que incrustó esta capacidad aseverativa en el corazón del ejercicio del saber. Aristóteles lo in-

¹ Presentación de *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*, Alberto Giordano (ed.), Ediciones Mimesis, 2019.

² Académica, Departamento de Filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

dica tempranamente: en el juicio, es preciso comparar unas existencias con otras, estableciendo una jerarquía en el reparto de los seres. Juzgar, entonces, equivale a deslindar, identificar dicotomías, garantizando que las singularidades monstruosas —aquellas que vacilan entre *el ser y el no ser*— no pongan en peligro el necesario ordenamiento de las categorías. Teniendo a la vista esta tradición, la manera en que a partir de ella se organiza el campo del conocimiento, las imágenes que Foucault enlaza a este deseo de una crítica *sin juicio* —una, dice él, que *enciende fuegos*, que *ve la hierba crecer*, que se hermana al *vuelo de la espuma*— expresan la potencia insumisa que asoma en esta búsqueda. Cito el pasaje en extenso, para que estas imágenes nos acompañen en la lectura de este libro editado por Giordano, publicado primeramente en Buenos Aires y cuya reedición-renacimiento en Ediciones Mimesis ahora celebramos. Como abrazando por anticipado el acontecimiento, esto es, las potencias imaginativas y pensativas que se abren paso entre las páginas de *El discurso sobre el ensayo*, Foucault señala:

No puedo dejar de pensar en una crítica que no busque juzgar, sino hacer existir una obra, un libro, una frase, una idea; ella encendería fuegos, observaría la hierba crecer, escucharía el viento y aprovecharía el vuelo de la espuma para esparcirla. No multiplicaría los juicios, pero sí los signos de existencia, ella los llamaría, los arrancaría de su somnolencia. ¿Los inventaría a veces? Tanto mejor, tanto mejor. La crítica sentenciosa me provoca sueño; me gustaría una crítica hecha con destellos de imaginación. No sería soberana, ni vestida de rojo. Traería consigo los rayos de posibles tempestades.

Aquel que recorra las páginas de *El discurso sobre el ensayo*, siguiendo la nervadura heterogénea de sus voces, dejándose llevar por la cadencia ondulante de su tipografía, sin duda podrá experimentar este cambio de atmósfera. En este libro, los automatismos letárgicos de la vida académica son invitados a desperzarse. Las imágenes intercaladas de las diversas ediciones de los *Ensayos* de Montaigne, en distintas lenguas, tiempos y lugares, invitan al lector a traspasar cada vez el umbral de una tradición ensayística que encarna el deseo de un nuevo compromiso del pensamiento con la plasticidad de sus formas. Apostaría que si el fantasma del filósofo enmascarado pudiese sacar la mano por la ventana de su cuarto, sentiría el viento fresco y la caída de la lluvia, y nos regalaría una sonrisa cómplice por el asomo de una crítica que afirma una potencia de vida irreductible a todo juicio. Vemos esbozarse aquí una crítica menos preocupada por el carácter sentencioso de sus argumentos y la vigilancia del cumplimiento de las normas que por la hospitalidad generosa con las “singularidades anómalas” que salen a su encuentro, brotes y retoños de una diferencia que no se está dispuesto a machacar, como sugiere la cita de Lacan que Giordano desliza en su ensayo:

“Cada cosa que emerge posee ciertas cualidades, cierto vigor, cierta prominencia. Es un brote. Lo que llamamos el movimiento cultural lo tritura hasta que se vuelve completamente reducido, infame, comunicante con todo”.

Contra la cultura y su “trabajo silencioso” que lo apisona todo, despunta una crítica que resiste a pensarse desde la gramática de la ley y el tribunal, porque su trinchera es más bien partisana, su inclinación —íntima y política a la vez— se inscribe en la vera de la desujeción. “*El trato con lo imprevisto* —apunta Giordano— no reclama pronunciamientos y sí responsabilidad, la *decisión de cuidar de lo que sucede* para encarnarlo en conceptos y proposiciones que inquieten la estabilización moral del sentido”. Otro modo de afirmar, como lo hace Foucault en otro ensayo que vuelve sobre la pregunta por la crítica, que la crítica es “el arte de la inservidumbre voluntaria, de la indocilidad reflexiva [*l’indocilité réfléchie*]”. “El discurso sobre el ensayo —afirma a su vez Giordano— es el modo en que se ejerce la *crítica de la crítica*”. La forma del ensayo —la condición fulgurante, fragmentaria

de la escritura que él explora— encarna siempre una tentativa de reconquista del territorio del pensamiento.

En un ensayo publicado el 2015, titulado *Crítica del juicio*, Pascal Quignard parece retomar esta tempestad anunciada por los rayos de un pensamiento que se resiste a juzgar. Después de 25 años de hacer del juicio su profesión —como miembro del comité de lectura y luego secretario de desarrollo editorial de Gallimard—, Quignard decidió un día no juzgar más, poniendo en entredicho todas las instancias críticas de las que formaba parte hasta ese momento: periodista, editor, crítico literario, lector profesional, jurado, profesor. Lo que punzaba tras su decisión, confiesa, era el deseo de “leer verdaderamente”, la necesidad vital de desembarazar a la lectura de la obsesión de la comparación y del ranking: “Quiero decir con esto que ya no cumplo un juego de roles o incluso una función en mi lectura. Lo que pierdo en capacidad de juzgar (comparar) lo gano en capacidad de pensar”. Juzgar no pertenece a la esfera del pensamiento, “el pensamiento comienza con la extinción del juicio”, afirma Quignard en este ensayo que busca poner de través a la premisa kantiana: “Un hombre que piensa —nos dice— no quiere juzgar”. Para que el pensamiento pueda hacerse espacio, debemos resquebrajar las constricciones del juicio, puesto que sus marcos estrechan la posibilidad de experimentación del pensamiento, la capacidad de desertar de los lugares comunes, de reparar en los “brotos” que crecen entre el asfalto. Quignard afirma, como Foucault, como Giordano, un deseo, una búsqueda que él cifra bajo la divisa de la curiosidad: “debemos hacer posible la curiosidad deseada, desencaminada, desenfrenada que requiere el pensamiento, es decir, *la escritura en acción*”.

La escritura en acción, una escritura *en vías de hacerse*, inventa una forma que no existe. Es por eso que la crítica, afirma Quignard en su libro, no puede saber lo que la literatura *debe ser*. En “Del ensayo como único modo de dialogar con la literatura”, acápite de su libro *Modos del ensayo*, libro del 2005 que ya reparaba en las prácticas del ensayo en la literatura argentina, Giordano hace la siguiente indicación:

El concepto de lectura *definitiva* no corresponde —parafraseo a Borges— sino a la religión o al cansancio, nunca [...] a la búsqueda de la literatura, que recomienza incesantemente, que no tiene más límites que lo infinito. Dicho de otro modo: si un ensayo de lectura es provisorio, ese no acabamiento, esa falta de conclusión, no es accesorio sino esencial: la lectura es, por definición, provisorio: lo que en una lectura se cierra, en otra, capaz de inventar lo que aquella entredice, se abre.

De ahí que Giordano señale que “lo que se ensaya en el ensayo” es este “ensayo de lectura”, lo que indica que la forma del ensayo es, acaso, la que mejor acompaña al movimiento mismo de la literatura. En esta perspectiva, se tratará menos de encontrar una respuesta a la pregunta “¿qué es la literatura?”, que de demandarse, en la inquietud más profunda y en la estela de Mallarmé, por las posibilidades que penden de ella. En lugar de buscar asir el “ser” de la literatura, estabilizarlo o anclarlo en una definición, el discurso sobre el ensayo nos pide acusar recibo del temblor que, de la mano de la experiencia literaria, podría recaer sobre el ordenamiento mismo del ser, allí donde, en ese don de la letra, acaso todo llegue a “ponerse en movimiento”. En la literatura, el lenguaje “tiene la resistencia de un movimiento que no tuviera término ni se prometiera jamás la recompensa de un descanso”, afirma Foucault en *El pensamiento del afuera*, reparando en la fuerza descentrada y descentrante que Blanchot reconoce en la experiencia literaria respecto de “la interioridad de nuestra reflexión filosófica”.

Este libro, la bella filigrana de su factura, no deja de pensar en ello: no dis-

ponemos de las palabras del lenguaje literario como disponemos de las cosas, no disponemos más del sentido que, en el lenguaje corriente, adosamos a las palabras, a las frases que habitualmente intercambiamos. La literatura, como apunta Blanchot en “La literatura y el derecho a muerte”, “no dice nada, no revela nada”. Y sin embargo, la experiencia literaria, sus signos en pleno vuelo, nos advierten que todo a partir de ella puede ponerse en movimiento. Leemos un pasaje de Giordano que nos despeja la ruta: “La única teoría de la lectura auténticamente crítica sería aquella capaz de alentar *el salto de la imaginación* por encima de los verosímiles culturales”. Este libro nos invita a pensar en la posibilidad de una crítica que ya no desea juzgar, sino *imaginar radicalmente* un nuevo compromiso del pensamiento con las formas. Si la crítica es un arte de la inservidumbre voluntaria, nuestras escrituras no podrán ser “adaptativas, adosadoras, repitientes”, como señala Horacio González en “El elogio del ensayo”. “Ocurre, dice él, que el ensayismo es una pócima que une conocimiento y escritura”. En el ensayo deben escucharse los “resuellos del pensamiento sobre el lenguaje”. Insisto. En este libro se sienten tempestades y cambios de aliento. Su espacio es el espacio literario, esa experiencia de desarraigo e intemperie que llamamos literatura.

“La literatura, lo vislumbramos, se mantiene aparte de toda determinación demasiado fuerte”, recuerda Blanchot en *La conversación infinita*. Tratándose de la literatura, no estamos ante un objeto firmemente asentado de reflexión y de saber, confiados en poder asegurar o garantizar sus delimitaciones. En ella destella un acontecimiento para el que no se cuenta con categorías preestablecidas, un curioso “objeto sin esencia”, dice Blanchot, completamente inusitado: “Para Blanchot, es un *hecho extraño* que haya libros, que algunos hombres se empeñen en escribir y que sus pensamientos se continúen en el espíritu de sus lectores”, afirma Bataille en una nota donde nos invita a seguirlo en las vicisitudes de este extrañamiento. Bataille, que ha enlazado su propia búsqueda a los temblores de la “*heterología*”, ese inédito discurso sobre el “objeto como catástrofe” que se dispone a pensar aquello que, indócil al orden de lo categorial, parece rehuir al mismo pensamiento, nos invita a sumergirnos por esos derroteros —los de una “ciencia imposible” que se ocupa de lo que es *completamente otro* sin intentar homogenizarlo por la vía de la representación—, que él mismo reconoce abriéndose paso en la reflexión blanchotiana.

Eso que llamamos los libros, la escritura y la lectura, se nos presentan, desde la “*mirada heterológica*” con la que en este libro también se los recorre, como si estuviésemos ante sucesos que súbitamente no comprendemos, cuyos rasgos ya no conseguimos identificar. Experimentamos el resquebrajamiento de las certidumbres inmediatas que se cernían en torno a tales nombres, horadadas por las *fuerzas heterogéneas* (fuerzas, dirá Blanchot, que no se dejan tentar por el “reposo en la Unidad”) que, despuntando en la experiencia literaria, vienen a remecer el marco de lo que nos era conocido, la quietud de lo que nos resultaba familiar. “Resulta que la crítica —dice Butler leyendo a Foucault— es una práctica que requiere una cierta cantidad de paciencia, al igual que la lectura, de acuerdo con Nietzsche, requiere que actuemos un poco más como vacas que como humanos, aprendiendo el arte del lento rumiar”. *El arte de la inservidumbre voluntaria. O de cómo ensayar una crítica sin juicio*. Liberar al pensamiento de la noción de valor, prepararnos —dice Blanchot en el epígrafe que elige Giordano para su ensayo— para “otra forma completamente distinta —aún imprevisible— de afirmación”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bataille, Georges (2000). "Maurice Blanchot". *Lignes*, n° 3, 149-157. Documento accesible en línea: <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2000-3-page-149.htm>.
- Blanchot, Maurice (1969). *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Butler, Judith (2008). "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault". En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 141-167.
- Deguy, Michel (2011). "Penser l'écriture, écrire la pensée". *Cahiers Maurice Blanchot I*. Dijon: les Presses du réel.
- Foucault, Michel (1980). "Le philosophe masqué" (entretien avec C. Delacampagne). *Le Monde*, n° 10945, 6 avril 1980, Le Monde-Dimanche, pp. I et XVII.
- _____(2006). "¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)". En *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos, pp. 3-52.
- Giordano, A. (2005). *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Quignard, Pascal (2015). *Critique du jugement*. Paris: Galilée.

Para una palabra militante y no únicamente meditante

Notas a ¡Al ladrón! Anarquismo y filosofía¹ de Catherine Malabou

Nicolás González²

*

En el libro ¡Al ladrón! Anarquismo y filosofía, Catherine Malabou hace decir a Eliseo Reclus, que para los anarquistas el “*objetivo político es la ausencia de gobierno, la anarquía, la más elevada expresión de orden*”³. Ausencia de gobierno: el problema del sentido que debe darse a estas palabras —dice Malabou— es la razón de su libro, al tiempo querequiere de “*una nueva mirada que no la mida con la vara de las tendencias hegemónicas*”. Esa ausencia de gobierno y estas tendencias hegemónicas, es lo que esta reseña propone abordar, al poner acento en algunos ejes y distinciones que la autora desarrolla en partes del libro, pero que lo van a atravesar completamente.

La primera distinción en la que repara Malabou es entre anarquía ontológica y anarquismo político. Con anarquía ontológica, la autora busca diseccionar la dominación arqueoteológica, que impone al pensamiento y a la práctica el esquema derivativo, conforme al cual todo procede de un comienzo o principio (*arjé*) y se organiza en función de un final (*telos*). Es decir, todo derivaría desde un origen en función de una cierta finalidad. Cada uno de los apartados donde Malabou desarrolla la anarquía de “*los filósofos de la anarquía*” (Schürmann, Levinas, Derrida, Foucault, Agamben, Rancière) sigue, a partir de unagenealogía de la tradición filosófica, el movimiento de vacilación de la “*principalidad de los principios, el agotamiento de su legitimidad y su autoridad*”. Según Malabou, estos filósofos de la anarquía no han hecho más que desplazar el anarquismo político a un indeterminismodentro de la historia de la filosofía. Ahora bien, el segundo elemento de la distinción -anarquismo político-, según Tomás Ibáñez, citado por Malabou, “*no es la resultante de una pura actividad intelectual, orientada hacia el análisis o la comprensión y ni siquiera hacia la invención de conceptos*”. Sin embargo, es evidente para Malabou, que para ambos elementos anárquicos, el compromiso tiende a ser el mismo. A saber, “*la crítica inapelable de los fenómenos de dominación*”. Para el anarquismo político “*el combate es ante todo contra los mecanismos de dominación (...) la cual se dice de todas las formas de imperio que fuerzan al individuo o un grupo, a menudo por el terror, a la subordinación continua, deudora de un prejuicio gubernamental*”. Aquel que dicta “*que algunos manden y otros obedezcan: tal es la lógica del gobierno, su prejuicio*”.

Ahora bien, según Malabou el paradigma árquico sería, para la anarquía on-

¹ Editorial Palinodia, 2023.

² Integrante Vitrina dystópica. Librería Alma Negra.

³ Todas las *cursivas* son citas de: ¡Al ladrón! Anarquismo y filosofía-Adrogué: La Cebra; Santiago: Editorial Palinodia; Donostia San Sebastián: Editorial Kaxilda, 2023.

tológica, lo que el prejuicio gubernamental es para el anarquismo político. El paradigma árcuico “*designa la estructura que en la tradición del pensamiento occidental, liga uno a otro soberanía estatal y gobierno*”. La arjé, como principio, sitúa la cuestión de la política “*en la intersección de la soberanía estatal y el poder ejercido como gobierno*”. Para la tradición del pensamiento político, “*lo que se prejuzga en el prejuicio gubernamental, es el parentesco irreductible entre gobierno y dominación doméstica. La ley del amo, la ley de la casa sigue siendo el modelo inconfesado de todo gobierno*”. La economía, “*la ley de la casa (...) mantiene con la arjé politiké una relación cuya ambigüedad es el basamento paradójico del paradigma árcuico*”. Para Malabou, “*el pensamiento posestructuralista [y los filósofos de la anarquía], habrían tenido pues el mérito de poner a la filosofía política en general y al anarquismo en particular frente a una perspectiva teórica y práctica liberada de su visión monolítica del poder*”. Ahora bien, si para Malabou esto es así, “*los filósofos de la anarquía jamás conceptualizaron la dimensión anarquista de sus conceptos de anarquía. Y eso no para embarcar al anarquismo en una fase nueva, sino ante todo para disociarse de ella*”.

Para Malabou, “*la filosofía debe hoy interrogar al anarquismo desde sus anarquías. A cambio, el anarquismo debe abrirse al diálogo filosófico a fin de elaborar el instrumento de una diferenciación que no asoma en el horizonte*”. A la vez que -agregamos nosotros- habilita un anarquismo en tanto que proyecto de emancipación posible. Puesto que, si bien efectivamente hay anarquismo en tanto expresión filosófica -es decir, una anarquía ontológica-, lo que cabría densificar es una anarquía política, más bien una política anarquista que intente dar respuesta a una crisis que para Malabou es triple: [1] “*crisis teórica del marxismo*, [2] “*crisis estratégica del proyecto revolucionario* y [3] “*crisis social del sujeto de la emancipación universal*”. Impasse o crisis, que ya hemos venido constatando hace 50 años aproximadamente, dependiendo de la periodización de cada quien.

La caída del muro de Berlín, coincidente con la transición postdictatorial chilena, se vivió como un final feliz que suscitó el mentado “*fin de la historia*” y el triunfo ineluctable y definitivo del capitalismo de mercado y el liberalismo democrático; desmentidos ambos, a su vez, por las oleadas insurreccionales que han venido recorriendo el globo desde Seattle en 1999, hasta el Ni Una Menos de 2015, el mayo feminista de 2018 y la insurrección popular de 2019; pasando por las revueltas estudiantiles 2006, 2011 y las primaveras árabes de 2010, 2011 y 2012, hasta la actual revuelta francesa que continúa desde marzo de este año... por nombrar sólo algunas. Lo que se presentaba como el mejor orden de la humanidad, no es sino un neoliberalismo de mercado sin contrapeso alguno y un autoritarismo democrático que, de manera híbrida, combina la “*uberización ilimitada de la vida y una violencia gubernamental*”. Este impasse o crisis del sentido y de la posibilidad de elaborar proyectos de emancipación que, de una u otra manera buscan su universal —derrotado, asimilado y/o exterminado— se acompaña para Malabou “*de una toma de consciencia planetaria marcada por el auge de la iniciativa colectiva y la experimentación*”, dada en una modalidad fractal de “*políticas alternativas*”. En otras palabras, dicha “*toma de consciencia*” cristaliza la práctica de lo que, como Colectivo Vitrina Dystopica, hemos venido llamando micropolítica de masas.⁴ A su vez, lo que para Malabou ha significado “*la existencia concreta de organizaciones y modos de decisión apoyados en la asunción colectiva y autogestionada de un combate, un medio, un territorio y una estructura*”, a

² De cara a la noche fascista del neoliberalismo: insistir, resistir, persistir. Versión web en: <https://dystopica.org/2019/05/29/de-cara/>

nuestro entender es el devenir molecular de la subversión⁵, pero que no ha logrado densificar —de momento— una instancia siguiente de articulación ampliada o, si se quiere, internacionalista. Una cierta pasión geográfica —que le otorga Malabou al anarquismo— por la cual se inclinan las diferentes formas de lucha, debe tener en cuenta dicha articulación a un nivel internacionalista, propia de los proyectos de emancipación. Sin embargo, a un nivel local, ha significado la no menos importante constitución de alianzas entre diferentes grupos, colectividades y territorios que ha permitido la coordinación de diferentes frentes en lucha y su posibilidad de encuentro (estudiantiles, feministas, defensores y defensoras de las aguas y los territorios, trabajadores precarizados, organizaciones de DDHH, luchas indígenas por territorio y ancestralidad, deudores, presos, usuarios de la salud, entre otras).

Como bien dice Malabou, “*si no hay marxismo sin historia, el anarquismo es pasión por la geografía*”. Dicha pasión por la geografía que corresponde al anarquismo, se debe, a nuestro entender, a la multiplicidad de colectividades, grupos, bandas, organizaciones y territorios que conjugan una geografía de luchas⁶, que no necesariamente quedaría supeditada a una cierta representación universalizante, o a un sujeto universal. La uberización del trabajo, el ecologismo radical, las luchas por la defensa de las aguas y los territorios, los diferentes feminismos, las luchas por la educación, por vivienda digna, las luchas de los pueblos indígenas y su ancestralidad, las luchas de los privados de libertad, etc.etc... componen una geografía de alianzas, cada cual con su combate, su medio, su territorio y su estructura. Además, cada una con su estrategia desde la cual y por la cual lo único que se puede prever es la insistencia de la lucha y no un sujeto universal. Intentar aplastar la singularidad de cada fragmento que compone esta geografía de alianzas bajo lo Uno, bajo algún tipo de Universal, es querer reinstalar la lógica del “*paradigma árquico*”, allí donde la ausencia del “*prejuicio de mando y obediencia*” es vista como una desventaja. Aquello, a nuestro entender, es su principal fuerza de asociación: una cierta falta de centralidad, de universalización... pero debido a una ubicuidad de las estrategias, allí donde el principal desafío es la rítmica y amplitud que puedan lograr las diferentes estrategias entre sí.

No significa con esto, en ningún caso, rehuir de la teoría ni mucho menos de la filosofía, pero a nuestro entender aquí ya no es tarea de esta última la transformación del mundo —o sí, quién sabe—. Sino más bien, amplificar de manera situada las resonancias rítmicas de cada lucha, de cada estructura, de cada territorio; al mismo tiempo, densificar —por alianzas— las intuiciones de cada estrategia en curso. Fijar, conceptualizar una geografía en curso, llegar tarde una vez más la filosofía, abre —para Malabou— el espacio de “*una implicancia entre conceptualización y represión. O sea, entre política y policía; cuya complicidad revela al mismo tiempo la amplitud del sometimiento filosófico a la lógica del gobierno*”. Para Malabou, “*pensar filosóficamente la anarquía consistió en gran parte en subvertir la legitimidad del anarquismo, subvertir la subversión del poder; cuya condena a repetir, la filosofía asumirá sino se enfrenta a la radicalidad*” de las alianzas y luchas que componen la geografía en curso de luchas actuales.

Cabría entonces pensar el desmantelamiento del paradigma árquico y del prejuicio gubernamental, no tanto al nivel de las formas de vida. Y es que al parecer

⁵ *Amistades transfronterizas e inclinaciones estratégicas: intuiciones en torno al devenir molecular de la subversión en Chile*. Versión web en: <https://dystopica.org/2018/10/27/amistades-transfronterizas-e-inclinaciones-estrategicas/>

⁶ *Vivezas colectivas. Componer la territorialidad y la autonomía*. Versión web en: <https://dystopica.org/2022/11/04/vivezas-colectivas-componer-la-territorialidad-y-la-autonomia/>

ya no basta con “*habitar de otros modos*” ni con “*constituirse a sí mismo*” en tanto que práctica de un cierto “*arte de existir*”. No cabe dudas que estas formas de “*invenciones del sí mismo como obra de arte*” son tributarias de la lógica meritante de autovalorización del yo, de una subjetividad capturada por el *ethos* de autovalorización neoliberal. La automodulación de sí mismo concerniente a la forja del propio destino y de la propia identidad, son las banderas de los nuevos movimientos reaccionarios —neofascistas, nacionalistas arcaizantes, anarcocapitalistas y diversas variantes de liberalismo con asteroides— allí donde la subjetividad deviene dispositivo de constitución de uno mismo e inscripción del plusvalor de la bronca⁷.

A nuestro entender, entonces, el desmantelamiento del “*paradigma árquico*” y del “*prejuicio gubernamental*”, de nuevo, no es al nivel de las formas de vida; sino más bien al nivel de las formas de lucha que asumen una percepción estratégica y agonística de lo real, puesto que para Malabou, “*hasta ahora nunca se hizo tambalear filosóficamente la legitimidad del mandar-obedecer*”. Malabou insiste en que “*hay que repetirlo: los filósofos no consideran ni por un segundo la posibilidad de que los hombres y las mujeres puedan vivirsin ser gobernados. La autogestión y la autoorganización no son para ninguno de ellos eventualidades políticas serias. El gobierno, en última instancia, está siempre a salvo, aunque sólo sea bajo la forma del gobierno de sí mismo: no exploraron nunca en la medida suficiente, el espacio que abriría la transgresión de la división entre mandar y obedecer, y no siempre fueron convincentes en sus intentos de distinguir realmente al anarquismo de la desbandada, la deriva y la muerte*”. Es clave a nuestro entender, esta diferenciación entre las formas de vida y las formas de lucha. Ahora bien, la ofensiva es parte constitutiva de ambas formas si logramos comprender qué queremos decir con autonomía, forma de vida, forma de lucha y desmantelamiento del “*paradigma árquico*”. A la vez que entre ambas formas —de vida y de lucha— se busque densificar una cierta articulación ética, estratégica y política.

La forma de vida —esa vinculada a la “*autoconstitución del sí mismo*”— cuando se politiza y se desvincula de la lógica identitaria, da cuenta de algo así como una puesta en acto de una posible radicalización de la toma de decisiones, componiendo así una “*utopía prefigurativa como horizonte político*” —por ejemplo, una democracia radical—. A su vez, la forma de lucha, en alianza con la forma de vida, compone un horizonte de combate estratégico —es decir, una autodefensa en ofensiva— puesto que no se puede meramente defender la forma de vida: esta debe pasar a la ofensiva y devenir forma de lucha. Lo que para los zapatistas es el lema “*tener las armas y no utilizarlas —necesariamente—*” corresponde a una relación directa entre forma de vida y forma de lucha, allí donde autonomía no es independencia —la sola posibilidad de “*autoconstituirse como obra*”, como “*expresión y arte de una existencia dada*” o como forma de vida—, sino más bien como formade la interdependencia entre los espacios autogestionarios, sus estructuras y sus formas: una densificación de la dimensión topológica o geográfica de las diferentes estrategias en alianza.

Otro punto que nos parece pertinente resaltar del texto, es aquella relación que Malabou establece entre lo ingobernable y lo no gobernable. Para Malabou, “*la anarquía en Foucault no debe situarse más allá de la arjé. Éste sitúa la anarquía en otra parte, donde ésta resiste... y, al mismo tiempo, donde resiste tal vez al anarquismo*”. Puesto que no existe poder en estado puro, el origen del poder es “*la*

⁷ *Lavarse el bautismo II: el después del futuro anterior*. Versión web en: <https://dystopica.org/2019/07/22/lavarse2/>

resistencia al poder y, por lo tanto, un poder más". La resistencia entendida así, sólo puede darse de un modo productivo: es decir, en la elaboración de contrapoderes que son a su vez poderes, y de contradispositivos que son a su vez dispositivos. Ante la falacia de la "constitución del sí mismo" servil al *ethos* de autovalorización neoliberal, es que la resistencia no puede ser pensada como mero rechazo, desligazón, oposición, éxodo. Si bien hay proceso de destitución, de desubjetivación, de desterritorialización e inoperatividad de lo dado⁸, es sólo en función de la espacialidad en resistencia que ya ha comenzado a elaborarse, que ya está en curso. En palabras de Deleuze, no hay salida del territorio, es decir, desterritorialización, sin que al mismo tiempo se dé un esfuerzo para reterritorializarse en otro lugar, en otra cosa⁹. Nunca hay proceso destituyente sino es porque se está ya en otra cosa. Es por eso que la elaboración de contrapoderes y contradispositivos es siempre en función de una fuga de las relaciones de dominación y explotación, pero nunca de las relaciones de poder y de fuerza. Aquí es preciso recalcar a los filósofos de lo destituyente, de la desligazón, del éxodo, que la guerra apenas ha comenzado con el mero proceso de destitución. Que es igual o de mayor importancia dar continuidad concreta —por todos los medios— a dicha destitución. Y es que no hay retirada sino cuando se está ya en función del "no-lugar", del lugar para la retirada. Puesto que la retirada o la desidentificación, la destitución, el éxodo, etc. no son en sí mismos un "no-lugar".

Como bien hace decir Malabou a Foucault, la resistencia es nada menos que un poder en constante devenir que "obliga a las relaciones de poder a cambiar", en el marco de una dinámica de dominación. Cambio de perspectiva, el de Foucault es un giro desde el paradigma arquico en beneficio de lo que resiste: "tomar como punto de partida las formas de resistencia a los diferentes tipos de poder. Así, entre relación de poder y estrategia de lucha [contrapoderes, contradispositivos] hay encadenamiento indefinido e inversión perpetua".

Ahora bien, para Malabou "suspender la lógica de gobierno (...) es sin duda alguna la cuestión que le da [a Foucault] más dolores de cabeza". En la elaboración del concepto de gobierno que lleva a cabo Foucault, es "la población [la que] va aparecer como meta última por excelencia del gobierno", donde la constitución del sujeto como sujeto es, a su vez, "indisociable de un despertar de la conciencia. Conciencia, para el sujeto, de su carácter de sujeto". Esto es, de su autonomía. "Por eso la sujeción es igualmente la condición paradójica de la desujeción". La autoafección, en tanto expresión de dicha autonomía -como gobierno de sí o forma de vida-, para Malabou "designa precisamente un repliegue del yo sobre sí mismo". Esta autoafección "reintroduce (...) el par actividad-pasividad, que es difícil de separar del par mando-obediencia. (...) Ocuparse de sí mismo significa gradual y exclusivamente gobernarse a sí mismo. El cuidado de sí implica en cierto modo la interiorización del paradigma arquico, la lógica del mando y la obediencia", pero como dos caras de una misma autoafección que tiene relación directa con el control de sí, servil a la autovalorización meritante de la lógica neoliberal.

Para Malabou, "lo no gobernable es, como el animal, lo que no puede más que dominarse, nunca gobernarse. Un perro —dice— sólo obedece debido a que está adiestrado, y en ese sentido permanece no gobernable, indiferente". Lo no gobernable, entonces, es aquello que se opone a la hegemonía; mejor, le es totalmente

⁸ *Primeros materiales para un nuevo ciclo de luchas*. Versión web en: <https://dystopica.org/2023/03/23/primeros-materiales-para-un-nuevo-ciclo-de-luchas/>

⁹ *El Abecedario de Gilles Deleuze (L'Abécédaire de Gilles Deleuze)*. Versión web en: <https://archive.org/details/gille-deleu-abec-cd-1>

indiferente. Ahora bien, esa misma forma de vida, que no es una forma de lucha, se expone por completo a la dominación —o, a la *cacería*¹⁰—. “*Se lo puede aplastar, se lo puede romper, reducir a migajas, se lo puede exiliar y torturar*”. Pero aquí Malabou no acierta del todo, puesto que antes que un recurso y una ventaja, la reducción de la forma de vida a una cierta animalidad no puede ser leída como totalmente ajena a todo gobierno. Antes bien, es precisamente esta posibilidad de quedar expuesto a la cacería y al asesinato, una expresión de la dominación, de su gobernabilidad; y no tanto como ausencia de principio, sino que como verdad última de su expresión. Expresión misma de su *arjé*. Los migrantes, los refugiados, los privados de libertad, habitan espacios donde se ensayan formas negativas de la gobernabilidad —o, necropolíticas¹¹— donde es muy difícil ver de manera afirmativa “*la destitución del paradigma árquico*”. Esta animalidad prepolítica, por mucho que Malabou discuta lo contrario, sí depende de principios. Y más que desdibujar los límites entre medios y fines y concentrarse en el presente —en tanto que acción prefigurativa— reafirma el paradigma árquico, el eje mando-obediencia y la exposición a la muerte de aquello que se pretenda ingobernable o no-gobernable. Esa diferencia, ese entre lo no-gobernable y lo ingobernable, ese afuera, “*a primera vista ínfimo pero en realidad abismal*”, es un plano completamente gobernado por una distribución de diferentes exposiciones a la muerte y regulada en los límites de lo legal. Espacio intersticial, que habilita un cierto pliegue de la ley, producido como abandono organizado¹², en tanto que axiomática fundamental para la propia preservación y existencia de la dominación y la explotación.

Para Malabou, “*lo que la dominación procura aplastar y hasta destruir es algo que —dice ella— no entra en la relación de poder. La indiferencia al poder, la indiferencia a la lógica del mando y la obediencia, la ajenidad a la libertad misma: es eso lo que la dominación domina*”. Dominación, sin embargo, precisamente como negligencia voluntaria organizada. Nada puede escapar a la gobernabilidad y su minuciosidad. La idea de una experiencia límite para Foucault, que arranque al sujeto de sí mismo, es lo que siempre le obligó a concebir sus libros —dice él, citado por Malabou— “*como experiencias directas tendientes a arrancarme a mí mismo, a impedirme ser yo mismo*”. Experiencias límite, abandono organizado, exposiciones diferenciadas a la muerte: este anarquismo que Malabou encuentra en Foucault, se asimila demasiado rápido a ese carácter inconfesable de todo gobierno, de todo poder: no tanto como una cierta organización de las formas de vida, de las constituciones de sí mismo... sino más bien como formas organizadas de diferentes niveles de exposición a la cacería, a la prisión, a la dominación, a la explotación, al abandono, al asesinato.

Hasta aquí estas anotaciones al margen de un libro que saludamos y que logra medirse con todas las preguntas que se le puedan hacer: desde diferentes lugares y con variabilidad de intensidades, puesto que no rehuye de ninguna. Y que al mismo tiempo intenta —sobre todo— abrirse a la pregunta por cómo sería la puesta en acción de “*una palabra militante y no únicamente meditante*”. Una palabra —nos dice la compañera— “*militante-meditante [así con guión] que abra al actuar filosófico su compromiso alternativo en la horizontalidad (...) cuando nos resulta urgente y difícil distinguir entre horizontalidad y desregulación, liberación y uberización, ecología y economía*”.

¹⁰ *Las cacerías del hombre. Historia y filosofía del poder cinegético* - Santiago: LOM Ediciones, 2014.

¹¹ *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto* - Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2011.

¹² *Abandono Organizado. Conversación con Alejo Stark*. Versión web en: <https://dystopica.org/2018/08/23/abandono-organizado/>

Presentación del libro *Rancière*¹. Una introducción de Federico Galende

Carlos Casanova²

El libro de Federico Galende *Rancière. Una introducción*, publicado el 2012 como parte de la Colección *Pensamientos locales* de la editorial Argentina Quadrata, se propone —según lo señala su autor— revisar críticamente tres relaciones que confluyen en un mismo eje: “la relación que une la lección del orden explicador a la recepción pasiva de los no instruidos; la que une el espíritu superior de las vanguardias partidarias a los procesos de autodeterminación de los oprimidos; la que une el virtuosismo del arte político a la concientización del espectador anestesiado por la forma burguesa o la estetización de la vida” (Galende, F., 2012, p. 15). Tres prácticas diversas y no obstante convergentes, que, como muestra Federico, están articuladas por una misma lógica: aquella que Rancière denomina “lógica pedagógica”. Una misma lógica que se modula en tres campos distintos: el campo de la ciencia, cuya relación dominante es la de la práctica de saber como división entre maestro e ignorante; el campo de la política, cuya relación dominante es la de la práctica o ejercicio de poder como división entre dirigentes ilustrados y oprimidos inconscientes o alienados que deben ser dirigidos por los primeros; el campo de la estética, cuya relación dominante es la de la práctica artística como división entre la actividad creadora del artista comprometido y la pasividad del espectador que debe ser sacado de su situación de mero contemplador. Estas tres prácticas se ejercen a partir de una división en común: la que se da entre la actividad por el lado de los *capaces* y la pasividad y maleabilidad por el lado de lo *incapaces*. El poder —el que ejerce el maestro sobre el alumno, el intelectual militante sobre el obrero explotado, el artista sobre el espectador entusiasta— se erige precisamente sobre el reparto que separa a capaces e incapaces, a potentes e impotentes; es el reparto que atraviesa las tres prácticas en sus respectivos campos.

Ahora bien, articuladas por una misma lógica y montadas sobre un prejuicio en común —“el que depara a la actividad de los capaces un poder de maleabilidad sobre la pasividad del resto”—, esas prácticas no dejan de cruzarse entre sí. El dirigente ilustrado es el que puede guiar al obrero en su proceso de emancipación precisamente porque posee la ciencia que le permite ver lo que los oprimidos ignoran. En ese sentido el campo de la política reproduce en su seno aquella división de las inteligencias que es constitutiva de la esfera del saber dominante. División política e intelectual que a su vez envuelve un régimen de distribución *a priori* de lo sensible: aquél régimen estético que estructura en una sociedad cualquiera las relaciones del decir, del ver y del hacer (Rancière, J., 2010, p. 19). Hay así, como bien muestra Federico, una estética en lo político, esto es, una distribución *a priori* de las posiciones que cada uno debe ocupar y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones; una política en lo estético, es decir, una voluntad emancipadora del arte que busca suprimir la distancia entre el actor y el espectador

¹ Editorial Quadrata, 2012.

² Académico, Departamento de Filosofía UMCE.

haciendo que éste vea lo que por sí solo no es capaz de ver y de esa manera reproduciendo la distancia que separa a una posición de otra; y una lógica pedagógica implicada en lo estético y en lo político, es decir, un principio explicador por el cual el alumno, como el oprimido o el espectador, debe *aprender* lo que el maestro le *enseña*. Al alumno se le enseña a saber lo que el maestro sabe; al oprimido se le enseña a emanciparse de la desigualdad que lo oprime; al espectador a ver lo que no podía ver. Pero a su vez el oprimido no se emancipa si no es viendo, tomando conciencia de los mecanismos que lo mantienen en la ilusión, al mismo tiempo que no aprende a ver si no es transformándose de espectador en actor y apropiándose del saber que el docto le entrega.

A partir de aquí, Federico expone una doble paradoja: aquella de la voluntad política del emancipador progresista y aquella de la voluntad de control del conservador del orden. En esta doble paradoja, ambos, el emancipador y el conservador, representan sin embargo el anverso y el reverso de una misma operación: aquella que Rancière llama *policía*. La paradoja del primero es que por un lado persigue la emancipación de los oprimidos, despertándolos y orientándolos hacia un proceso de igualación progresiva. Pero en este proceso de igualación lo que el emancipador progresista por otro lado no deja de hacer es reproducir incesantemente la desigualdad que presupone al poner la igualdad como meta. La paradoja en este caso es que el emancipador reinstala la desigualdad que ha puesto en el principio de un camino hacia la igualación. Mientras que la otra paradoja, la del conservador, es que al confiar en la inmutabilidad de las divisiones sociales que existen de facto entre quienes mandan y quienes obedecen debe necesariamente presuponer una igualdad entre los dos, es decir, una común capacidad de entendimiento sin la cual no sería posible la comunicación entre quienes dirigen y los dirigidos. Vale decir, esta doble paradoja se resume en lo siguiente: el revolucionario político sostiene la desigualdad que niega al poner la igualdad como ideal y el conservador presupone la igualdad que declara imposible al dar por hecho la desigualdad. Por lo tanto hay igualdad a pesar de la desigualdad que defiende el conservador y hay producción de desigualdad pese a las buenas intenciones del emancipador que quiere la igualdad.

A esta doble paradoja destacada y comentada por Federico, Rancière añade una tercera que es inherente al discurso emancipador. En *El espectador emancipado*, escribe:

Pertenezco a una generación que se debatió entre dos exigencias opuestas. De acuerdo con una, aquellos que poseían el conocimiento del sistema social debían enseñárselo a aquellos que sufrían ese sistema a fin de armarlos para la lucha; de acuerdo con la otra, los supuestos instruidos eran en realidad ignorantes que no sabían nada de lo que significaban la explotación y la rebelión, y debían ir a instruirse con los trabajadores a los que trataban de ignorantes (Rancière, J., 2010, p. 24).

Hay según esto, por consiguiente, una relación paradójica con el saber; hay una suerte de ignorancia del intelectual y de saber privilegiado del no instruido. Es la paradoja del militante de izquierda: éste debe sumergirse en el mundo laboral para aprender de lo que ocurre en la práctica, al mismo tiempo que ésta debe ser elevada a ciencia para liberarse de los mecanismos ciegos que la gobiernan. Parafraseando a Kant, digamos que para el militante la teoría es abstracta si carece del contenido que le brinda la práctica y el contenido es ciego si carece de la teoría que le da sentido.

Sin embargo, según Rancière todo intento por reemplazar la ignorancia por el saber no hace sino reproducir la brecha entre saber e ignorancia, entre visión y ceguera. El problema es que con ello se reinstala la *policía* que domina en toda lógica pedagógica. Y es que no sólo hay un policía en todo pedagogo, a la inversa, hay también un pedagogo en todo policía. ¿En qué consiste la pedagogía del militante de izquierda? Lo dice de algún modo Rancière: si el militante se sumerge

en la práctica del mundo laboral es porque supuestamente es el único capaz de manejar la verdadera distancia que separa el saber de la ignorancia. De ese modo se comporta como un maestro. Pues maestro según Rancière es aquel que maneja un saber fundamental: el *saber de la ignorancia*. Él sabe de la ignorancia y en ese sentido sabe de la verdadera diferencia entre saber y no-saber; por eso mismo supuestamente conoce cómo mediar esa diferencia y por tanto cuál es el método o la vía adecuada para pasar de la ignorancia al saber. Maestro, desde el punto de vista de la lógica pedagógica, es el que maneja el “saber de la desigualdad” que supuestamente condicionaría los medios de reducir esta desigualdad postulada. Así, mientras el ignorante cree que la ignorancia consiste simplemente en *saber menos* de lo que conoce el sabio y cree, en consecuencia, que se trata sólo de una cuestión de cantidad, de pasar del menos al más; el sabio por el contrario sabe que no se trata de una cuestión meramente cuantitativa; sabe —siempre desde el punto de vista de la lógica pedagógica— que la relación entre saber e ignorancia no es circunstancial, sino una relación que está mediada por la distancia entre dos *posiciones*, es decir, entre dos tipos radicalmente opuestos de inteligencia: la vulgar y la docta. Ignorante, dice el maestro, es precisamente el que cree que simplemente sabe menos y desconoce de este modo que su ignorancia no es simple falta de saber sino un modo desordenado y tentativo de relacionarse con éste. A diferencia del maestro, que supuestamente procede de manera metódica, ordenada y progresiva, de lo más simple a lo más complejo, el indocto conoce yendo a tientas, comparando lo que descubre con aquello que ya sabe y recuerda, un signo con un hecho, un signo con otro signo, lo sabido con eso que todavía ignora, según el azar de los encuentros; comparando lo que se ha aprendido de memoria con eso que no sabe. El maestro, en cambio, es aquel que puede hacer parir la verdad porque ha sido antes capaz de expulsar de sí la infancia que domina aún en el ignorante.

Se podrá pensar que unos deben ver lo que otros hacen, o a la inversa, que unos deben hacer lo que otros ven o han previsto; como sea, el postulado es el mismo: el postulado de la desigualdad intelectual entre quienes hacen sin ver o quienes ven sin hacer. Da lo mismo cuál sea la posición que se privilegie, ya que en cualquier caso permanecen incuestionadas las evidencias sensibles que estructuran las relaciones entre capaces e incapaces. Algunos pensarán que se debe dejar de contemplar el mundo, pues lo que importa es transformarlo; otros pensarán que debemos distanciarnos críticamente del hacer para poder ver e interpretar el sentido de lo que se hace. En verdad, ambas posturas responden a una misma lógica; en ellas sigue obrando la estructura policial de la desigualdad, y ligada a ésta, una relación establecida entre el decir, el ver y el hacer.

Se comprende entonces en qué sentido el libro de Federico se propone a partir de una lectura de Rancière “revisar críticamente” las relaciones en el campo de la ciencia, de la política y de la estética. “Revisar críticamente” significa “desamarrar los nudos que han mantenido generalmente unida la lógica de la emancipación con la lógica de la crítica ilustrada” (Galende, F., 2012, p. 12). Una empresa tanto más crucial en cuanto Rancière opone a la lógica pedagógica lo que llama “lógica de la emancipación”. Esta última opone a la lógica de la desigualdad un *principio igualitario* definido por dos axiomas. Primero: *la igualdad no es una meta a alcanzar*, es un punto de partida, un postulado que abre el camino para una posible verificación; segundo: la inteligencia es *una sola y común a todos*. No hay una inteligencia del maestro y otra del alumno, una inteligencia del legislador y otra del artesano, o una del creador y otra del espectador, etc. Emancipación, por

consiguiente, como destaca Federico, significa la afirmación del comunismo de la inteligencia a través de la verificación práctica del potencial de igualdad de las inteligencias. En ese sentido el axioma de la igualdad, que según Rancière es el axioma mismo de la política, opera como el principio de disociación que debe ser cada vez actualizado entre la lógica de la emancipación y la lógica ilustrada de la igualación.

Me parece que uno de los méritos del libro de Federico es precisamente que muestra muy bien en qué sentido para Rancière la policía no opera como simple mecanismo de represión ni de exclusión o discriminación, sino más bien actúa como un operador de *inclusión* en la gestión social de la división de sus partes. Digamos que si la policía opera como el mecanismo de un “saber de la desigualdad” que se busca suprimir —en ese sentido su lógica va de la mano con la modernización—, la política en cambio se afirma como el potencial de memoria de una igualdad que ignora la desigualdad de capacidades. Ignorancia en ese caso no significa mera ausencia de saber, sino justamente la memoria de que todos somos por igual “capaces de” y que la política es el acto de potencia compartida por el que cada uno “incrementa su propia fuerza”. Política y policía, así como emancipación y pedagogía, se oponen en lo siguiente: si la igualdad es el principio de un acto político que la verifica reconfigurando el reparto de lo sensible, la desigualdad es el principio de inclusión social mediante el cual la policía distribuye las partes de la comunidad. La policía es el operador en la santa trinidad *liberación-igualación-socialización*. Se trata de la santa trinidad en que se funda el moderno campo de la ciencia, la política (en el sentido de policía) y el arte vanguardista. Su utopía es la sociedad como inmanencia absoluta.

Federico entonces desamarra los nudos en el campo del saber, de la política y del arte “que han mantenido —como dice él— generalmente unida la lógica de la emancipación con la lógica de la crítica ilustrada”. En el primer capítulo, a partir de la polémica Rancière-Althusser, Federico muestra la incapacidad de la teoría para exhibir un *continuum* no suficientemente revisado entre régimen policial y orden explicador. Incapacidad que estaría marcada por una paradoja: aquella “de una izquierda ilustrada que, tratando de exhibir ante los oprimidos cómo son manipulados, los manipula a la vez” (Galende, F., 2012, p. 21). A partir de aquí, Federico en el segundo capítulo desmonta el mito sobre el que se funda la ciencia pedagógica: “el mito de un mundo dividido entre quienes nacieron enseñando y quienes tuvieron que aprender” (Galende, F., 2012, p. 33). Federico muestra aquí cómo la irreductible memoria de una capacidad anónima rompe esa separación sobre la que todo orden policial se soporta. En el tercer capítulo profundiza en esa memoria que todos comportamos como la potencia que se actualiza a través de la relación entre la voluntad del maestro y la voluntad del estudiante; relación de fuerza entre una voluntad y otra que, sin embargo, deja libre el acto de una inteligencia que obedece a sí misma (Galende, F., 2012, p. 39). En el cuarto capítulo, Federico saca las consecuencias políticas de la ruptura de la potencia de la memoria con la lógica pedagógica del saber dominante: “La emancipación del artesano —escribe Federico— es ante todo la conquista poética de su aventura sobre la materia amorfa de las cosas, la conciencia de que su actividad sobre esta materia no es discernible de la actividad del discurso sobre la materia díscola de la experiencia” (Galende, F., 2012, p. 61). En consecuencia, no hay dos inteligencias: la del trabajador intelectual y la del trabajador manual. Hay emancipación, nos dice Federico, y por tanto hay política, allí donde se quiebran los lazos de necesidad que anudan una ocupación a una forma de inteligencia. A partir del quinto capítulo Federico ingresa en el campo de la política, para exhibir luego en el capítulo sexto los lazos que unen a la policía con la filosofía política: “Policía” —sostiene Federico— denota “la subsunción constitutiva de la política en la filosofía”; “filosofía política”

es el título para la subsunción “del escándalo del pensamiento *en* el complejo que lo organiza y pone a funcionar en una determinada dirección. Esta subsunción comporta desde un principio la sustitución de una igualdad, que es escandalosa en virtud del desorden que produce el uso no consensuado de la palabra, por un régimen de desigualdad que establece la proporción de las partes” (Galende, F., 2012, p. 75). Digamos entonces que la política es el pensamiento como inquietud de la filosofía que remueve la ficción desigualitaria de la realidad “emplazada sobre los cimientos de una igualdad que es nuestra”. Desde el séptimo hasta el noveno y último capítulo, Federico ingresa en el campo del arte y en continuidad con su libro inmediatamente anterior *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo* (2011) revisa críticamente la doble tesis de una *estetización de la política* y de una *politización del arte*. El recurso para esta crítica es lo que Federico llama “imagen pensativa”. Vale decir, un pensamiento imaginativo y una imaginación pensativa son la cifra de una igualdad irreductible que rompe el régimen unívoco de presentación de las cosas, separando “la potencia autónoma de quien quiere emanciparse de la crítica consagrada a exhibir al pueblo manipulado” (Galende, F., 2012, p. 118).

Por lo tanto tenemos en el libro de Federico una crítica que se vuelve sobre los supuestos mismos en los que ella se asienta. Quisiera para terminar detenerme muy brevemente en el sentido profundo que tiene para Federico la “revisión crítica” que se ha propuesto como objetivo. Ella es también revisión de su propio pensamiento anterior; es en ese sentido ella misma un acto político de desidentificación. En el libro de Federico *escritura, política e imagen pensativa* confluyen en un mismo gesto de subjetivación como identidad ex-puesta. Me pregunto si acaso la tesis benjaminiana y schmittiana de una vida previamente configurada y anticipada por el derecho, defendida por Federico en su libro *Walter Benjamin y la destrucción*, no es ahora hasta cierto punto problematizada. Me parece que ahora se introduce un matiz respecto a esta tesis. El derecho en verdad nunca alcanza a anticipar la vida de las criaturas humanas. Por un lado, él no es más que la captura siempre precaria y contingente de una vida constantemente en fuga. Por el otro, no es más que la palabra de la que cualquier hablante puede hacer uso. Ya no se trata de un “dentro” o “fuera” del derecho, sino del uso en que cualquier hablante puede demostrar su igual capacidad para servirse de las palabras. Me pregunto entonces si el derecho, al igual que cualquier otro término, no puede ser la palabra de una emancipación en práctica.

Me pregunto igualmente si acaso este libro de Federico no toma cierta distancia de Levinas, con el que antaño sentía una absoluta complicidad. Al menos en la medida en que la relación disimétrica entre lo mismo y lo radicalmente otro implica en la filosofía levinasiana una mayéutica de la verdad. Me pregunto: ¿no implica esta mayéutica —como en toda filosofía— una lógica pedagógica? Son preguntas que aparecieron mientras leía el libro de Federico. Son cuestiones acerca de las que ya habrá ocasión de charlar.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Galende, Federico (2012), *Rancière. Una introducción*, Buenos Aires, Quadrata.
- Galende, Federico (2011), *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, Santiago de Chile, Palinodia.
- Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

Capitalismo, archivo e información¹

Pablo “Manolo” Rodríguez²

I

Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo es, en principio, un libro de filosofía contemporánea. Emplea a los principales autores de la filosofía francesa, como Michel Foucault, Gilles Deleuze, y Jacques Derrida, para realizar una caracterización original del capitalismo contemporáneo en términos del archivo, de la consolidación de una política del archivo que se vuelve nodal para comprender cómo funciona hoy el capitalismo. Esto quiere decir que el artefacto que pone a andar su autor, Andrés Maximiliano Tello, dialoga constantemente con la obra de Marx y también con la de los autonomistas italianos, encargados justamente de enlazar el marxismo tradicional y la filosofía francesa teniendo como norte el análisis de las condiciones actuales del capitalismo. Y se trata, desde ya, de una nueva apuesta por la arqueología realizada por Foucault en la década de 1960.

Sin embargo, no cabe esperar en este libro un panegírico de estos autores, una pared de palabras, ya sea derridianas, foucaultianas o deleuzianas, que sólo funcionan para los ya convencidos y dejan afuera a quienes no frecuentan estos terrenos. Hay en Tello una toma de posición que se aleja de la comodidad del elogio.

Ni Foucault ni Deleuze son enfáticos en describir al archivo como una máquina social que produce lo contemporáneo, es decir, que opera moldeando nuestras percepciones y discursos no solo sobre el pasado sino que, principalmente, opera definiendo la actualidad, en el despliegue de una economía de los registros y de una violencia archivadora que no deja de funcionar bajo nuevas formas (Tello 2018: 48).

Se sabe que la literatura anglosajona inventa sin cesar nuevas modas a las que le pone el nombre de giro: giro lingüístico, giro afectivo, giro informacional. Ahora sería el turno del *archival turn*. *Anarchivismo* podría inscribirse en ese giro, a condición de que se admita su espesor propiamente filosófico. Y ese espesor está constituido por el problema de la información, a partir del cual se redefinen los términos de este campo semántico: registro, archivo, memoria, museo, huella, inscripción.

II

En una primera y rápida mirada, el archivo se relaciona con la acumulación. Karl Marx escribió *El capital* en el British Museum, contemplando el show de la rapiña del imperio británico. La acumulación originaria de capital fue analizada con la vista puesta en la acumulación de los orígenes de las demás culturas que la cultura occidental estaba comprimiendo, entre otras cosas, gracias a la constitución del mercado mundial.

En una segunda escena, en la década de 1970, Michel Foucault señaló frente

¹ Presentación del libro: *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo* de Andrés Tello, Editorial La Cebra, 2018.

² Académico de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

a un público plagado de psicoanalistas en Rio de Janeiro que esa acumulación de materia prima y de bienes necesitaba también de una política específica para la acumulación de los cuerpos. Así, en *La verdad y las formas jurídicas*, se puede leer que “para que haya plusganancia es preciso que haya subpoder” (Foucault 2008: 146). Foucault pretendió así complementar la mirada de Marx: el análisis de las sociedades disciplinarias es tan central como el de la formación del capital en términos económicos.

Es posible plantear que Andrés Tello, en *Anarchivismo*, está proponiendo analizar en esta senda un nuevo tipo de acumulación que responde a la constitución del archivo. Las políticas del archivo son fundamentales para comprender tanto la constitución del capitalismo como de las sociedades disciplinarias, y de la relación que vincula a estos términos.

Ahora bien, ante todo conviene despejar de qué tipo de acumulación se trata. El archivo no es un lugar donde se conservan cosas, expedientes, contratos, títulos. Es el producto heterogéneo de un conjunto de relaciones y tensiones sociales mucho mayor. No hay una objetividad del archivo porque es algo que se construye. ¿Cómo se construye? ¿Cómo se construye el museo, las huellas, las inscripciones? Para desmentir esta idea de que todo lo que se acumula es lo mismo, uno puede decir que la historia del capitalismo es la historia del proceso de acumulación, de cosas diferentes que a veces son colocadas en el mismo lugar y a veces son definidas de manera diferente. Y en el momento actual estaríamos en el momento de un nuevo tipo de acumulación.

El autor propone un movimiento interesante en el interior de la obra de Foucault cuando vincula la problemática del archivo con los juegos de veridicción. Se sabe que la noción de archivo pertenece al Foucault de la arqueología, anterior al de las relaciones de poder, esto es, de la genealogía. A fines de la década de 1960, Foucault se sintió encerrado en el archivo y salió de allí con el examen de las relaciones de poder. Pero a inicios de la década de 1980, ya inmerso en la cultura grecorromana y el primer cristianismo, Foucault se refirió a la anarqueología. Es entonces cuando Tello realiza el encadenamiento lógico que hace despegar a su libro: si la constitución del archivo es una de las formas para analizar el capitalismo, y esa forma es subsidiaria en el modo en que Foucault entiende la constitución del capitalismo en la estela de Marx, la arqueología se vuelve directamente anarqueología, porque no se trata de analizar los archivos y después las relaciones de poder, sino que al archivo se lo estudia en tanto está constituido por relaciones de poder. Esto abre un camino de investigación fructífero que hace fácil lo difícil. Abre un camino para problematizar realmente el problema del archivo, para salirse del sentido común acerca del archivo, de lo que significa hacer un archivo, no hablar de cosas archivadas. Cuando se hace un archivo, allí está toda la sociedad. No hay un solo dato, una sola información, nada de los 40 millones de millones de terabytes, que no estén contruidos socialmente. Sin embargo, solemos olvidar que cuando se acumulan cosas, lo que se acumulan son construcciones sociales.

III

Las construcciones sociales también son filosóficas. Es posible evocar en este recorrido otra escena, más antigua, que transcurre en el diálogo *Timeo* de Platón. El *Timeo* es un diálogo tardío analizado por muchos, entre ellos Jacques Derrida, alguien muy presente en *Anarchivismo*, en un texto precioso que se llama *Khôra*. En este diálogo, el “personaje” llamado Timeo ensaya una cosmología que explica los comienzos del universo, y con una notable ironía nos dice que es un intento

de cosmología. Una vez que Sócrates le cede la palabra y desaparece del diálogo, algo que es muy curioso en los diálogos de Platón, Timeo advierte que lo que va a contar no pertenece ni al *mythos* ni al *logos*, que no hay implicaciones coherentes sobre el comienzo del universo e incluso se permite bromear sobre el carácter verosímil e inverosímil de un mito, invitando a los escuchas a admitir que por lo menos su relato tienen las características de un mito verosímil.

Timeo se pregunta de qué modo se vincula lo inteligible a lo sensible. Algún modo de comunicación debe haber, y este modo se llama *chóra*, según la transliteración que correspondería al español, no al francés de acuerdo al título del libro de Derrida. Como no puede definir *chóra*, como no puede decir esta o esto es la o el o lo *chóra*, multiplica las imágenes y las representaciones para hacerse una idea vaga de lo que es o no es. Así, *chóra* aparece sucesivamente como un receptáculo, una nodriza, una madre al lado del padre que es lo inteligible y su hijo que es la naturaleza, una cosa donde se imprimen otras cosas —las ideas, las cosas sensibles, no se sabe—, algo de lo que no se puede decir que sea esto o aquello, que participa de lo eterno pero de un modo extraño, porque de hecho no se puede decir que sea algo permanente, es algo que en realidad no tiene ninguna característica en sí. Hay algo material en la *chóra*, pero es un material que no admite la destrucción y que permite el emplazamiento de todo lo que es y sí puede ser destruido.

Chóra está en el medio del ser y el devenir, y de hecho es la nodriza del devenir. No se sabe si *chóra* está antes o después de la organización del universo por parte del demiurgo, no se sabe si está antes o después del origen, porque si el universo es básicamente el paso del desorden al orden, *chóra* es desorden, orden, lo que permite que sean los dos sin ser ninguno, algo con lo que el demiurgo se encontró o que directamente creó.

Después de todo esto Timeo reconoce que desarrolló la exposición insólita. Habló de algo que puede recibir todas las determinaciones sin tener determinación última. Y ni siquiera puede admitir esas determinaciones como sus propiedades. También dijo de eso que es tan extraño que no se puede hablar de él directamente, sino tan sólo inducir que puede existir a partir de la existencia de otras cosas, a las que da lugar sin determinarlas. Y también aclara que eso no puede ser pensado como un origen, y a la vez tampoco como un producto. Parece estar más allá del tiempo y es la condición de posibilidad del espacio.

Este relato viene a cuento de que *Anarchivismo* se pregunta cuál es el soporte de las inscripciones de los signos de los discursos y de las imágenes; o sea, cuál es la condición de posibilidad de la mera acción de archivar, en qué se archiva. Vuelve entonces Derrida, interpretando ya no a Platón, sino a Antonin Artaud y su curiosa idea del *subjectile*.

El subjectile es lo que está por debajo como materia o cuerpo, soporte o superficie aunque no sea ni lo uno ni lo otro, pero al mismo tiempo el subjectile perfora el cuerpo del soporte, la pantalla o el lienzo, pues activa un proyectil, lo que eyacula o lo que brota de una inscripción, aquello que trastorna tanto al sujeto como al objeto de una obra (...) Entre el óleo y la tabla, la tinta y la hoja, el ícono del monitor y la computadora, el subjectile se extiende pasivamente para soportar las marcas del pincel, la pluma o el teclado, aunque tiende a resistir igualmente cualquier figuración. El subjectile atraviesa las fronteras de la superficie de inscripción, y al mismo tiempo les da forma (Tello 2018: 142-145).

Esto es fundamental para entender el funcionamiento del “capitalismo arcónico”, esto es, de un nuevo modo de funcionamiento de la acumulación, que es un gesto propiamente capitalista, a partir de la versión moderna, actual, de la *chóra* y la versión moderna, actual, del *subjectile*, que se llama información. La condición de posibilidad de todos estos millones *bytes* es la existencia de una cosa que es

muy difícil de definir porque tiene que ver con todo esto, indefinible, que es la información. Hasta hace medio siglo, todo lo que podía acumular el capitalismo eran cuerpos y cosas, y cuerpos con cosas, pero a partir de entonces el capitalismo puede acumular datos, que no tiene que ver con lo que la estadística recogía como datos en el siglo XVIII o XIX o con los registros del Imperio Romano. Es un cambio en las condiciones de posibilidad: hoy todo, absolutamente todo, puede ser convertido en dato. Por lo tanto, todo puede ser acumulado en otro registro, básicamente en su dimensión informacional. La asimilación de dato con información es compleja y discutible, pero no lo es que la información sea la condición de posibilidad de que todo sea “datificable”, y por lo tanto acumulable, y que este proceso sea contemporáneo a la acumulación de las cosas, de los cuerpos, de los objetos. Ahora se pueden acumular sensaciones y emociones por el efecto de la información; esto es, por el hecho de que todo se puede digitalizar.

IV

Cuando Jean-François Lyotard escribió en 1979 *La condición posmoderna*, muchos intelectuales “de izquierda” hicieron fila para criticarlo. Vale la pena leer lo que dice 40 años después. Lyotard se propuso analizar filosóficamente un cambio tecnológico, lo cual supone descartar el camino fácil de correr detrás de cada novedad para insertarla en una matriz social o económica que deja la tranquilidad, para el analista, de que nunca pasa nada nuevo.

Ese libro fue escrito a pedido del gobierno del Québec, la Canadá francesa, como una suerte de balance “cultural” al informe llamado *La informatización de la sociedad*, conocido como *Informe Nora-Minc* por el apellido de sus firmantes, que encargó a su vez el gobierno francés para responder a la pregunta “¿cómo debe prepararse Francia para la nueva época signada por las tecnologías digitales?”. En ese entonces, los proyectos, públicos, privados y mixtos, sobre la digitalización a nivel masivo solía ser patrimonio de estrategias ubicados en general en el liberalismo. Era un problema “de la derecha” que Lyotard, proveniente de “la izquierda”, se atrevió a disputar. *La condición posmoderna* fue estigmatizada alrededor de la famosa “caída de los grandes relatos” pero el tema que aborda es, precisamente, qué va a pasar cuando la acumulación capitalista comience a concentrarse en los datos, y no sólo en los objetos o las personas. Tanto ese libro como *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, donde dio cuenta de algunos aspectos adicionales de la digitalización del mundo, son de una gran actualidad. Planteó, entre otras cosas, esto que dice Tello:

[L]a acumulación capitalista se configura mediante la desapropiación que opera en el registro de los bienes inmateriales, es decir mediante la privatización de huellas de la existencia común (...) [Se] ha intensificado el proceso de acumulación permitida, aunque esta vez ya no sólo mediante la usurpación de las tierras comunales, la expulsión de campesinos y la mercantilización de la fuerza de trabajo, que es el proceso que analizó Marx, sino que además mediante una axiomatización del acervo cultural de los pueblos y el conocimiento colectivo (Tello 2018: 246-248).

Existe entonces un nuevo proceso de expropiación, fundamental para el establecimiento de un nuevo proceso de acumulación. Es una expropiación que se produce porque todo es datificado y datificable, por lo cual la extensión del archivo es infinita. Baste una cifra mencionada en *Anarchivismo*: el Visual China Group, una empresa que acumuló los derechos de propiedad de la empresa CORBIS, fundada por Bill Gates en 1989, tiene 65 millones de fotografías originales. Pero todavía no pudieron ser digitalizadas en su totalidad. Las que no se pudieron

digitalizar están afectadas por el paso del tiempo en un búnker a 70 metros bajo tierra en Filadelfia.

La diferencia entre acceso y propiedad es una de las novedades que trae la información al reino de la acumulación capitalista. Así, por ejemplo, una empresa como Getty Images regula el acceso a archivos cuya propiedad es de Visual China Group. Lo que no fue digitalizado no pertenece a Visual China Group sino a Bill Gates. En esta triada, entre las cosas que fueron acumuladas, las que fueron digitalizadas y la digitalización misma que de todas maneras no es una propiedad, se puede ver la complejidad de la información, trabajada entre otros por Lyotard. No se trata de una duplicación de algo “real”, sino una multiplicación combinada con una fragmentación.

En relación con esta complicada trama de expropiación se levantan lo que el autor llama las *máquinas anarquistas*. Son ensamblajes de materialidades e intensidades, es decir, tecnologías de registro, cuerpos y efectos que gatillan la invención de nuevos espacios y relaciones de gobierno, que tienen que oponerse a las relaciones de gobierno que establecen CORBIS, Getty Images, China Group, Facebook, Google, etc. Se habla de una materialidad que está cargada de intensidades afectivas que deben ser irreductibles al dato.

El ejemplo del dictado de una clase es ilustrativo. Una clase es un hecho muy analógico. Hay voces, miradas, cuerpos. El desafío actual es que pase allí algo que no pueda ser digitalizado. Obviamente, una clase puede ser registrada y visualizada por cualquiera, pero eso que se ve y se escucha no es todo lo que pasa en lo presente. Ahora bien, si uno quiere dar una clase como un autómata, que es lo que hacen muchos dando clases, efectivamente es mejor que sea virtual, no se necesita la simultaneidad de la presencia. Esto no tiene que ver con una especie de resistencia “ideal” a la información, al dato, sino con el hecho de que hay que tener mucho cuidado con aquello que es registrable o no, y que debería ser posible para todos crear todo el tiempo hechos no registrables, porque aun cuando los registremos, se escapará el famoso aura de Benjamin, el “aquí y ahora”, la “manifestación irrepetible de una lejanía” que sin embargo está presente.

El famoso tema de reproducibilidad técnica benjaminiana valía para la obra de arte. Hoy se aplica para la vida social, para la vida cotidiana, y no es mera reproducibilidad. Nosotros nos contactamos mediante algoritmos, establecemos un lazo social que es inmediatamente técnico. Y esto, lejos de provocarnos un prejuicio antitécnico inútil, nos obliga a detenernos en una cuestión conceptual relativa a la distinción entre memoria, huella, inscripción, archivo, museo.

V

Dice Andrés Tello en *Anarchivismo* que es necesario romper con la metonimia operada entre memoria, identidad e interioridad. “[E]l funcionamiento de la memoria está marcado no solo por la repetición y la alteración de cualquier identidad ante el recuerdo y el objeto recordado, sino también por la *transducción* del sujeto que recuerda” (Tello 2018: 176, destacado en el original). Transducción es una noción científica y técnica que ha sido tomada por Gilbert Simondon para estudiar los sistemas de transformación de cualquier proceso, sea natural, artificial, cultural y/o social. En el caso de la memoria, se trata de una actividad, no de una cosa, que

está caracterizada menos por el sello de la continuidad que por la grafía discontinua de sus operaciones.

En estricto rigor, el concepto de designa fundamentalmente un proceso que recrea y altera las impresiones de lo pretérito, dislocando en su irrupción nuestra propia existencia temporal.

Todo ocurriría entonces como si la inusitada y reciente expansión de los archivos expresara en última instancia la capa de materialización de capacidad de memoria que pese a todo no es una memoria (Tello 2018: 177, destacado en el original).

La memoria es algo exterior, algo que se sabe desde la vieja condena a la escritura pronunciada en el diálogo *Fedro* de Platón.

Problematizado el vínculo entre memoria e interioridad, queda el otro: memoria e identidad. Se trata de un tema vinculado a las luchas que todos conocemos muy bien. Aquí el proceso a desandar es intrincado. Comencemos por decir que hay una relación fundamental entre memoria y materialidad, expresada en la noción misma de información biológica. La información contenida en la materialidad biológica se transformó en la sede de una disputa por la definición de los procesos de apropiación, el establecimiento de una contrahistoria y la posibilidad de reescribir la memoria.

Las dictaduras latinoamericanas de los años 1970 buscaron quebrar la continuidad de la memoria, generar un hueco entre generaciones, refundar un orden temporal en sentido inverso al que proponían los revolucionarios franceses en 1789 cuando crearon un nuevo calendario. En el caso particular de la dictadura argentina, los militares resolvieron lanzar un plan doble: desaparición de algunos cuerpos y apropiación de otros, concretamente los bebés que debían ser criados y educados en otro contexto “no marxista” como formar de sobreimprimir un tiempo al tiempo que estaban haciendo desaparecer. Las Abuelas de Plaza de Mayo, a través del llamado “índice de abuelidad”, lograron deshacer esa historia.

En ausencia del cuerpo de los padres, las Abuelas, con el auxilio de prestigiosos genetistas, lograron establecer una línea de filiación que no necesitaba del material genético de los padres para determinar una relación entre una hipotética abuela o abuelo y su hipotético nieto o nieta. Los bebés apropiados por la dictadura comenzaron a transformarse en nietos recuperados: una reapropiación contra una apropiación original, producto de un secuestro y de una desaparición.

Es enorme el significado de este proceso para los temas relacionados con el archivo. Los militares buscaron borrar las huellas de sus delitos, pero resulta que la biología deja otras huellas que permiten reconstruir las otras. El ADN mitocondrial, la materialidad de la huella que se utiliza para constituir el “índice de abuelidad”, se convierte en un archivo de memoria, externa y a la vez interna a una familia que viene a reconstruir, al mismo tiempo que ese archivo es construido por la historia social.

Si los biologicismos suelen ser de derecha y los culturalismos suelen tener un tinte progresista, sobre todo si ambos son puestos en situación de enfrentamiento, tenemos aquí un curioso pasaje. Los militares que ordenaban la expropiación de bebés de las personas que iban a hacer desaparecer eran estrictamente culturalistas: esos bebés, en otro contexto, eran rescatables mediante una educación y una crianza cristianas. En cambio, las Abuelas de Plaza de Mayo deben ser lo suficientemente biologicistas como para confiar en la genética y afirmar, así, que la pertenencia a una familia es un hecho estrictamente biológico. Es obvio que lo es, pero también es preciso saber que este combate de memorias y de olvidos, de culturas y de biología, es también una disputa por el sentido de ese término: familia. Por una vez, la biología, siempre sospechada desde las ciencias humanas y sociales, cumplió un papel diferente al de justificar las desigualdades y las matanzas.

A partir de este ejemplo se vuelve necesario pensar y repensar el problema de la huella, de la inscripción y de la evidencia del archivo. En todos los casos se vuelve fundamental la problematización del registro. La noción de información

en biología, la que permite construir el índice de abuelidad, señala que lo natural elabora su propio registro. Y hoy lo artificial nos muestra que también registra, y lo que es más, que acumula y registra procesos, ya no sólo cosas, personas o sus representaciones. Los algoritmos que regulan nuestras apps y todos nuestros dispositivos digitales trabajan registrando su propia actividad. Esto quiere decir que, ya en lo natural, ya en lo artificial, nos encontramos con registros no humanos, no porque hayan venido de Marte, sino porque la actividad de registro, aunque su resultado actúe en la sociedad y en la cultura, no está gobernada únicamente por humanos.

Así, pues, *Anarchivismo* desnaturaliza el problema del archivo y lo transforma en un problema digno para la filosofía y las ciencias sociales. Esa dignidad está dada por la importancia de las políticas del archivo para describir la constitución y transformación del capitalismo en la era de la acumulación de información.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Derrida, J. (1995). *Khôra*. Córdoba. Alción.
- Foucault, M. (2008). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona. Gedisa.
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Lyotard, J-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires. Manantial.
- Lyotard, J-F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid. Cátedra.
- Marx, K. (1999). *El Capital. Tomo I, vol.1: El proceso de formación del capital*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Platón (1999). *Timeo*. Buenos Aires. Colihue.
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires. Prometeo.
- Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires. La Cebra.
- Wulff, G. (2009). *Las Abuelas y la genética. El aporte de la ciencia en la búsqueda de los niños desaparecidos*. Buenos Aires, Abuelas de Plaza de Mayo.

La pluralidad de las voces únicas. Notas sobre *La vida del archivo*. Hannah Arendt: lecturas y reappropriaciones¹

Marcela Rivera²

“Agucemos los oídos para deshabituarnos”, para “perder la costumbre”. El verso del poema que Hannah Arendt dedica en 1942 a la memoria de Walter Benjamin, cifrando en las iniciales de su nombre –“W.B.”- el tesoro de una amistad profunda, abre una vía para atender a la vida que repiquetea en el archivo que nos tiende este libro fraguado en el reparto del pensamiento y la palabra o, como dice con bella precisión una fórmula de Marina Garcés, atizado por el “deseo común de hacer mundo”. En el segundo capítulo, Anabella Di Pego cita un fragmento de este poema, prestando atención a las *voces de los muertos* que en él nos envían sus mensajes, enmarcándolo en una escena que anuda el exilio de Arendt al viaje a Nueva York que junto a ella hace el manuscrito de las tesis *sobre el concepto de historia* que Benjamin le había confiado. Dice Di Pego: “Mientras esperaba el barco que la llevaría hacia Estados Unidos en el puerto de Lisboa, Arendt leyó en voz alta las tesis de Benjamin junto a un grupo de refugiados y debatieron sobre el significado de la esperanza mesiánica allí promulgada” (p.62). Estas líneas nos empujan a imaginar la voz de Arendt, tal vez ya enronquecida por el cigarrillo, pronunciando ante sus compañeros de exilio el pasaje de la novena tesis en el que se posa el *angelus novus*: “Lo que llamamos progreso es [el] viento... [que] impulsa [al ángel] de la Historia irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve la espalda mientras la pila de ruinas ante él se alza hasta los cielos” (Arendt en p.66). Casi podemos sentir a su alrededor las voces de los emigrados que abrazan junto a ella la inquietud por la esperanza que se anida en el espacio que se extiende entre ellos y su destino. *Cómo aprender de nuevo a amar al mundo*, la pregunta que viene a posarse para siempre en el corazón de Arendt tras el advenimiento del horror totalitario, germina al ritmo de esta y otras conversaciones, sostenidas en las aulas, en entrevistas e intervenciones, las que también supo mantener con sus cercanos en la distancia, por medio de cartas, postales y llamadas telefónicas. Prestar oídos al relato de los otros, sumado al arte de la lectura atenta y a lo que ella llamaba sus “ejercicios de pensamiento político”, fueron para Arendt la forma de afirmar su *memento vivere* frente a los aires funestos de un tiempo que parece doblegarnos bajo el peso de sus sombras. “Tiempos de oscuridad”, recuerda Paula Hunziker en la apertura del primer capítulo de *La vida del archivo*, es el sintagma que Arendt recoge de un poema de Bertold Brecht, “busca[ndo] capturar” en él [cito] “la complejidad y las tensiones que esa oscura filiación supone para los que intentan arrojar una débil luz en un presente penumbroso que recuerda las costas de Conrad” (p. 24). Arendt encuentra en Brecht, y particularmente en este poema escrito para

¹ Paula Hunziker y Julia Smola editoras, Buenos Aires, Ediciones UNGS, 2023.

² Académica, Departamento de Filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

“aquellos nacidos después de nosotros”, la complicidad de dos constataciones que serán decisivas para su propio esmero: es cierto, “los senderos de la injusticia” se han vuelto dolorosamente el pasaje estrecho por el que han tenido que transitar los hombres. Pero igualmente, remitiendo un mensaje a los que vendrán, albergamos la confianza de que en cada nacimiento se cifre la apertura de nuevos caminos que permitan que, en medio de la fragilidad de los asuntos humanos, cambien nuestras formas de aprehender el mundo, “para reinventarlo mejor, para reiniciarlo mejor” (cf. Didi-Huberman. “La imaginación, nuestra comuna”).

En su libro *El nacimiento de la frase*, Jean-Christophe Bailly describe un rito guaraní que nos aproxima al modo en que Arendt concibe la potencia política de la natalidad, esa singular capacidad humana de recomenzar, de comenzar de nuevo, y de aprender así a abrazar la indeterminación de los inicios: cuenta Bailly que, entre los guaraníes, el padre de un niño que está por nacer prepara su llegada trazando un sendero en el bosque para, a través de este gesto en el que concentra el anhelo de su espera, “abrir el camino al habla del niño que viene”. Frente a la experiencia del mal, que subsume a los hombres en el aislamiento, en la atomización de sus voces, Arendt abre igualmente una vía que incide en lo real, congregando las fuerzas de nuestras facultades comunes - la sensibilidad, la imaginación y del pensamiento- para que podamos escuchar “la pluralidad de las voces únicas”. “Pluralidad de las voces únicas” es una fórmula que Adriana Cavarero desliza en su libro *Democracia surgente. Notas sobre el pensamiento político de Hannah Arendt*, interrogando la diferencia entre “la voz de la pluralidad” y “la voz de la masa”. Si he dado este rodeo para aproximarnos a lo que surge o germina en *La vida del archivo*, es porque creo entender que, entre los textos del libro cuyo nacimiento hoy celebramos, y que sus editoras Paula Hunziker y Julia Smola decidieron reunir bajo este título, podemos escuchar la trama sonora de la pluralidad, lo que Cavarero llama en este libro “su fonosfera”. Cito a Cavarero: “Es casi como si la felicidad pública, como la llamaría Arendt, tuviese precisamente una voz suya específica y plural, una sonoridad particular, una fonosfera peculiar de lo político”. Pensemos, por ejemplo, en los sonidos de una biblioteca pública: la respiración de los lectores, el crujido de las sillas que se deslizan atenuado por el cuidado de no distraer a los demás, el silbido de las páginas al pasar, el raspado de los lápices sobre los cuadernos. Acaso para llamar nuestra atención sobre esta mirada de minúsculos sonidos en un lugar que solemos asociar al absoluto silencio, el artista Steve Roden, usando sus manos, las páginas de un libro y un sintetizador electrónico, creó una obra sonora llamada *Formas de papel* y la instaló en la Biblioteca Pública de los Ángeles. Se trataba, dice él, de confrontar “el poder de una sutil voz susurrante” a la estética suntuosa donde prevalecen las mayúsculas. Este libro nos tiende un gesto afín, recordándonos que la experiencia de la lectura y del estudio requiere cuerpos singulares que convergen con otros en torno a un deseo, sin jamás amalgamarse. Vidas que eligen acompañar y dejar acompañarse, que aprenden con paciencia a *escuchar a los muertos con los ojos*, como reza ese verso de Quevedo con el que Beatriz Porcel cierra la presentación de este libro que fue escrito, entre otras fortunas, con el aliciente de la visita que este grupo de estudios arendtianos pudo realizar en conjunto al archivo de la obra de la autora en la New School of Social Research y a su biblioteca personal situada en el Bard College de Nueva York. Bajo el título “Historia de una búsqueda”, sus editoras nos hacen el siguiente relato:

“El ritmo diario, parsimonioso, atento, casi artesanal, del trabajo en los archivos fue una llave para acceder al pensamiento vivo de Hannah Arendt: una vida dedicada, a la

lectura, a la corrección minuciosa, al diálogo con amigos plasmado en cartas, en postales, incluso en pequeñas notas; en prolijos recortes de diarios sobre temas de actualidad como los descubrimientos científicos de los años cincuenta, los afiches y volantes universitarios llamando a asambleas y reuniones; las atentas lecturas y comentarios en los márgenes de las reseñas de sus libros. Todas pruebas de su profundo interés por el mundo, del pensamiento como una actividad y como una experiencia vital” (p.10).

Haciéndonos sentir el “temblor delicado de la gratitud y de la lealtad” que Arendt experimenta ante el don de la amistad (sus lazos con Herman Broch, con Walter Benjamin, con Martin Heidegger son el eje de los tres primeros ensayos), volviendo además sobre sus cartas, ensayos y apuntes (las referencias al epistolario y al *Diario filosófico* de Arendt toman aquí protagonismo), compartiendo los fecundos hallazgos que esta lectora absoluta fue cobijando en en los márgenes de los volúmenes de su biblioteca, mediante subrayados y anotaciones (como ese “Ya no, todavía no” que Arendt escribe con signos de exclamación en su ejemplar de *Las muertes de Virgilio* al que Hunziker vuelve en la página 33), “siguiendo los pasos de la singular manera arendtiana de escabullirse en las escaleras traseras [de la tradición]” (como sugiere Rusca en la página 166), las autoras y autores de este libro nos recuerdan que en cada uno de sus *ejercicios de pensamiento* resuena siempre el “eco de otras voces”, pasadas, presentes y por venir. Nos confirman también que el pensamiento no es, como decía Heidegger, ese “diálogo silencioso sin tono entre yo y mí mismo”. “El «error» de Heidegger, escribe [Arendt] – así lo recuerda Roger Berkowitz en su ensayo- “es el error de todos los filósofos profesionales. Es imaginar que «en cuanto pienso, dejo de ser un ente existente. Me hago carente de edad y de cualidades, etc., es como si yo no fuera un hombre, sino el hombre»” (p. 110). Arendt no se aviene con el hábito filosófico de pensar al Hombre en mayúscula, en vez de la pluralidad humana. En esto se aproxima a Michel de Montaigne, pensador como ella de la *humana condición*. “Cada hombre comporta la forma entera de la condición humana”, afirma Montaigne en su ensayo “El arrepentirse”, contraviniendo los discursos que pregonaban el ideal de la humanización. Sabemos que Arendt leyó a Montaigne tanto en el original francés como en la traducción al inglés, y las dos versiones respectivas de los *Ensayos* que se encuentran en su biblioteca demuestran que los leyó con atención y con un lápiz en la mano. “Mi tesis -dice Arendt en *Entre el pasado y el futuro*, con el mismo lápiz de esta lectura- es que el propio pensamiento surge de los incidentes de la experiencia viva y debe seguir unido a ellos a modo de letrero indicador exclusivo que determina el rumbo”. Así también los textos de este libro, en la estela de Arendt, lectora de Montaigne, se ofrecen a modo de ensayos, tentativas de comprensión que reafirman su condición mundana y política, provisoria y plural. Si aguzamos el oído, podemos escuchar a Arendt invitándonos a leerlo al modo en que Benjamin, su compañero *pescador de perlas*, lo hacía: a tientas, sumergiéndose en las profundidades. Cierro con esta cita del convoluto N de *El libro de los pasajes* que bien podría servir de epígrafe imaginario a *La vida del archivo*: “La necesidad de escuchar agudamente, durante muchos años, a cada cita, a cada pasajera mención de un libro”. Para Benjamin, dice Arendt en “El pescador de perlas”, “la verdad es un fenómeno exclusivamente acústico”. Se trata, para ambos, y para las autoras y autores de este libro, de abrir nuevamente la escucha, de abrirnos por tanto a la experiencia, allí donde no podemos descansar en lo aprendido. Lo decía el poema: “Agucemos los oídos para deshabituarnos”, para “perder la costumbre”...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, Hannah (2017). *Poemas*. Barcelona: Herder.
- _____ (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios de reflexión política*. Barcelona: Península.
- _____ (1990). *Hombres entiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Cavarero, Adriana (2022). *Democracia surgente. Notas sobre el pensamiento político de Hannah Arendt*. Barcelona: Herder.
- Bailly, Jean-Christophe (2020). *Naissance de la phrase*. Caen: Éditions Nous.
- Didi-Huberman, Georges (2020). “La imaginación, nuestra comuna”. *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*, Vol. 3, N° 2, Julio-Diciembre.
- Garcés, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- Montaigne, Michel de (2007). *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado.
- Roden, Steven (2011). “On lowercase affinities and forms of paper”. *Line Sound Arts Editions*, N° 053. Disponible en https://www.lineimprint.com/editions/digital/line_053/

Presentación del libro *Sosiego siniestro*¹ de Alberto Moreiras

Introducción a dossier sobre *Uncanny Rest* de Alberto Moreiras

Gerardo Muñoz²

El libro *Uncanny Rest: For Antiphilosophy* (2022), versión aumentada de *Sosiego siniestro* (2020), es el libro cuaderno de Alberto Moreiras que despliega una peculiar escena de escritura de los primeros meses del confinamiento en pandemia. Como todo libro verdadero (o escritura que entiende la verdad como una inexorable develación), las entradas del cuaderno se van haciendo al ritmo de su propia búsqueda. Tal cual como quería Miles Davis: “*I’ll play it first and tell you what it is later*”. *Uncanny Rest* tiene mucho de esto, y para quienes acompañamos de forma directa aquella constelación de apuntes, glosas, interrogaciones y susurros, no podemos dejar de leer todo tipo de partituras esotéricas. Se trata de un libro prolífico en registros e insinuaciones. En cualquier caso, *Uncanny Rest* (2022) es el libro más aventurero y dialogante de Alberto Moreiras, aunque esto tiene poco que ver con una capacidad afectiva para generar “consuelo” al interior de aquel tiempo enrarecido.

Cuando digo *diálogo* pienso concretamente en la palabra compartida, en la brecha entre palabra y pensamiento que para Alberto Moreiras — y ahora compruebo para mi sorpresa que ya en la primera entrada del libro versa sobre esto — es la “sola vía abierta”. ¿Tendremos el coraje necesario para emprender camino en ella? En efecto, nada le es ajeno a la escritura de Alberto para despejar ese encargo: un paseo con Teresa, un recuerdo juvenil que regresa en una fotografía; una conversación imposible o una pintura de Andrew Wyeth; la rememoración del mito de Tobías o el trazo de la figura sublime del piel roja sobre el anómico desierto. Rastros de experiencia. *Uncanny Rest* es también el libro más feliz de Alberto Moreiras porque es el más especular; una tela donde comienzan a aparecer todo tipo de cosas — vivas y muertas, lejanas y próximas, posibles, existentes, e inaparentes — que actúan como un espejo de paciencia en el que escritura y pensamiento, allende de las inclinaciones personales, esbozan la búsqueda clemente en un tiempo espectral.

La ‘sola vía abierta’ — a la que podemos ingresar desde la inaprensible soledad del pensamiento entre amigos — no se reduce al acontecimiento de los meses de la pandemia. De ahí que, a diferencia de tantos ensayos escritos durante aquel momento, no sería justo catalogar *Uncanny Rest* (2021) en el anaquel del *global writing of COVID-19*. Al contrario, Alberto aprovecha el tiempo de sosiego de la

¹ Duke University Press Books, 2022.

² Profesor en la Universidad de Lehigh, Pensilvania.

pandemia para tirar las tabas en el tablero de la época: lo central de nuestra vida es afirmar una vía de salida de la barbarie biopolítica y administrativa sobre la que Occidente pareciera haber colapsado irremediamente.

Y si por todos lados — incluyendo desde la clase periodística a la “progresía filosófica” a los programas IA de Eric Schmidt o los *nudges* de Cass Sunstein — el ‘imperativo adaptativo’ no ha dejado de efectuarse como la nueva plasticidad regulativa de lo Social; la valentía de *Uncanny Rest* reside en haber percibido desde el *ground zero* las falsas salidas y los *rat-holes* que impiden ver lo esencial, lo duradero, o lo más alto que Alberto vincula al imperativo pindárico γένοι’ οἷος ἐσσι’ μαθών; esto es, ‘*habiendo aprendido quién eres, debes convertirte en ese ser*’³. Creo que aún no hemos sabido cómo extraer todas las consecuencias de esa forma de vida que tiene algo de eternidad transfigurada, ciertamente de *vida fuera de la vida* contra toda vida delegada⁴.

Los excelentes comentarios de Maddalena Cerrato, Mårten Björk, y Andrés Gordillo, más que reseñas protocolares y subsidiarias del libro, son ejercicios de escritura que facturan sobre la invitación a cabalgar sobre la única vía que resta: el pensamiento. Finalmente, el último texto en el carné es la versión escrita de la réplica que Alberto Moreiras ofreció a los participantes durante la presentación del libro durante la primavera de este año⁵.

Lo que falta a todo. Sobre *Uncanny Rest* de Alberto Moreiras

Andrés Gordillo⁶

Recuerdo que las primeras entradas de *Uncanny Rest* (2022), publicadas en *infraphilosophy.com* a finales de marzo de 2020, solíamos comentarlas con mis amigos Valentín Niembro y Francisco Robles Gil. Me resultaba una lectura extraña, desarraigada de la inmediatez de la producción discursiva acerca de la pandemia del Covid-19 adscrita a un horizonte del fin del mundo, o bien, de la sutura del crimen perfecto. Quizá haya sido mi estado anímico de entonces, marcado por una pérdida, lo que me impulsaba a pensar mi existencia mientras moraba en la grieta de la vida cotidiana. “In the meantime, it is not about finding a measure of rest in uncanny times but, instead, about seeking it out and grasping it” (Moreiras 2022:4). Unos meses después, en agosto, compré *Sosiego siniestro* (2020). Lo llevé a un viaje que hice a San Cristóbal de las Casas-Chiapas. Avanzaba en la elaboración de lo que hasta ahora he nombrado *historiografía negativa*. Las entradas del 14 y 15 de mayo han sido muy importantes para mí por lo que está en juego al afirmar la aprincipialidad constitutiva de la historia. Entusiasmado e inquieto por este desfondamiento, escribí y publiqué una nota en la que ensayaba las impresiones de esa reflexión.

No está demás mencionar que, tras la primera lectura del libro, los rodeos por

³ Ver Barbara Stiegler. *Adapt! On a New Political Imperative* (2022).

⁴ Mårten Björk. *The Politics of Immortality in Rosenzweig, Barth, and Goldberg Theology and Resistance Between 1914-1945* (2021).

⁵ Conversaciones a la intemperie: *Uncanny Rest* (2022), de Alberto Moreiras, junto a Maddalena Cerrato, Andrés Gordillo, Mårten Björk, Gerardo Muñoz, y el autor, mayo de 2023: <https://www.youtube.com/watch?v=I9Zs-FvdANE>

⁶ Profesor en el 17/Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de Mexico.

la entrada del 12 de abril, y la constante mención de Kierkegaard por Valentín y Adrián Tolentino, me sumergí en varios de sus libros. Entre ellos, *Temor y temblor* (1843). La sacudida fue tan fuerte que, dos años después, en 2022, fui a Lisboa a escribir acerca del terremoto de 1755. Esta fractura ontológica, intuyo, fue un instante que dio cuenta de la heterogeneidad de la historicidad hasta ese momento cifrada entre las teleologías del Antiguo Régimen y las ilustradas. No puedo evitar palpar las resonancias que hay entre estas notas de mi pasado reciente y las que, de alguna manera, orbitan en *Uncanny Rest*. Me interesa cómo la pandemia, el terremoto, los siglos XVI y XVII, etc., han propiciado, en cada caso, un movimiento solitario de determinadas figuras que salen de un sistema hacia una interioridad que sólo experimentan en éxodo. En especial, me siento atraído a las huellas de ese pasar de un sitio a otro sin por ello identificarse. El libro que nos convoca aquí me parece, es una estela del desprendimiento de la grammatización.

En esta ocasión me interesa hacer un apunte acerca de la escritura antifilosófica de *Uncanny Rest* y su relación con la historicidad. Un pensamiento singular (¿acaso hay otro?) es ya escritura negativa, desafío de la palabra, órgano productor de silencio. Su proximidad con lo que no dice hace de la lectura una sollicitación a pensar. Su logro es potenciar la incomunicabilidad. La resistencia que genera esta escritura proviene de la estabilización e insistencia administrativa de producir criterios de verdad autorizados por el principio general de equivalencia. El lugar de enunciación, según los mistagogos, requiere de la garantía de las autoridades. Sólo así hay comentario, glosa de lo verdadero amparado por el semblante del doctor-predicador. Los iniciados, figura estamental de la jerarquía del saber, cauterizan los acontecimientos al mismo tiempo que excluyen a quienes no son portavoz de su incompetencia. Herir la sensibilidad de la burocratización de la lengua, retroceder ante la venta que es ya aniquilación anticipada del objeto, atender las latencias que tan sólo comienzan, son, en mis palabras, tan sólo unos cuantos gestos de la antifilosofía. Otros, no menos importantes, son la elaboración de las caídas que, inevitablemente, la acompañan. En la entrada del cuatro de abril podemos leer lo siguiente: “I have passed through so many working groups, I have organized seminars, proposed conversations, accepted in-person commitments or calls for articles, books chapters, conference papers that in reality, for me, did not lead to anything, or not too much, and have never led to much except perhaps filling in that vacant time” (Moreiras 2022: 19). El desobramiento pasa por confrontar nuestra participación en el hechizo, una y otra vez. La yema podrida es la epocalidad misma. A no ser que comprendamos la destrucción, el alumbramiento de otra historia permanecerá anclada al encantamiento del pasado y no a su apertura porvenir. La escritura antifilosófica cierra la puerta a la historia para entrar en ella por la puerta trasera. Uno de los pasajes que, por cierto, hace de portada de esta edición, complementa y da cuerda a la reflexión que estoy esforzándome en compartir. Es la entrada del 15 de mayo en la que leemos:

“I reread my notes. Damn it, they are becoming more like short academic papers, less like what I was aiming to do. I cannot help myself. I read, and the reading forces the writing. And then, of course, my warhorses —infrapolitics, the wait, the decision of existence, posthegemony— keep popping up. Also, at the same time an exigency to move away from any writing to or com the “them”, the machine, the apparatus. I suppose I have my own apparatus, and I talk to it. I can only write from my own references, and yet it is not my references I write about. I write about, and from, the uncanny and disquieting experience of the time of confinement, which is suspended time, its possibility, its chance for a step back. Spring is in full splendor, there is live everywhere, the turtles have laid their eggs and calmly wait for what happens (but there are too many armadillos around here), and yet there is silence, an almost overwhelming one, and there is an ominous

waiting, not the turtles', from which the thought of death cannot be subtracted. I read and write, and I post what I've written, and nobody responds. And reading and writing and posting are distractions" (Moreiras 2022: 72).

La transformación de la vida orgánica a la muerte es la escritura. Las marcas de aquellos que pasaron y de quienes quedan rastros ofrecen accesos al mundo. La ilegibilidad de la escritura binaria, la que hoy es archivada en *web*, la que conoce y dispone de nuestros días, se dirige a nosotros a nivel individual ofreciéndonos una serie de objetos intercambiables entre sí que mantienen activa la satisfacción de nuestras demandas. La aniquilación del instante en que mi deseo no puede ser satisfecho por un objeto, una mercancía, un *like*, etc., es la tendencia del discurso capitalista. Si la sociedad en su conjunto se desarticula constantemente al ritmo de la acumulación del capital como fin último, e ignoramos la sistematización de nuestras satisfacciones mediadas y medidas por los aparatos y la máquina, ¿cómo lidiar en el pensamiento y la escritura sin autorización del ser, en separación de uno mismo que da lugar a la hospitalidad? Esta pregunta es la que *Uncanny Rest* no deja de avivar.

La entrada del 15 de mayo es especial porque pone en tensión la escritura del libro: entre *junk thinking* compuesto por referencias a autores, citas e itinerarios que están puestas en movimiento, y el *paper* académico. La disputa está en cómo dar paso a la decisión de existencia, es decir, a la apropiación de la diferencia ontológica en la existencia singular y la de los otros (Moreiras 2022: 96). La resignación, sabemos, seduce, encanta (en el doble sentido: es satisfacción y hechizo) y desplaza el lugar del singular por el del sujeto supuesto saber. El éxodo de la vida que renuncia al mundo en la identificación con su devastación pasa por la privación de la legitimidad social, a no ser que, el mismo cambio de posición, el movimiento o la historicidad de quienes pasan, logren secretar un soporte que reciban a los exiliados. Me pregunto, en este sentido, cómo se comportaría ese soporte, cuál sería su naturaleza y cuál sería su voz cantante antifilosófica (si es que hay lugar para ella). Intuyo que ésta pertenecería a dos mundos —como la escritura negativa—: al que se reforma y al que sólo podemos palpar desde sus sombras. El valor de esta escritura (en su sentido amplio) y su operación, imagino, sería evaluable en el mercado, pues es lazo social, y, sin embargo, obran en lo incalculable (las sombras), lo deseable y el inacabamiento. *Uncanny Rest* es un caso que calibra la sensibilidad para continuar en busca de otros y responderles, como suele suceder, en diferencia.

La escritura antifilosófica, infrapolítica, negativa, es la traza vagabunda que produce diferencia y simboliza lo que la filosofía, la universidad o la historia exorcizan. Es la expresión de lo que no puede capturarse: decisión interior, invención. La escritura que atraviesa establece comunión con el lector por las grietas que los diferencian. En el agotamiento de la época, de la epocalidad, la escritura prescinde de la literatura. El estilo, las ideas vienen a destiempo, sólo hay que escribir de lo que pulsa. La página se transforma en una oreja, habla táctil, cuerpo informado, racionalidad perturbada, apertura de la historicidad, respiro. Escribir para conocerse a sí mismo y, eventualmente, desintegrarse. "A falta de saber, escribo" (Pessoa). *Uncanny Rest* es escritura turbada, venida de la sombra de otra historia, de otro mundo que acechó (¿acecha?) la pandemia. En la entrada del 25 de abril de 2020 leemos:

"A retreat not toward interiority but towards another outside that might grant a quieter gaze, but that also is more resolute. In the current communication regime, there is a lot of negative community in the precise sense of the note above. We are imprisoned in a community that only fears exclusion, which manifests itself as silence, as nonresponse.

But one cannot fight against the civilizational drift except by separation oneself from it. To write only about what interests, without critique, so as not get caught up in the will to preach. What has no interest can be ignored. An act of sustained subtraction; one's notes, the more idiosyncratic, the better. To increase simplicity in everything. Not to look for anybody, not to ask for anything, not to wait. While waiting. This calls for a different writing" (Moreiras 2022: 8-9).

Escritura adherida al instante, cortada, sin pertenencia, atópica. Ante la clausura en lo mismo del espacio y el tiempo del mercado, andar, pues aquí falta y el deseo va lejos. Escritura y deseo desanclados del origen, del final, del fundamento, sostenidos por lo que no es. "To exist, not insist, goes through a retraction toward the exteriority of the world, against its subjective closure" (Moreiras 2022: 17).

Parergon existencial⁷

Maddalena Cerrato⁸

Uncanny Rest (2022) excede y cuestiona los parámetros de un libro académico. Mientras la pandemia suspendió y cuestionó la estructura temporal espacial que organiza nuestra existencia cotidiana y la separación/articulación de las esferas pública y privada, de los dominios profesional, social y personal, *Uncanny Rest* suspendió y cuestionó el orden ampliamente aceptado que rige la escritura académica en general, y más específicamente sobre las humanidades y el discurso filosófico gracias a una combinación de "servidumbre voluntaria" y la aplicación más o menos violenta por parte de un ejército variado de editores, lectores y críticos académicos, y una variedad de comités de evaluación. Claramente, *Uncanny Rest* (2022) interrumpe la economía de la escritura académica como una economía de préstamos y restituciones, una economía de circulaciones hermenéuticas, la economía autárquica del intercambio infinito de lecturas, interpretaciones, validaciones y notas al margen.

Y es por eso por lo que, desde la primera lectura de este libro, sentí como recibir un regalo en el sentido específico, que Derrida describe en *Given Time*, de lo que interrumpe una economía. La interrupción que tiene lugar en el libro es el resultado de una respuesta decisiva a lo que llegó a ser el hecho de la pandemia: es decir, el desplazamiento material del encierro, el abandono obligatorio de los espacios académicos de producción, la sustracción de espacios comunes, forma una compensación simbólica, la interrupción del malestar diario del capitalismo tardío. En este sentido, *Uncanny Rest* (2022) debe considerarse principalmente como un ejercicio de libertad de un tipo particular, es decir, un tipo que depende tanto de una interrupción como de una decisión de existencia —que es también la decisión de preservar la interrupción como interrupción— y que no equivale ni puede ser simplemente un logro o una conquista emancipadora, sino más bien una praxis existencial (de pensar-leer-escribir) que es una tarea infinita de transformación, es decir, de infrapolítica.

La pandemia brindó a muchos académicos un bienvenido kairós para escribir. La interrupción de las "operaciones normales" abrió un espacio diferente de re-

⁷ Sobre *Uncanny Rest* (2022) de Alberto Moreiras

⁸ Académica en la Universidad de Texas A&M.

flexión y, sin embargo, en la gran mayoría de los casos, esto se tradujo en la (hiper) producción de contenedores narrativos del evento pandémico. Los artículos y libros que ayudaron a mantener bajo control las ansiedades de tantos académicos durante los largos meses de confinamiento tenían como objetivo en su mayoría domar el surgimiento de la pandemia a través de una narrativa sobre el objeto estático de la emergencia entendida como una transición que pedía demostraciones competitivas de maestría en el arte de una futurología interpretativa. No hace falta decir que todos estos ejemplos de metaforización de la pandemia como transición actuaron en la dirección del control y cierre de la interrupción, socavando su potencial subversivo deconstructivo. Por el contrario, los escritos de Alberto trabajaron para preservar la interrupción como interrupción y la utilizaron como una condición autográfica de un desplazamiento del pensamiento hacia el “parergon existencial” que es el lugar de la infrapolítica. La entrada del 6 de mayo dice:

“Infrapolitics does not address the need for any one labor, or for any one central, oriented activity, or for a specific task; it is neither *energeia* nor *ergon*. Rather, it is a practice of the step back, an attempt to meditate, therefore, on the *dynamis* that enables and controls all *energeia*, all *ergon*, all praxis, all *poiesis*. We could call it a reflexive displacement toward the parergon that, as a frame, is a condition of condition. [...] infrapolitics is, not that which meditates on the basis of those factual truths — that would be philosophy or also literature, since literature is not just a procedure of art but also something else —, but a reflective exercise on the condition of condition: an exercise on the existential parergon, and therefore an anti-philosophy”. (Moreiras 2022: 44)

El desplazamiento en el parergon existencial no es tanto un mero cambio de perspectiva u objeto, sino más bien un paso atrás desde el orden del discurso hacia una posición de apertura existencial a lo que es distinto de lo representable, ya siempre una condición de pensamiento. En lugar de discutir la posibilidad de tal desplazamiento, *Uncanny Rest* lo realiza a través de múltiples pasajes singulares de pensamiento que, aunque no son secuenciales ni acumulativos, se construyen unos sobre otros como experiencias de pensamiento sucesivas. La escritura en sí instancia, en lugar de describir, el movimiento del pensamiento (*energeia ateles*) a través de diferentes aventuras de leer, mirar, publicar, recordar y sentir, que son siempre experiencias singulares y afectivamente sintonizadas de nuestra exposición fáctica a la alteridad. Alteridad que a veces consiste en las palabras de otro (una referencia, una sugerencia, una pregunta directa, una carta) y a veces en la fuerza de hábitos académicos, que a veces consiste en la presencia fantasmal de los usuarios de las redes sociales y a veces en el recuerdo de una sensación extraña que evoca una imagen.

Se puede decir que *Uncanny Rest* (2022) afirma la praxis infrapolítica como praxis de escritura —y podríamos y deberíamos hablar más sobre otros modos de praxis infrapolítica. Lo hace ofreciendo al lector la oportunidad única de una experiencia transautográfica que es una condición de algo así como un rechazo plural posthegemónico a la dominación. En cierto sentido, cada entrada y comentario llega al lector como una invitación libre y abierta a seguir cualquier bagaje existencial afectivo y filosófico que ya esté arrastrando.

Desde la primera lectura del libro, la nota sobre el encuentro con el viejo cuadro tuvo en mí un impacto muy significativo y me gustaría terminar con una referencia a ella. Ni el cuadro en sí ni lo que representa son objeto de pensamiento. La imagen es un estímulo material para una inscripción autográfica que trae la dimensión infrapolítica y su temporalidad trans-crónica idiosincrásica para manifestarse al pensamiento. El encuentro extemporáneo con la vieja imagen permitió emerger e identificar el entonces anónimo, extraño e íntimamente

perturbador sentimiento de pérdida y desplazamiento que acechaba el momento de la imagen, convirtiéndolo en parte de lo que la imagen conmemora, aunque sin querer. Semejante obsesión sin nombre marcó entonces la experiencia como una experiencia de pérdida y disyunción, es decir, de la imposibilidad de estar allí, en sintonía con el tiempo-lugar de la fotografía. Sólo en el reencuentro con la imagen, la misma experiencia no sólo es nombrada, sino también registrada como obsesionante en el presente en la forma de la pregunta que pregunta por lo que siempre ya ha ordenado teleológicamente nuestra existencia.

“It is not in the photograph; it is not what I read into it now but what I felt then. And that I am only now identifying and naming. As though some previous pact would have already consummated the impossibility of being there, then. As though my soul verified its previous sale — who bought it? — for a future that was never to come, but which has nevertheless ordered my life. As though everything that was done or every place, I had to be was always in relation to a subtraction of time to which I would have consented immemorally, a disguise. Some form of trickery, of error. As though I was not able to be there even while being there, by virtue of being or having to be in some other place that does not exist”. (Moreiras 2022:21)

El cuestionamiento retrospectivo revela el parergon existencial que excede y subcede la captura ontoteológica, y al hacerlo abre el camino para la praxis infrapolítica.

Aburrimiento y descanso

Mårten Björk⁹

Uncanny Rest (2022) es un libro que medita sobre dos temas que han definido la teología: el aburrimiento y el descanso. Lo hace a través de un género literario que también forma parte del relator teológico: la confesión. En otras palabras, no son sólo dos de los temas más importantes de descanso —el aburrimiento y el descanso— los que tienen una dimensión teológica. La forma del libro en sí puede relacionarse con un género que al menos una vez fue teológico: la confesión. descanso es un diario y una confesión. No todos los diarios o revistas son confesiones en el sentido teológico. Obviamente existe todo un mundo de literatura confesional no teológica. Pero yo diría que existe un vínculo profundo entre el diario de Alberto y la confesión teológica. Tomemos, por ejemplo, las siguientes frases sobre el aburrimiento académico que el aislamiento durante la pandemia reveló para Alberto: “He pasado por tantos grupos de trabajo, he organizado seminarios, propuesto conversaciones, aceptado compromisos presenciales o convocatorias de artículos, capítulos de libros, ponencias en congresos que, en realidad, para mí, no condujeron a nada, o no a mucho, y nunca han conducido a mucho, excepto tal vez a llenar ese tiempo vacante. Tengo que aceptar esta dura verdad, que ha sido la cualidad meramente compensatoria de casi todas mis actividades profesionales de los últimos cuarenta años”.

Alberto confiesa a todo el que quiera escucharlo y más creer en él, tener fe en él, que dice algo que es verdad. Fe — *pistis* en griego, *fides* en latín, *emunah* en hebreo, son términos técnicos que no se oponen a la razón. La fe no es creer en

⁹ Investigador, Universidad de Oxford.

lo contrario de la razón. La fe es un conocimiento confiable, un conocimiento de Dios y, por tanto, un conocimiento de la verdad. La *emunah* hebrea y la *pistis* griega están particularmente relacionadas con la cuestión de cómo se revela la verdad y la verdad según la tradición bíblica a través de signos. En otras palabras, la fe es una manera de interpretar los signos de los tiempos. Las confesiones que interpretan de este modo los signos de los tiempos son, por tanto, teológicas. Alberto lee los signos de su tiempo y su diario es en este sentido una confesión teológica; es una confesión de fe. Confiesa que incluso si la filosofía académica puede aburrirnos hasta la muerte, hay algo fuera de este aburrimiento, a saber, la capacidad de descansar de los poderes y principados que incluso buscan convertir el ocio en trabajo, en una lucha por la supervivencia.

Por lo tanto, las confesiones de Alberto nos llevan mucho más allá de la teoría del aburrimiento de Martin Heidegger tal como la desarrolló en *Los conceptos fundamentales de la metafísica de 1929-30*. El aburrimiento, para Alberto, no revela el ser. El aburrimiento revela algo que hay que huir, combatir o superar y que, por tanto, está fuera del ser. Alberto lo tiene muy claro ya que escribe: “Hobbes decía que su pasión fundamental en la vida habría sido el miedo. Lo mío, creo, es el aburrimiento: tratar de eludirlo, cualquiera que sea la forma que haya adoptado”. El aburrimiento revela algo. El aburrimiento es una señal. Pero no revela el ser. El aburrimiento le revela a Alberto que el ser humano necesita dar un paso fuera del ser. El estar aburrido revela que el mundo no es lo que debería ser o, para ser más precisos, revela el intento humano de superar las fuerzas que buscan aburrirnos.

La literatura, la poesía, la ciencia y la filosofía son formas de evitar y eludir el aburrimiento, y la academia puede verse como una manera para que las clases medias moneticen el ocio y, por tanto, conviertan el *otium* en fuerza de trabajo. *Otium*, como todos sabéis, es el término latino para libertad de negocios, tranquilidad o ocio, y *Uncanny Rest* (2022) revela cómo el propio ocio se convierte en aburrimiento cuando se convierte en trabajo; esto es, en medio para vivir. Ya no hay clases de ocio. Esta es una de las tantas confesiones de Alberto.

Pero el aburrimiento en *Uncanny Rest* (2022) también es un signo de un cambio de época. Es una señal de cómo incluso el descanso se ha reducido al trabajo y, por tanto, es profundamente siniestro. Por lo tanto, aburrirse no es simplemente estar en un estado carente de estimulación, estar embotado hasta el punto de morir, es una manera de errar el blanco. Por eso el aburrimiento es pecado. Porque *hamartia*, pecado en griego, o *chata*, pecado en hebreo, significa exactamente esto: significa errar el blanco. Significa, en otras palabras, no poder descansar en esa falta de estímulo que no apunta al ser sino a aquello que está fuera del ser. El padre de la Iglesia Orígenes de Alejandría podría incluso argumentar que Lucifer y sus ángeles cayeron de la morada de Dios porque estaban aburridos del descanso divino de los cielos. El aburrimiento no es un estado psicológico. Es un daño ontológico. El aburrimiento es una forma de enfermedad.

Por lo tanto, no creo que debamos leer *Uncanny Rest* (2022) como un tratado heideggeriano sobre el aburrimiento como camino hacia el ser. Porque en Heidegger no hay descanso, ni sábado, nada más allá del ser o del mundo. No, hay que creerle a Alberto cuando confiesa que busca una antifilosofía que pueda curarnos del aburrimiento. Y uno de los antifilósofos más importantes de Occidente es Blaise Pascal. Escuchemos lo que dice Pascal sobre el aburrimiento y el descanso: “Nada es tan intolerable para el hombre como estar en pleno descanso, sin pasión, sin negocios, sin entretenimiento, sin preocupaciones. Es entonces cuando se reconoce vacío, insuficiente, dependiente, ineficaz. De lo más profundo de su alma surge

ahora a la vez el aburrimiento, la tristeza, la tristeza, el disgusto, el resentimiento y la desesperación”. Otra reflexión de Pascal sobre el aburrimiento dice: “Toda nuestra vida transcurre de esta manera: buscamos el descanso luchando contra ciertos obstáculos, y una vez superados, el descanso resulta intolerable por el aburrimiento que produce”. Pascal establece una relación entre aburrimiento y descanso, y para dar testimonio de esa relación, decir que los humanos somos incapaces de estar “plenamente en reposo, sin pasión, sin negocios, sin entretenimiento, sin cuidados” es confesar que estamos reducidos a seres que no dan en el blanco. Ésta, creo, es la extrañeza del descanso de la que Alberto da testimonio.

Alberto puede entonces escribir algo profundamente pascaliano, o más bien algo que para Agustín sería el pecado más peligroso, a saber, que “el descanso, para todos nosotros, no es más que el intento de calmar el malestar acosado, una distracción necesaria”. Ya no podemos vivir sin el llamado al trabajo, a la actividad, a la movilización total y tal vez incluso a la guerra. Estamos atrapados en un mundo y una biología entera que no comprende cómo la vida puede ser sabática. Cuando Alberto escribe sobre la vanidad de la academia, de repente confiesa un secreto. Nos da una advertencia: “Mejor no decir nada más sobre esto, porque sólo me metería en problemas. La verdadera pregunta es comprender si hacer un balance crítico de mi vida puede convertirse en algo regenerativo en los próximos años”. Alberto nota dos cosas:

En primer lugar, hay cosas que no se pueden decir en voz alta pero que hay que confesar. Hay secretos, arcanos, misterios. Cosas que sólo pueden confesarse como enigmas y paradojas. Para Alberto esa academia es un fracaso, pero sigue siendo un lugar de encuentro de amigos; y por lo tanto no es la universidad como tal sino el mundo que busca destruir el que es atacado.

En segundo lugar, la confesión debe ser un examen de uno mismo y, por tanto, una “culpación de uno mismo”. Para Agustín, una confesión era una alabanza a Dios, una censura a uno mismo y una confesión de fe. Dios, para Agustín, era la verdad y la verdad es lo que busca Alberto. Es la falta de verdad lo que hace que la academia sea aburrida. La falta de verdad lo convierte en una distracción del malestar laboral que ha convertido incluso el ocio en una actividad. ¿Pero hay alguna fe en el trabajo de Alberto? Hay fe en la forma que mencioné antes: como conocimiento de cómo se pueden leer los signos de los tiempos.

*La pregunta entonces es la siguiente: ¿podemos tener fe en que existen hombres y mujeres en este mundo que pueden, como dijo Pascal, estar “completamente en reposo, sin pasión, sin negocios, sin entretenimiento, sin preocupaciones”? ¿Podemos creer que vale la pena vivir contra las potencias y principados que convierten el “descanso para todos” en “el intento de poner fin a los disturbios acosados”? La filosofía y la teología clásicas responden afirmativamente a estas preguntas. Para muchas de las escuelas, la filosofía era una manera de convertirse en un dios y, por tanto, de aprender a vivir en lo que los epicúreos llamaban intermundia y lo que los cristianos describieron más tarde, junto con muchos paganos, como en la esfera supralunar del cielo. Aquí podríamos descansar el divino padre del cosmos que no entiende de aburrimiento. Pero no hace falta volver a la antigüedad o a la religión para notar que algunos nunca se aburren. En la película *Naked* (1993) de Mike Leigh, Louise le pregunta a Johnny: “¿Y qué pasó? ¿Estabas aburrido en Manchester? Y Johnny responde: “¿Estaba aburrido? No, no estaba jodidamente aburrido. Nunca me aburro. Ése es el problema de todos: estáis muy aburridos. ... Bueno, cualquier otra cosa que puedas decir sobre mí, ¡no estoy jodidamente aburrido!*

¿Son estas extrañas figuras —las que nunca se aburren— los bodhisattvas

de nuestros tiempos? Criaturas santas que pueden enseñarnos la verdadera filosofía o antifilosofía como la llamarían Pascal y Alberto; es decir, el arte de estar “plenamente en reposo, sin pasión, sin negocios, sin entretenimiento, sin cuidados”. Seguramente esto es lo que tanto Heidegger como Nietzsche llamarían un *ser sin vida*. ¿Pero tal vez hemos entendido mal qué es la vida? Quizás la vida sea el resto que ya no es siniestro ni *unheimlich*. Es lo que Ernst Bloch llamó *Heimat*: nuestro hogar más allá del ocio y del trabajo. Paraíso. Cielo. *Intermundia*.

Respuesta a los comentarios sobre *Uncanny Rest: For Antiphilosophy*

Alberto Moreiras¹⁰

Al pensar en sentarme para traducir mi respuesta a esos comentarios que redacté entonces en inglés, y a releer los comentarios como parte del protocolo de escritura, sentí cierta aprensión y alarma. Son comentarios generosos, pero sé bien que mi gratitud está lejos de ser una respuesta suficiente. Sé también—lo sabía antes de sentarme—que son comentarios cuya profundidad hiere—me hiere a mí, incapaz como me siento de estar a su altura y de poder responder a ellos. Más allá de esa herida—intuyo que no es mera herida narcisista—está la posibilidad aterrante de una traición. ¿Cómo responder sin traicionar al nivel más elemental, menos maquinante? No hablo de responder en general, sino de responder a estos textos, donde se hace obvio que hay, además de comentarios precisos a mi libro y a ciertas partes de él, inversiones autográficas personales que envuelven afectos graves. Me llena desde luego de sorpresa sentirme corresponsable de ellas, pero me da pavor no poder medirlas, en palabras, y así corresponder a ellas, de manera medianamente adecuada. Me consuela pensar que es mejor dejar que esos textos hablen por sí mismos y no imponer en ellos interpretación alguna—en la medida en que hablan de cosas secretas toda interpretación sería ya sobre-interpretación.

Poco antes de la sesión del 18 de mayo hubo otra sesión sobre otro libro mío en la que Roberto Esposito hizo lo que en ese momento me pareció una observación catastrófica—Esposito dijo que yo era un pensador decolonial latinoamericanista. Pero ya no la siento catastrófica. En mi propio contexto decolonizar no remitiría a ninguna práctica de restitución cultural de lo que habría habido antes de la llegada interfiriente de la metafísica occidental y de sus armas políticas. Pero podría remitir a lo que se haría posible si fuéramos capaces de sustraer la ontoteología occidental de nuestra propia ecuación vital. No es fácil. Es un problema de pensamiento o para el pensamiento, pero además quizá pensar no basta, y tampoco escribir. Necesitamos alguna ayuda de fuera. La pandemia fue, entre otras cosas, una interrupción exterior de nuestras expectativas y rutinas habituales. ¿Pudo ser también una cifra de algún referente enigmático e innombrable? Maddalena lo llama interrupción sin más, y dice que sostener la interrupción es el *punctum* esencial del libro. Estoy de acuerdo. Y Márten lo llamó, sin llamarlo, la traza del dios en noche oscura, todavía más aterradoramente. Andrés lo traduce literalmente como exterioridad. Entonces la interrupción, la exterioridad y el dios que pasa

¹⁰ Profesor de Estudios Hispánicos en la Universidad de Texas A&M.

serían útiles de una descolonización que afectaría la existencia. No sé si hay otra.

Mis tres amigos aciertan también en remitir esa práctica—pero para ellos la descolonización no es mera práctica triunfante, conocen el precio y saben que postularla como emancipatoria es banal—a la universidad como espacio condicionante. Respondería a un deseo, o pulsión, evacuante: evacuar el tiempo académico. La nuestra es una profesión clerical, somos clérigos en el sentido en el que Husserl decía que los académicos son “funcionarios de la humanidad” quizás demasiado gentilmente. Nuestra disposición clerical es la apuesta por el *modicum* de poder/conocimiento que puede proporcionarnos nuestra estación en la vida. Frente a ello, a veces, salta la tentación de hacerse lo que Pierre Klossowski llamaba “filósofos-villanos,” de los que decía que, si su cima era disfrazar la propia pasión como conocimiento, entonces tenían que entender a los decentes como camuflados en pasiones impotentes. El académico decente es hiperpatológico comparado con el probo villano, que acepta y asume su patología. El filósofo-villano—el antifilósofo—responde y planea una revuelta interna contra toda disposición clerical. Si pudiera sostenerla—en la estela de una pandemia, en la estela del cambio climático, en la estela de un cierto hundimiento de nuestro mundo—podría partir en dos la historia, como quería Nietzsche.

¿Puede la tarea pulsional de una explicitación de nuestra facticidad real considerarse todavía una tarea ontológica? Si explicitar nuestra facticidad real—y esa es la interrupción del tiempo clerical—nos lleva a renunciar a lo que es gobernable en nuestras vidas, entonces lo que queda sería anárquico. Y esa empresa—o aventura, poético-demoníaca y demoníaco-poética—sería ajena a la construcción ontoteológica también en la renuncia a su mera inversión secularizante. Abriría una historia desecularizante—anticlerical, antifilosófica, anárquica. Todo eso—si pudiera sostenerse—sería el resultado de dejar atrás la salsa clerical de nuestras vidas, explicitar la facticidad desnuda de nuestra existencia, descolonizada ahora, y por lo tanto capaz de entender el aburrimiento como tiempo secuestrado, tiempo robado. Se trata por lo tanto de una empresa de liberación del tiempo.

En uno de sus libros, *El último Don*, Mario Puzo, el autor inmortal de *El padrino*, dice que Don Domenico Clericuzio, jefe supremo de la mafia norteamericana, solía repetir “el mundo es lo que es y nosotros somos lo que somos.” Supongo que hay dos maneras de entender la sabiduría de Don Clericuzio: o corrobora o invierte la máxima pindárica de la Segunda Oda Pitia, γένοι' οἷος ἔσσι μαθῶν, que pide que, aprendiendo o habiendo aprendido quién eres, debes convertirte en ese ser. Sé ese que sabes, o habrás sabido, que eres. Todo depende entonces de un cierto saber. Saber, y ejecutar, es la entrada en acto, la actualización de la potencia olvidada y virtual. ¿Es lo real más que lo posible o es lo posible más que lo real? En la vida humana ambas instancias tienden a encontrarse en la decisión de existencia. Por eso para mí lo que dice don Clericuzio hay que entenderlo como confirmación de la máxima: somos lo que somos, atrévete a eso.

Presentación del libro *Disturbios. Ley, Imagen, Escritura, Excepción*¹ de Elizabeth Collingwood-Selby

Disturbios

Vanessa Gubbins²

“En las lecturas que estos ensayos proponen” escribe Elizabeth Collingwood-Selby en su libro *Disturbios: Ley, Imagen, Escritura, Excepción*, “insisten cuestiones que me han inquietado durante años y que lo siguen haciendo —a esas cuestiones aluden en el título los términos “ley”, “imagen”, “escritura”, “excepción”—. He imaginado este libro como una coyuntura en la que ellos se dan cita e intercambian señales desde sus peculiares emplazamientos.”

Este párrafo suelto, sin título, algunas páginas antes del índice del libro, en el lugar que ocuparía tradicionalmente una dedicatoria, un epígrafe o un prefacio, nos indica lo siguiente: este libro nace de aquello que insiste y en su manera de insistir, inquieta. Nos describe esta manera de insistir como dentro de una pluralidad, como intercambiando señales y donando citas y como situación que genera una coyuntura o que emplaza al libro como coyuntura. Esta es la idea fundamental que intentaré explorar en esta breve presentación del libro de Collingwood-Selby. Pero antes de hacerlo, quisiera agradecerles a Elizabeth y Gonzalo la invitación, a ediciones Macul, a la UMCE y a UC-Riverside. Es muy grato para mí acompañarlos virtualmente de nuevo.

Comencemos.

En cualquier otro contexto de escritura y pensamiento, la palabra “inquietud” quizás pasaría desapercibida. Pero en un libro llamado *Disturbios*, cobra una híper-visibility. Esta híper-visibility se podría identificar en la proximidad semántica entre la palabra “inquietud” y la palabra “disturbio,” proximidad que recae sobre un paralelo entre la paz y la transparencia que todo disturbio, turba, y la inmovilidad y estabilidad que toda inquietud impide; en otras palabras, ni la inquietud ni el disturbio permiten que cese la alteración: de algún estado, de algún modo de ser, de alguna palabra o “manzana” ante su emplazamiento en el damero de una ciudad.

Pero ¿qué es un disturbio y qué es disturbar, en tanto modo crítico de la alteración o de la inquietud?

Desde ya clarifiquemos que el disturbio que nos interesa aquí no está relacionado a lo que tradicionalmente se llamaría la barbarie: es decir, no es la barbarie que acosa las fronteras de algún llamado mundo civilizado, como excepción a la

¹ Ediciones Macul, 2022.

² Profesora adjunta de Estudios Latinoamericanos en el Departamento de Estudios Románicos, Cornell University.

regla o anomalía que mancha y vuelve turbio lo que sería otramente puro y limpio. Es decir, no es un disturbio externo, ajeno, extraño, que viene desde afuera y presupone delimitaciones claras entre un afuera y un adentro.

Hay una crítica a esta noción de barbarie que tiene larga y conocida trayectoria; dado esto, no la reseñaré hoy.

¿A qué disturbio, entonces, se refiere el libro?

Podemos decir que tampoco se trata, meramente, de nuevamente indicar la relación constituyente, interna, entre la civilización y la barbarie. Es decir, no se trata simplemente de una reiteración de la idea de una relación genealógica entre civilización y barbarie en la que la barbarie se presenta como origen reprimido de la civilización. En esta visión, la relación entre lo bárbaro y lo civilizado se remontaría a una noción de la historia que entendería un pasado bárbaro como aquello que el presente civilizado intenta reprimir o superar.

Quizás desde ya intuyan la contradicción en esta postura que de manera sutil, casi imperceptible, reintroduce una delimitación fuerte entre barbarie y civilización y lo hace, además, en el nombre de una crítica de esta presunta separación. No deja de ser consecuencia de esta visión que el presente se articule de algún modo aún del lado de lo civilizado y se proyecte a un futuro de mayor grado de civilización, por así decirlo.

Traigo a colación esta otra manera de conceptualizar la relación entre barbarie y civilización porque me parece clave afirmar cómo el disturbio de Collingwood-Selby justamente no cae en esto mismo. Permítanme aclarar este punto mediante dos ejemplos que nos ofrece el libro:

En el cuarto ensayo, “Captura, exposición, (des)aparición etno-foto-gráfica de los pueblos fueguinos,” lo que disturba no es que “la desaparición de los pueblos fueguinos produzca archivos, museos, libros, revistas, artículos, etc.” (esto vendría a ser la noción de disturbio que aún cae en la delimitación fuerte entre civilización y barbarie), sino en vez, el hecho que “la producción de archivos, museos, libros, revistas, artículos, etc. produce la desaparición de los pueblos.”

Tomemos otro ejemplo. En el séptimo ensayo del libro, “Cultura, pulsión de muerte, explotación sexual. El ‘caso’ Colonia Dignidad en Chile,” lo que disturba de la no-excepcionalidad del caso Colonia Dignidad en Chile, de su normalidad, no es que Schäfer refleje la pulsión de muerte inherente a la civilización, sino, en vez, que la pulsión de muerte de la civilización implique a Schäfer.

¿Qué significa esta sutil inversión del orden que, vale decir, no se trata de una inversión del orden causal de las cosas, sino, más bien, y por ponerlo quizás aún algo bruscamente, de su dependencia operacional? Lo que sale a la luz en ambos casos es que el modo de ser civilizado, el modo de ejercerse de la civilización, de operar, es bárbaro. Es decir, en la civilización que describe Collingwood-Selby, la barbarie no se ubica sólo en su momento instaurador y como hecho individual—si tal cosa fuera coherente—sino en todo su operar, cosa que supone un modo de ser dentro de un esquema de reproducción bárbaro.

Aquí—y de manera que creo estar siguiendo a Collingwood-Selby—uso la palabra barbarie en el sentido que Benjamin le da en la tesis VII de “Sobre el concepto de la historia,” cuando habla de cómo todo documento de la civilización es a la vez documento de barbarie y que, por lo tanto, requiere ser acompañado por el afecto del horror. Pero si bien Benjamin nos indica que el historiador materialista no puede contemplar el linaje de estos documentos de la civilización sin sentir horror, Collingwood-Selby, via Harun Farocki, nos indica que, en la medida que la imagen ha adquirido un valor operativo de producción-destrucción, la imagen

misma se despliega como el “operar bárbaro de la civilización”; entonces, ya no podemos ubicar el límite crítico desde una posición ante la imagen, contemplándola, sino “en” ella, “en” el horror.

Y sin embargo, aunque *Disturbios* se despliegue “en” este horror, como modo de estar “en” la imagen, o de hundirse con el barco, la coyuntura del disturbio que define al libro no recae sobre este horror, sino sobre una noción de disturbar que quizás sea más afín a una barbarie de otra índole, una barbarie con otra manera de insistir. Intentaré decir algo al respecto de ella.

En el primer ensayo del libro, Collingwood-Selby nos ofrece una suerte de entrada teórica a lo que podríamos llamar dos nociones de barbarie. Por un lado, está la barbarie de la civilización, que se cruza con la figura de la violencia mítica en Benjamin como violencia que se caracteriza por su vínculo con el poder. Por otro lado, está la barbarie no del disturbio, en singular sino de los disturbios en plural, cosa que me atrevería a sugerir, se ejerce en la esfera excluida por el vínculo violencia-poder, es de decir, se ejerce en la esfera de la justicia.

Disturbios, entonces, despliega al disturbio en plural—los *disturbios*—desde la relación de estos con el desdoblamiento autocrítico de la palabra “disturbio” entre los dos tipos de barbarie que, siguiendo la lectura de Collingwood-Selby de Benjamin, se excluyen mutuamente. Este desdoblamiento se remarca en la separación que implica el prefijo “dis” y el eco que le hace a la separación que implican las palabras griegas *krisis* y *krinein*, raíces etimológicas de la palabra *crítica* en español. Entonces, por un lado, insiste el “dis” de la crítica que nos revela las dos hebras entrelazadas que se trabajan en todo el libro como los ejes perturbadores del disturbio—la relación entre la paz social y aquello que trata como perturbación externa a pesar de serle interno a su lógica; y la relación de la paz social con lo que realmente la disturba, lo que le es intolerable e inapropiable y que disuelve toda noción de exterioridad e interioridad.

Por otro lado, y de lado de esto segundo, insiste la pluralidad de aquella ese al final de la palabra “disturbios” y su relación con todo turbamiento, toda alteración, todo navegar o naufragar por aguas turbias.

Quisiera proponer, entonces, que según la lógica de este libro, trabajar la separación crítica de estas nociones de barbarie requiere un proyecto desde, en, como, por y hacia cierta pluralidad. Este punto me parece crucial para entender las cuestiones que insisten en el libro, primero, desde su modo de insistir (otra palabra que también altera, dicho sea de paso) y segundo, con respecto a la relación de alusión, donación de citas y señales, que estas cuestiones puedan tener con los términos “ley,” “imagen,” “escritura,” y “excepción.”

Desde este punto de vista, me parece que la pregunta clave es: ¿cuál es el modo de insistir de la desaparición de los pueblos fueguinos, del caso Colonia Dignidad, y de la lógica tecno-militar operativa de la imagen, que se cruza con el modo de insistir del Pierre Menard de Borges, de la escritura quebrada de Guadalupe Santa Cruz, del naufragio crítico de Willy Thayer y, por último, de la justicia del lenguaje de Walter Benjamin?

La pregunta que estos textos reúnen se ubica entre aquella insistencia que nace del quiebre interno al pacto de paz social, como la operación del vínculo violencia-poder, y aquello a lo que se alude en los términos “ley,” “imagen,” “escritura,” “excepción”—términos cuyos cuerpos, a pesar de estar emplazados en el damero y sus geometrías, parecieran siempre ya estar en la fuga de su propia alteración, en la quebrada que Collingwood-Selby *via* Guadalupe Santa Cruz llama “el desaguardero por el que se escurre esa unidad, esa frontera, ese número, esa organización,

ese mapa”—y que, precisamente por esto mismo, no son conceptos. No cobran o pierden vigencia ni se vuelven más o menos aptos para “criticar alguna realidad.” Sino se vuelven a usar, se repiten, multiplicándose dentro de la alteración que desencadena toda repetición, ya que, como aprendemos de Borges y Pierre Menard, “nada aún ha sido definitivamente nombrado.”

Para concluir, permítanme sugerir que en *Disturbios* no se trata más de promover el verdadero estado de excepción ante la normalidad del estado de excepción que vivimos (cita de Benjamin con la que concluye el libro, dicho sea de paso), como figura por sí sola, sino de cierta traducción de esta imagen en la figura del hacer proliferar disturbios. Disturbios cuya diseminación requiere, efectivamente, la articulación de la pregunta por lo que realmente turba el pacto de paz social, es decir, lo que realmente quiebra el vínculo violencia-poder, pero a lado de otras dos preguntas a las que esta pregunta siempre ya está en deuda: quién y desde dónde se disturba, de modo que ni se toma la posición del rey ni se abandona el barco; y cómo se disturba para que el ejercicio de separación de la crítica no reduzca ninguna ambigüedad y se mantenga en vez en la pluralidad a la que las palabras “ley,” “imagen,” “escritura” y “excepción” dan cita. Disturbios varios, entonces, como figura o figuras que se cruzan con la figura de la verdadera excepción de Benjamin, en cuya diseminación en el libro del mismo nombre, esta figura anterior empieza a girar, turbada en su propia promesa de alterar. Gracias.

Disturbios

Kate Jenckes³

Quiero agradecer a Elizabeth y Gonzalo por la invitación y también las instituciones que apoyaron este evento: Ediciones Macul, Programa de Teoría Crítica del Departamento de Filosofía en la UMCE, y Department of Hispanic Studies at the University of California at Riverside.

Voy a comenzar con una cita del libro de Elizabeth, que aparece en el ensayo sobre la escritura de Guadalupe Santa Cruz:

No hay cómo dar en el blanco de una escritura. No hay cómo leer sin que la memoria y las torciones del ojo que lee se incrusten imperceptiblemente en lo que lee haciendo de ese cuerpo ajeno, al menos parcialmente, un cuerpo propio; sin que la falta y el exceso de lengua y de tino devuelvan el original como mancha siempre alterada. No hay cómo leer sin escribir. Pero tampoco hay cómo leer sin que el ojo—el cuerpo—que lee se vea al mismo tiempo escrito por lo que lee, alterado en su fibra, horadado en su perspectiva, enajenado de su instrucción. (p. 36)

Este pasaje sobresalió en mi lectura del libro y resonó con mi experiencia de leerlo. Me pareció una descripción muy buena del acto de lectura en general: la lectura en tanto siempre involucra la escritura, en el sentido tanto *del acto de escribir* como la *condición de ser inscrita* por el texto leído. La descripción tiene una resonancia especial para mí en cuanto se relaciona a este libro, escrito por una amiga muy querida que vive en un país lejano. Se trata de una amistad caracterizada por un juego de proximidad y distancia, intensificado por diferencias en

³ Profesora, Departamento de Lenguas y Literatura Romances, Universidad de Michigan.

nuestras formaciones disciplinarias y diferencias en las condiciones, convenciones y *estilos* del pensamiento y escritura en nuestros mundos respectivos. El estilo de pensamiento en los circuitos que yo frecuento en EEUU, por ejemplo—y reconozco que la palabra *estilo* es profundamente inadecuada—suele ser caracterizado por estructuras de conocimiento más rígidas, como la de la narración sostenida y sostenible, la confiabilidad de los nombres y distinciones—el este y el aquello, el aquí y el allá, el ahora y el entonces. Tiene poco uso o paciencia por el tipo de interrelacionalidad descrito en el párrafo que acabo de leer, por el modo en que los textos (u objetos o escenas) nos interrogan y/o su porosidad y vulnerabilidad frente a los actos de leer, percibir, o pensar. En cambio, el estilo característico de los circuitos intelectuales que Elizabeth frecuenta en Chile está mucho más atento a las dinámicas inestables y potencialmente desestabilizantes del pensamiento y de la escritura; motivado, como es, más por la libertad y la responsabilidad que el valor académico, respondiendo más a las urgencias del mundo que a los avances profesionales.

La diferencia entre nuestros mundos me impactó fuertemente cuando la conocí y leí su primer libro hace más de 20 años. Me quedé, como dice, alterada en mi fibra, horadada en mi perspectiva; mis ojos fueron escritos por lo que leí. Al leer *Disturbios: ley, imagen, escritura, excepción*, reflexioné nuevamente en el juego dinámico de encuentros y distancias relacionado a los procesos de la lectura y el pensamiento, liberados de estructuras pre-establecidas de conocimiento y encarados hacia las múltiples y siempre emergentes urgencias del mundo en que vivimos. Los diferentes ensayos del libro son dedicados, precisamente, a la tarea de crear espacio para el pensamiento y la percepción en y desde las fisuras de variadas estructuras soberanas, desde la monarquía absoluta a los regímenes modernos del conocimiento, representabilidad y poder que han justificado y apoyado diferentes maniobras del proceso de la civilización, incluyendo los ideales del valor y de la productividad que rigen en nuestro mundo.

El libro comienza con la pregunta, articulada por Michel Foucault, “¿Cómo guillotinar al rey?,” una pregunta que Elizabeth modifica ligeramente a “¿Cómo (no) guillotinar al rey?,” enfatizando el hecho de que el acto de guillotinar, física o simbólicamente, reproduce la estructura soberana que intenta interrumpir. Al decapitar la figura que representa el poder, deja espacio para otra cabeza, o deja intacto el cuerpo. Los ensayos buscan otra respuesta a la soberanía—una respuesta que, entre otras cosas, no afirmaría su propia soberanía, así perpetuando la misma lógica a la que responde.

A veces esto parece imposible y varios de los ensayos admiten esta aparente imposibilidad: el ensayo sobre la película de Harun Farocki, por ejemplo, que escenifica el continuum entre la producción y la destrucción en el espacio de la imagen; el ensayo sobre el pensamiento de Willy Thayer, que considera la posibilidad que el trabajo intelectual está ya enteramente subsumido al “trabajador colectivo planetario”, o el Capital; y el ensayo sobre Borges, que parte de la pregunta si queda espacio para pensar, o si todo está ya escrito, institucionalizado, determinado.

Esta última idea aparece en el epígrafe del ensayo sobre Pierre Menard: “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma”. Este epígrafe viene, por supuesto, de “La biblioteca de Babel,” una fábula sobre la relación entre la soberanía, el conocimiento y la escritura, que enfatiza la *distancia* entre el mundo aparentemente ya escrito del cuento y la unidad y unicidad de la pretendida torre de Babel. Debajo de esta diferencia entre la unidad y la diferencia asociada con la escritura, corre una tensión muy familiar en los textos de Borges, entre la

ontoteología unitaria e inmutable asociada con Parmenides (entre otros) y el flujo procesal del pensamiento, emergencia, exposición, *polemos*, asociada con Heráclito. Elizabeth enfatiza estas últimas cualidades en relación con la escritura de Pierre Menard, describiendo cómo la escritura, la historia, y la vida misma transcurren en los intervalos indelebles de la historia, en la cual—a diferencia del tono apocalíptico del epígrafe, nada está escrito definitivamente. La soberanía y la propiedad del texto siempre están guillotinas o desarticuladas de antemano; sus posibilidades (son) múltiples y emergentes. Sin embargo, en los cuentos de Borges, siempre hay otro rey ansioso para imponer su poder, apropiarse del texto. En este caso diría que este rey es el mismo Pierre Menard, que pregona la superioridad del nuevo Quijote; y también el narrador, su heredero, que celebra los aparentes logros de su maestro y busca preservarlos de lo que reconoce como la errancia del tiempo.

Para Thayer, no es exactamente que haya nuevos reyes que buscan tomar poder, sino más bien versiones diferentes del mismo Rey, el del capitalismo—y además que este Rey ya ha ganado, ya ha escrito todo lo que tiene importancia en nuestro mundo, lo que nos deja, efectivamente, afantasmados. Se propone que los términos políticos, marxistas tales como la “division social de trabajo,” la “lucha de clases” y la revolución misma son banderas y clichés modernistas “mediate los cuales se anuncia... no el fin sino la perpetuación del capitalismo” (Thayer, citado p. 116). El pensamiento y la escritura no son más, según Thayer, que el kitsch del capital, alternando entre la monotonía insensata de Sísifo y la conquista épica que reproduce el proceso apropiativo del Capital. Esto nos deja en una experiencia de naufragio general—no solo de los barcos de la revolución y de la crítica, sino de todo. Elizabeth lo pone así: no es solo el barco lo que hunde, sino toda la tierra firme también, y no queda nada, ni playa ni balsa ni continente desde culos cuales pudiera avistarse y combatirse, a distancia, el hundimiento” de todo lo que no sea parte del progreso histórico, “proceso de valorización del valor” (p. 126). Pero sugiere que la insistencia en este naufragio sin resto abre espacio para un acontecimiento, un momento de desobra que no puede ser apropiado como “una crítica”, o entendido como crítico, sino más bien como un momento impersonal de la crítica—la crítica en tanto exposición y suspensión de toda propiedad, incluyendo la del sujeto o del sentido común, el sentido de una comonalidad, salvo la de estar expuestas, juntas, en la singularidad diferencial.

Esta última idea evoca para mí una relación con la revuelta chilena y los conflictos subsiguientes alrededor de la colectividad que terminaron en la derrota de la constitución. Vemos repetidas veces, en lugares muy diversos, cuánto los poderes constituidos invierten para la defensa de sus sentidos y sus propiedades—el sentido en cuanto propio, el sentido común. ¿Cómo sería posible interrumpir y transformar un régimen de sentido, de valor, el proceso de valorización del valor, sin re-imponer otro valor, otro sentido, otro telos? ¿Cómo sería posible guillotinar al rey sin verdugo o sucesor, simplemente dejando expuesta la relación con el otro, incluyendo la alteridad del tiempo?

La palabra exponer es una clave que recurre a lo largo de los ensayos de este libro, girando en torno de la figura desfigurante de la imagen (resonando en maneras interesantes con el libro previo de Elizabeth, *El filo fotográfico de la historia*). En el capítulo sobre el pensamiento de Thayer, la imagen es invocada en un registro benjaminiano como el sitio de interrupción y suspensión, un acontecimiento que fractura el proceso de la valorización del valor, “la lógica y la economía de las relaciones entre medios y fines (p. 124). En otros capítulos la figura de la imagen aparece como un sitio tanto del ejercicio de la soberanía como de su disrupción

potencial. En el capítulo sobre la etno-fotografía de gente indígena en la Tierra del Fuego, se interroga el modo en que la fotografía reforzó la desaparición física y cultural de poblaciones nativas durante el período colonial; y sugiere que esta desaparición en la aparición fotográfica se perpetúa hasta el día de hoy en la circulación de las mismas fotos en los museos y en el internet. Aunque el capítulo sobre Colonia Dignidad no toca la figura de la imagen, per se, el problema es muy parecido: hay una estructura de contención, un campamento, de vida nula como materia para la imposición de la fuerza soberana; la escenificación teatral de la productividad y el progreso, de manera muy semejante a la captura y exposición de los Fueguinos. Elizabeth nos plantea la pregunta, cum Didi-Huberman, si somos capaces de *exponer* nuestra mirada frente a estas imágenes de exposición y apropiación, ya que nuestras miradas están tan afantasmadas por la soberanía representacional, el sentido común de la apropiación y el progreso.

En el capítulo sobre Harun Farocki, se nota cómo las imágenes en la película *Erkennen und Verfolgen*, muestran la relación estrecha entre la visualidad y la fuerza como una “imagen del mundo” sin fisuras. Como la descripción de la contención de los residentes de Colonia Dignidad y los sujetos capturados por los etnógrafos y los científicos, hay una exposición del vínculo entre la vida y la muerte, la vida cómo la muerte, o, mejor dicho, la muerte de algunos para la sobrevivencia de la fuerza soberana. Aunque las imágenes mismas que componen la película no dejan espacio para respirar—Eli las describe como poniendo en evidencia “el peso específico y los efectos de su actual clausura”—está en la escenificación de la escenificación del vínculo de la destrucción y la producción, es decir, el gesto de citar visualmente los procesos de producción, circulación y recepción de las imágenes, que abre un hiato, un “intervalo intransitable,” en su proceso operativo (p. 74). El acto de citar y montar al escenario—el montaje, en sus varios sentidos—realiza un efecto de exposición que, como lo pone Elizabeth, “obliga a preguntar si y cómo podríamos estar *ante* la imagen, estando...cada vez más *en* ella, capturados como presas de procesos de producción-destrucción que, en un sentido muy distinto, parecen superar nuestra propia capacidad de ver” (p. 75).

Este libro plantea esta posibilidad en diferentes maneras, perturbando variadas escenas de la soberanía, y variadas soberanías *de* la escena o la imagen, sin reclamar una soberanía propia. Su escritura gestiona hacia los intervalos en los que podemos vislumbrar la singularidad de “lo que nunca fue escrito” (para citar a Benjamin) y lo que nunca tuvo rey, leyendo y exponiéndonos a los *disturbios* en y de *la ley, la imagen, la escritura, la excepción*.

Disturbios

Matías Sánchez⁴

“Ni los títulos sobre los lomos, ni sus tramas, ni los índices ni la encuadración que mantiene unidas y ordenadas las páginas desde la apertura al cierre, ni el lugar preciso que ocupa cada libro en el espacio pueden sujetar el desborde de la escritura que aparentemente contienen”. Todo lo anterior es sostenido por Elizabeth en una suerte de proemio al capítulo dedicado a *Las escrituras quebradas de Guadalupe Santa Cruz*. “Cada título”, afirma allí también, “cada nombre, es

⁴ Profesor, Departamento de Filosofía, UMCE. Becario ANID, Magister Teoría del Arte, Universidad de Chile

una especie de cerco trazado alrededor del libro para mantenerlo unido. [...] Pero cada título —cada nombre— es también, simultáneamente, el desaguadero por el que se escurre esa unidad [...]. “Identificamos cada libro por su nombre [...]. Por su armazón material [...], los reconocemos también como unidades diferenciables de otras, sujetas cada una [...] a su propia «ley», a un principio y un fin, a un estilo, a un género. Pero el título es también anuncio de proliferaciones y derivas que él mismo no puede ni podrá jamás simplemente contener. El título no se presenta jamás como articulación de lo ya dado.”

Borges, cuyo pensamiento reverbera insistentemente en los pensamientos que el libro de Elizabeth pone a trabajar, sostiene en *El idioma analítico de John Wilkins* que todos los “esquemas humanos son provisorios”, que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural”, y que yendo más lejos, cabría sospechar incluso “que no hay universo en el sentido orgánico” que esta palabra ofrece. Siguiendo y repitiendo a Elizabeth, diríamos que no hay título, trama, encuadernación, armazón material, fin, estilo, género, no hay índice que fije la «propia ley» del universo, o dicho con una famosa fórmula que Descartes aloja en su *Discurso*, no hay índice del “libro del mundo”, del libro que el mundo es. Ahora bien, Borges afirma sin embargo que dicha imposibilidad de dar con el “esquema divino” no debiese disuadirnos de seguir planeando esquemas, “aunque nos conste que éstos son provisorios”. Me atrevería a decir que *Disturbios* -el libro- se juega en esta insistencia o recordatorio de lo provisorio. Este sería, tal vez, un provisorio esquema con el cual podríamos aproximarnos a este trabajo, una conjetural manera de tantear el motivo que -pienso- atraviesa la operación de esta “unidad escurridiza” titulada *Disturbios*.

En el *Preámbulo* de *Walter Benjamin. La lengua del exilio*, primer libro de Elizabeth, del año 1997, puedo leer ya la preocupación y la atención prestada a este problema: “Depositar el texto sobre la mesa y abrirlo, exponerlo a la mirada que instantáneamente mide y calcula; entonces acercarse apenas y leerlo, sobrevolarlo, dibujar mentalmente el arreglo de signos, el cuadro de su significado” -hacerlo cuadrar en el damero, podríamos decir a partir desde *Disturbios*- “como quien traza desde el aire el mapa de una ciudad desconocida.” “De lejos, el texto es imagen y puede apresarse, comprenderlo es, idealmente, agotarlo, someterlo a los límites de una cierta intención, dominar su significado, alejarse de las palabras para apoderarse de lo que las palabras quieren decir; es metafóricamente hablando, desvestir una fruta para apoderarse de su hueso.” “Hemos aprendido a leer de lejos -a escribir y hablar de lejos-, a guardar prudentemente esa distancia que nos separa de la distancia, que nos inhabilita para la diferencia.”

No afirmaré, en todo caso, que *Disturbios* repite “el mismo” problema. A menos que, deshaciéndonos de esa “lectura sumisa” de la frase «todo está escrito»; a menos que, enturbiando “el procedimiento de la empatía, ese que propone la exclusión de lo ajeno para llegar a lo mismo” -como señala Elizabeth en el capítulo sobre el Quijote de Menard-, convengamos en el hecho de que en toda repetición lo que nunca acontece es lo idéntico. El diccionario etimológico, esa institución cuya vocación se juega en -como afirma Elizabeth- la “preservación y exhibición armónica” de los cuerpos excesivos que las palabras son, esa máquina de producción de distritos y que asigna de lugares con vistas a conjurar los “roces que desatarían la discordia”, ese diccionario -decía- nos regala una pista para pensar de otra manera esta repetición: se nos indica allí que del latín *re-petere*, la palabra encuentra su raíz en el indoeuropeo “*pet*”, que además de “volar”, nombra también el “precipitar”, vocablo este que a su vez, de entre los cinco sentidos que esta vez el

diccionario de la Real Academia Española de la Lengua le atribuye, destacaría los tres primeros, entre los que se encuentran el “arrojar o derribar de un lugar alto”; el “provocar la aceleración de unos hechos”; el “exponer o incitar a alguien a una ruina espiritual y temporal”.

Las repeticiones que Elizabeth activa en sus escrituras cruzadas, en sus escrituras que se contactan o contagian, no solo de un libro a otro -como intentaba yo mostrar recién-, sino en esta “misma y única pieza” que supuestamente *Disturbios* conformaría, constantemente vuelven a agitar o precipitar (*re-pet*) motivos, temas, cuestiones o problemas que hacen de cada “uno” de los siete ensayos que componen este libro una zona de acople, una *encrucijada*. Ninguno de estos lugares reposa solo sobre sí mismo. En ese sentido el libro tiende hacia una -evoco una fórmula de Nietzsche- “salvaje policromía”. A la luz del siguiente, cada ensayo cobra matices que alteran insistentemente su sentido propio. Dicho más explícitamente: si *Disturbios* no es un libro clásico, constreñido en su extensión por la forma de la unidad temática que lo determina, tampoco es una mera sumatoria de elementos o átomos independientes reunidos arbitrariamente bajo el artificio de su nombre. No es, por una parte, ni un libro concebido a la manera de un universo cerrado en el que cada parte tiene valor solo con respecto a la unidad mayor de sentido, ni es, por otra parte, una suma de robinsonadas autodependientes.

Para aproximarme mínimamente a la ‘figura’ de *Disturbios*, fme serviría nuevamente de Borges, quien parafraseando a David Hume escribe: “El mundo es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil que lo abandonó a medio hacer [...]”. En el inicio de *Fitzcarraldo* de Herzog, una película que insistentemente propone una imagen de lo imposible -según los mismos cuadernos de Herzog retratan-, se nos aparece una formulación similar: en una toma que sobrevuela el accidentado paisaje de algún lugar del Amazonas, que a su vez está cada ciertas zonas recubierto de una niebla que impide la visión plena y total del ojo de la cámara que se fija sobre él, Herzog escribe en la pantalla: “Los habitantes de este sitio llaman a este lugar Cayahuari-Yacu, «la tierra en que Dios no terminó la creación»”. Ahora bien, de manera apresurada diría que habrían por lo menos dos maneras de pensar ese “no término de la creación”, o ese “abandono a medio hacer”. Desde la lectura “sumisa” que lee el todo como totalidad sintética, evidentemente dicha incompletud deriva de un *hacer* que no ha sido lo suficientemente prolijo: se tenían intenciones de cierre y no se fue capaz. Si propongo pensar *Disturbios* como *creación no finalizada* o *mundo infantil abandonado medio hacer*, no es, evidentemente, desde esa perspectiva. Hay, evidentemente aquí un *libro*. Un libro que no está plenamente cerrado porque desde su misma totalidad apuesta por esa “aceleración” que lo arroja desde su lugar. En la selección y redacción de sus piezas, una lectura mínimamente atenta capta que hay una forma pensada, tanto en su disposición como en el uso de ciertas palabras que de uno a otro ensayo van reapareciendo -repitiéndose- y cobrando nuevos rostros.

Por ejemplo, el escrito sobre *Captura, exposición, (des)aparición etno-foto-gráfica de los pueblos fueguinos* -cuarto, en el orden que el índice ofrece-, vuelve a reclamar atención en la lectura del primer segmento del ensayo dedicado al “Caso” *colonia dignidad*. “El derecho” - dice allí Elizabeth- “se presenta aquí” -es decir, en Freud, en *El malestar en la cultura*- “como salida, como liberación colectiva de la «violencia bruta» [...]”; “se impone sobre la fuerza bruta de los individuos [...]”; “la erradicación de la violencia bruta que porta como promesa el derecho, no podrá resultar jamás del todo efectiva [...]”. Ante esta insistencia de lo “bruto” como aquello que la cultura buscaría insistentemente erradicar -aunque sin poder realizarlo-, resuena

este pasaje del ensayo cuarto: «Historia» se le ha llamado a la distancia que separa al animal y al hombre salvaje del civilizado; historia que a partir del siglo XIX no podrá ya casi comprenderse, escribirse, reconocerse sino como historia del progreso, historia del triunfo del espíritu y sus fines universales, sobre la existencia bruta, dispersa, gutural y amenazante de los elementos, de la materia y de la carne.» Este pasaje, de este capítulo dedicado a pensar ciertas *fotografías*, pero también la historia o a la historiografía como discurso científico, se entrecruza así mismo, si quisiéramos, con gran parte de lo que ya Elizabeth había propuesto en su ensayo/libro *El filo fotográfico de la historia*, cuya segunda sección, titulada “fotografía, historia, historicismo” se inaugura con la afirmación de que “El siglo XIX, siglo en que se inventa la fotografía, es también, -se ha dicho- *el siglo de la historia*; siglo en que la historia cobra un valor sin precedentes y, bajo dominio del historicismo, se establece como disciplina autónoma, especializada, científica”. En fin, volviendo a *Disturbios*, podríamos decir que el libro en su avance va elaborando “lentamente turbulencias” -para decirlo con un pasaje de Guadalupe Santa Cruz que Elizabeth inserta en su ensayo-, y cada ciertos tramos, las palabras pasan a ser “un cuerpo a borbotones que no caben en las letras”.

Si miramos la portada misma del libro, podemos advertir que la palabra insigne, *Disturbios*, parece sostenerse sobre las cuatro que le subtitulan: ley, imagen, escritura y excepción. De manera quizás un tanto abusiva, me atrevería a proponer que *Disturbios* es un libro cuya operación principalmente se juega en el movimiento que *imágenes y escrituras* recorren desde la ley a la excepción, y viceversa, de manera constante. Ese movimiento que no tiende a definir su sitio en ninguno de estos dos claros es, creo, lo que el libro propone pensar como *Disturbios*.

No se trata, por tanto, para Elizabeth, de pensar el *Disturbio* simplemente como una excepción consumada. Mucho menos como mera ley. Como ella misma afirma al ofrecernos su lectura de las *escrituras quebradas* de Santa Cruz, diríamos que no se trata de un movimiento ingenuo de “pura elevación” o pura sustracción. Por eso mismo -para concluir acudiendo nuevamente a la imagen borgiana- el *mundo inacabado del infante* no habría que pensarlo como un mera elaboración desprendida de todo cálculo o cautela. Así como Nietzsche afirma un fragmento póstumo de sus cuadernos de notas, “antes de aprender a danzar de ese modo es necesario haber aprendido cuidadosamente a caminar”. Pienso que los siete *Disturbios* de este libro nombran de algún modo esa danza que se sustrae de aquella -recuperando un último pasaje de Guadalupe Santa Cruz del que se sirve Elizabeth- “compulsión por suprimir el polvillo de los remanentes y por descartar todo aquello que está fuera de lugar”.

Elogio de un libro. Sobre *Disturbios: Ley, Imagen, Escritura, Excepción* de Elizabeth Collingwood-Selby⁵

Pablo Oyarzun⁶

Hay algo de precisamente calculado en este libro, casi como una *demonstratio ordine geometrico*, solo que lo demostrado no se muestra, sino que se desliza subrepticamente entre las palabras, las frases, los blancos y las líneas.

Reviso el índice después de concluir la lectura. Advierto tránsitos, agrupamientos y paralelismos: Me resuenan como ecos el segundo y el penúltimo de los ensayos; el tercero y el cuarto hacen par en la imagen y, a su vez, el cuarto y el quinto forman otro par en el tiempo. Y hay más: también creo percibir delgadas fibras que traman el primero y el segundo ensayo; otras más visibles entre el penúltimo y el último. En el brevísimo texto sin encabezado que precede al índice a modo de noticia o advertencia Elizabeth dice que en lo que sigue “insisten cuestiones que me han ocupado durante años y lo siguen haciendo” (9). Anota, a propósito del subtítulo de este volumen, los términos “ley”, “imagen”, “escritura”, “excepción”. Se ha imaginado el libro, dice, “como una coyuntura en la que ellos se dan cita e intercambian señales desde sus peculiares emplazamientos.” Esas señales son los destellos que percibo asomándose en la superficie de este campo escrito, como avisos fugaces del subsuelo.

El libro se abre en sus dos extremos al desasosiego de la historia. En un extremo, la tentativa (“para” o “hacia”) de una crítica de la violencia; en el otro, la evidencia abismal de una historia cruenta, de violenta ley, que se iría por el resumidero si no fuese porque a uno, el más atroz de todos, se le asignó ese descenso a fin de que muchos pudieran hacer el intento de blanquearse y con ellos, esa misma historia. Una pregunta hay allí, en la apertura de esos extremos, una pregunta por la producción de historia, que requiere de violencia y de ley, y por la historia misma, por lo que creemos entender y saber que es “historia”, y que acaso no pasa de ser un prejuicio. Los textos que están entre esos extremos, me parece, indagan y apremian esa pregunta en varios registros, que no son casuales o incidentales, sino *necesarios*: subrayo la palabra. La necesidad les viene de un único y enterizo pensamiento que en ellos se deja decir de diversos modos, sin perder la unidad y el alcance. En esa medida, en cada texto hay una clave que guía la lectura de los demás, del libro en su conjunto.

Así, se podría pensar que el ensayo sobre Guadalupe Santa Cruz ofrece la clave de lo que inquieta y recorre a este libro: es el sitio, el estado de sitio (que es un régimen de excepción), y es la perturbación del orden que ese régimen se afana por restaurar hasta acabar igualándose con él y con el Estado mismo, es decir, hasta hacer orden en el sitio a fuerza de sitiar a todo lo que pudiese inquietarlo, de modo que, gracias a tal estado, puesto bajo excepción el agente de la perturbación, queda el sitio en orden, en el orden de todos los sitios. (“Dameró” habla de ese orden, llevado a su simplicidad más brutal.) Dos nombres leo aquí para aquel agente: cuerpo, palabra. Y estos nombres espejean en los demás textos, de manera que en

⁵ Ediciones Macul, 2022.

⁶ Filósofo, profesor Facultad de Artes Universidad de Chile.

lugares específicos de sus tramas fungen como claves de lectura para este preciso ensayo. Tomemos “palabra”. En el texto sobre el “Pierre Menard” de Borges, “Un retrazo en la escritura”, leo este pasaje espléndido:

El tiempo [...] es el abismo que se abre entre cada palabra y su consumación. [Se podría decir también: “y su sentido”.] [...] Cada palabra reescrita hace trizas el espejismo de una lengua a través de la cual se supone haber dicho completamente todo lo dicho, pues solo aquello que no se ha escrito del todo podría volver a escribirse. La sola posibilidad de la reiteración pone de manifiesto la imposible coincidencia temporal entre una palabra y aquello que supuestamente dice.” (103)

Y aquí, de manera perfectamente peculiar, es el tiempo el agente perturbador, como “ese intervalo inconsumible que distingue al perro de las tres y cuarto visto de perfil del perro de las tres y cuarto visto de perfil; ya que, ni siquiera entonces, es el mismo.” (108). Dejo resonar esa palabra: “intervalo”. ¿Cómo poner bajo excepción al tiempo?

El libro juega su juego, que se abre y no se cierra entre sus extremos, poniendo en tensión y en corte (como el del intervalo, propio del *tempus*, corte o fracción de una duración indefinida), en tensión y en corte, digo, el sitio y el disturbio. No en vano toma su título del título del ensayo sobre Lupe, lo toma en plural, como sugiriendo que todos los textos que el volumen reúne tendrían que leerse, de un modo u otro, según esa clave. Pero ya lo he sugerido: es esa clave en la medida en que es susceptible de ser leída desde y por las otras claves que destellan (hablé antes de “destellos”) en los otros textos. Escritos en situación que traen turbación no solo a aquello de que tratan, sino al sitio mismo en que se emplazan.

¿Qué hace la imagen en (el) medio de este juego? Quizá sea esa la pregunta que anima al ensayo sobre el cine de Harun Farocki y también aquel otro sobre los aborígenes fueguinos.

En un caso —el de Farocki, centrado en la dupla bélica de reconocer y perseguir, *Erkennen und Verfolgen*, título de un documental— una imagen cuyo estatuto ya no pertenecería al orden de lo humano, ni aun de lo animal, a pesar de la característica fundamental de esa dupla en los animales predatorios, de los cuales somos, sin duda, el caso extremo; una imagen que pertenece a una matriz tecnológica que no se modela según el sensorio y las destrezas de lo humano, matriz que dispara los procesos geminados de producción y destrucción en una nueva época de la producción capitalista, que se articula según el circuito constante de producción y destrucción. “Imagen operativa” la llama Farocki y Elizabeth la caracteriza como una que se pone por su función “fuera del campo de la representación” (73). Foucault ha estado presente en las páginas de este libro, no aquí, pero se lo podría traer a cuento. ¿Qué diferenciaría a estas imágenes con la visión circunvalar del panóptico? Parece obvio. No son estas imágenes panorámicas, sino de precisión. El panóptico supone un sujeto, el lugar de un sujeto, aunque nadie lo ocupe de manera actual. Sostiene Elizabeth que estas imágenes “se sustraen totalmente ... a la contemplación” (73); se sustraen, sí, como no contempla el predador, sino que acecha y embosca, aguza sus sentidos, su mirada, no la temple, a fin de asegurar la captura. ¿No habrá, de todos modos, en esa vehemencia visiva un instante, una nada de instante de contemplación? Solo dejo la pregunta. Estas, las que se sustraen, ¿son acaso imágenes que no están ahí para ser vistas, sino leídas, calibradas, computadas, procesadas, descifradas? Más o menos que imágenes, son, acaso, códigos. “Código” remite al latino *codex*, que designa una recopilación de leyes, normas o reglas sobre algún soporte, y ese latino viene a su vez de *caudex*, tronco de árbol, desde **kau-*, que es golpear y cortar. Lo que me interesa especialmente es

lo que hay de corte en estas imágenes y que en sus funciones de registro, espionaje, control y otras varias —las cuales expanden y difunden el estado de guerra hasta los íntimos entresijos de la vida social— revelan algo de la imagen que no está en ella *como* imagen, pero que le es inherente. Evoco el intervalo de Dziga Vertov. Y permítanme insertar aquí una consideración que viene de otro lugar:

Pero ¿qué es lo (se) imagina (en) la imagen? ¿Qué hace la imagen consigo misma, de sí misma? No es lo mismo que preguntar de qué es imagen la imagen, aunque esta pregunta jamás puede ser suprimida de plano: es indisociable del estatuto de la imagen. No es lo mismo, digo, porque en este caso (y quizá en todos) se trata de la circulación de las imágenes, de su movimiento, del paso de una a otra y otra, y también del devenir imagen de la imagen; lo último implica que el paso de una imagen a otra también se da, como paso, en una misma imagen: dicho de otro modo, toda imagen es un paso, no se agota en sí misma ni es nunca plena, sino que su propia entidad, sin perjuicio de enfoque, encuadre y foco, abre y remite a otras imágenes, ilimitadamente. Esto es la medialidad de la imagen. Toda imagen es medio de otra imagen, pero lo que decide esta medialidad en la imagen misma es el paso, el tránsito de una a otra y de una imagen a sí misma, en su devenir imagen: y ese paso, ese tránsito *no* es una imagen (o bien es todas las imágenes posibles, su *aleph*, si se quiere, que es lo mismo), no es una imagen ni es imaginable.

Un punto tiene que ser establecido firmemente. Todo lo que acabo de decir, los giros y términos que he empleado se entienden de suyo como referidos a facultades de un sujeto o capacidades de una psiquis. Si digo que toda imagen da paso a otra, que en una imagen están, si no contenida, sí aludida o sugerida plétora de otras imágenes, de inmediato se piensa en flujos asociativos o mnémicos que tienen su residencia o lugar de ocurrencia en un sujeto o una mente. Si digo “imaginable” o “inimaginable” se asume que esa factibilidad o imposibilidad es algo que le sucede a alguien o que alguien puede llevar o no a cabo en razón de una dotación, aptitud o competencia que le es propia. Imaginar es algo que alguien hace y que tiene su límite en el poder imaginativo que ese alguien tiene y, en general, en ese poder en cuanto presente en toda la comunidad a la que ese alguien pertenece y, en el extremo, si esa comunidad es la humanidad, todos los sujetos finitos, la congregación de todos los espíritus. No lo entiendo así. Si digo “imaginable” o “inimaginable”, hablo del devenir imagen de la imagen como algo que es inherente a esta, con prescindencia de sujetos o mentes en que ese devenir acontezca o de los cuales ese devenir dependa. Este es el sentido que tiene la idea de que el paso, el tránsito de una imagen a otra y de una imagen a sí misma (en su devenir imagen) no es una imagen ni es imaginable.⁷

Hasta aquí el inserto. Voy al otro caso, el de las fotografías que retienen en el reborde de su extinción las reliquias espectrales de individuos y grupos indígenas, llamados “primitivos”. Elizabeth habla de ruinas y anacronismos y remata ese punto con una reflexión que, diría, es incontrovertible: “anacronismos que ciertamente ingresarán a la historia, pero siempre, en calidad de ruina, porque incluso cuando aparecen en carne y hueso, incluso cuando hablan y miran, esos pueblos no hablan ni miran ‘propiamente’; aparecen, desde siempre, como pueblos ya desaparecidos” (87). Pienso en la belleza indecible de la fotografía de la familia yámana (o yagana), que es bella al modo en que, criaturas de lo moderno, solemos entender la belleza: no como presencia rotunda y radiante, sino en señal de caducidad, de vestigio, de umbral o inminencia de una ausencia radical, de

⁷ En: “El país donde no pasa(ba) nada”, *Pléyade* 26: 60-83.

una pérdida de mundo en lo in-mundo. Es quizá lo que queremos a toda costa omitir al omitir el corte, el intervalo en el devenir imagen de la imagen, a fin de retener el mundo en el instante de su hundimiento. La desnudez de esos cuerpos, su pose, el drástico destiempo entre esas miradas y la captura de la cámara signan en su insondable silencio aquella omisión: aprendemos, al examinar la fotografía que solo hay historia a costa de desapariciones.

Anoto, al margen: en febrero de este año murió Cristina Calderón, “tesoro humano vivo”, como se dice, última hablante yagana, a quien conocí en septiembre de 2015, en la Villa Ukika, de pocas casas de madera y latón, en Puerto Williams.

A costa de desapariciones. De excepciones, en rigor. Pero en estas prevalece también un corte entre excepción y excepción.

En cierto modo, todo el libro pareciera estar escrito bajo el *innuendo* benjaminiano del “verdadero estado de excepción”. ¿Qué quiere decir este lema célebre? ¿Qué compromiso esboza con aquel otro, que abarcaría todo lo que llamamos y juzgamos “historia”? ¿Qué exceptúa en su “verdad”? ¿Y qué verdad se cobija en ese epíteto: “verdadero estado de excepción”? ¿Es falso el otro, que no obstante es real, el único real del que tenemos noticia en la misma medida en que estamos alojados en él? ¿De qué falsedad sería falso? Supongo que lo que está en liza aquí es algo que alguna vez propuse, desde el punto de vista epistemológico, como una especie de postulado: “si el conocimiento no hace justicia a lo conocido, no puede reclamar para sí la verdad”. Se trataría, tal vez, de aquello, de aquel “estado de excepción” absolutamente otro que se suscribe bajo el nombre “justicia”, donde la excepción es el rescate de lo singular desde el orden que lo allana hacia y para su singularidad, sida, posible, insistente o venidera. No habría verdad si no es en el destello de la justicia.

Esto, creo, es lo que cruza como ráfaga ese ensayo definitivamente notable sobre el “instante crítico” de Willy Thayer, que hace presente, en ese “instante” y en toda la obra admirable de Willy, que se mantiene concentrada precisamente allí, en el “instante crítico”, hace presente, digo, una lucidez que no tiene relajo ni indulgencia, y que no la tiene, ante todo, consigo misma, porque solo así puede ser “crítica” en un contexto en que “la crítica, exaltada desde hace mucho, es la más tenaz enemiga de la crítica” (119)⁸, como se lee en una cita que trae Elizabeth. (Entre paréntesis sea dicho: este texto sería, es el prefacio, prólogo o introducción condigna de aquella obra.)

La instancia y el instante de la justicia —si logro atinar con el punto— se anuncian en dos conceptos: “Huelga pura’ e ‘imagen’ son, cada vez en su singularidad, el acontecimiento de una suspensión: acontecimiento crítico del pensamiento.” (124) Poco más abajo, en la misma página, leo un despliegue de este aserto: “Paralización —la huelga pura y la imagen— de la lógica y la economía de las relaciones entre medios y fines; interrupción de todo progreso, de todo proceso en medio del proceso universal de la valorización del valor; suspensión del progreso del pensamiento en medio de sus tendencias particulares; instante crítico; imagen.” Proceso de valorización del valor: es la expresión explicativa de lo que llamamos “historia”, e historia, precisamente, como el “estado de excepción en que vivimos” y que, como tal, es “la regla”, según sostiene Benjamin en la octava de sus “Tesis”.

Se trataría de preparar aquella instancia e instante, tarea que sería, a su vez, la única posible para un “instante crítico”, es decir, la única que haría posible un “instante crítico”. Nuevamente, como ráfaga, esta vez a lo largo de todo el libro,

⁸ La cita es “Crítica, nihilismo e interrupción”, en: W. Thayer, *El fragmento repetido*. Santiago: Lom, 2006, 51.

una palabra que es una operación: “escritura”: de cuerpos, de lenguas, de manos, de memorias y de atisbos, de pensamiento, de imagen. Habría trabajo y producción en la obra (des-obra) de Willy, dice Elizabeth, “como preparación para la escritura, para la liberación de las imágenes [...] que en medio del trabajo y la producción suspenden el trabajo y la producción; imágenes que paralizan la economía del intercambio, que [...] exponen la condición crítica que cualquier historia, cualquier valor, cualquier identidad, cualquier sentido tiene que olvidar [omitir] para instalarse y desarrollarse como *la* historia, *el* valor, *el* sentido [...]” (127)

Preparar la escritura, entonces, para y como preparar la justicia, la excepción verdadera. Tal preparación sería la escritura. No, digámoslo puntualmente, no la literatura. La distancia respecto de esta se mide por la imagen, por el devenir imagen. Léase la última cita del ensayo, cita de un ensayo de Willy Thayer, que se vuelca, sin perderse allí, en lo que alguna vez he llamado lo an-arcaico, que precisamente sostiene el “instante crítico”, insiste en él: una belleza —la que brilla en ese pasaje— de la que no se tiene memoria. Y Elizabeth concluye, con una justeza que es, al mismo tiempo, cabal y amorosa:

A golpe de imágenes como esta, “el ‘trabajo’ ‘de’ Willy Thayer” hace sitio por todas partes a la huelga pura de la historia natural en la que todo progreso histórico se congela en el instante de su ex-posición y en la que el cuerpo organizado y familiar de cualquier sujeto —también el del sujeto crítico— hace crisis en el cuerpo que escribe, cuerpo que escribiendo habrá de operar, necesaria y singularmente, en cada caso, también su (im) propio siniestro.” (130-131)⁹

Lo que lleva, creo, al otro extremo de este libro. Se trata de Colonia Dignidad.

Ese nombre, “Colonia Dignidad”, es, quizá, el nombre más ominoso y abismal que haya habido en Chile. No sé quién ni cuándo le dio ese nombre. Escritura pública existe, por cierto, fechada el 26 de junio de 1961, la refiere una nota (cf. 147), pero mi inquietud concierne a lo que Elizabeth llama, recurriendo a un fallo judicial, la “falta de transparencia en el origen”, que, de acuerdo a ese fallo, remite a las “verdaderas intenciones” que habrían llevado a constituir la “Sociedad Benefactora y Educacional Dignidad” como continuadora de la “Misión Social Privada”, establecida anteriormente en Alemania. Descontadas las maniobras y tácticas, sean estas de los colonos en declaración pública de 2006, después de la detención de Paul Schäfer, sean las del poder judicial, para de alguna manera hacer digerible lo que solo se puede vomitar, a mí me inquieta también que desde ese origen opaco emerja como insignia y sello (para decirlo provocativamente) el nombre “dignidad”. Que es el nombre reclamado por aquello que llamamos el “pueblo”, el “pueblo de Chile”, el cual es al mismo tiempo un espectro y una promesa, y que como tal reclama ese nombre, como posibilidad y condición de vida —para hablar únicamente de aquello de que podemos ser testigos—, en el tiempo en persistente suspenso del Gobierno Popular y en el tiempo del octubre chileno, que también insiste, suspendido. El roce infame de una “dignidad” y la otra dignidad deja entrever un abismo que tiene la dimensión de una historia.

Elizabeth lleva las cosas más allá. Valiéndose de una lectura de *El malestar en la cultura*, de Freud, discute particularmente la tesis de inhibición de las pulsiones como requerimiento de la instauración de un orden jurídico (“paso cultural decisivo”, según Freud) que liberaría al vínculo social de la mera violencia bruta (cf. 144-146). Tomo su reflexión por su premisa más radical, que apunta al “vínculo entre

⁹ La cita a que hago referencia es de “Lo siniestro como clima de familia”, en: *El barniz del esqueleto*. Santiago: Palinodia, 2011, 15-16.

explotación sexual y cultura”, que es de alcance “constitutivo”. Aquella conducta, actividad, relación o régimen, como quiera que se la piense, no se da meramente al interior de una sociedad, comunidad o cultura previamente configurada,

sino que, obedeciendo a la compulsión de una necesidad económica, la constitución y el desarrollo de la cultura —de cualquier cultura— implica de hecho y necesariamente, como su condición de posibilidad, la instauración y el ejercicio de un régimen económico general de explotación sexual.” (138-139)

Esta noción de explotación sexual no tiene un sentido limitado, sino que cubre todas las formas de negociación del deseo y con él, de las pulsiones y con ellas, precisamente como una economía política del deseo y las pulsiones bajo régimen regulado. En vena benjaminiana, se trata de rebatir la idea del efecto favorable que tendría el derecho para una humanidad que, de otro modo, permanece constantemente amenazada y sometida a la “violencia bruta”, asumiendo que el derecho no es otra cosa que la normalización de una violencia de base.

Desde aquella premisa discute Elizabeth el “caso Colonia Dignidad” y lo hace en los términos que esbozaba antes, cifrados en la “falta de transparencia en el origen” que habría afectado a las “verdaderas intenciones” que llevaron a la instalación de la Colonia Dignidad, repartidas entre la obra benéfica que, se alega, motivaba a la mayoría de los colonos (representados en la declaración antes mencionada, que Elizabeth desmenuza rigurosamente) y la atrocidad de los propósitos de Paul Schäfer, desplegada en la pederastia, la sumisión y la entrega total, la tortura, el secuestro de la vida hasta sus zonas más íntimas y la represión constante, en un contexto de disciplina implacable y técnica¹⁰. Opacidad de la historia de la “Colonia”, pero al mismo tiempo opacidad que contamina y, de hecho, se cierne sobre la historia del país que la alojó, albergó y protegió, más allá de todas las evidencias y también, dictadura mediante, en virtud de ellas mismas. Un enclave, la “Colonia”, resguardado por su propia excepcionalidad, que funge como una suerte de líquido revelador de la historia como historia de la excepción. Porque este es, finalmente, el efecto que tiene la premisa radical que propone Elizabeth sobre el “caso” de la “Colonia”: acusar la falta de transparencia en el origen como origen de una historia gestada y cebada en la violencia.

Así como en su primer extremo se abre el libro con la pregunta por la produc-

¹⁰ Perdónese me la siguiente extensa digresión. Pienso en el horrendo, inconcebible “poder pastoral” de Schäfer (como se sabe, *Schäfer* es “pastor” en alemán, pastor de ovejas). A propósito de este poder, *del* poder, quisiera proponer un pequeño diferendo a propósito de lo que sostiene Elizabeth a partir de Benjamin en este punto desde el primer ensayo del libro. Cifra ella la diferencia absoluta entre violencia jurídica y violencia divina en la relación que sería indisoluble entre la primera y el poder. En el ensayo de Benjamin, sin embargo, no encontramos una definición del poder que no sea implícita, tanto en el sentido de no estar declarada como en el sentido de estar implicada en lo que sobre la discordia entre derecho y justicia se plantea. En el texto de la *Crítica de la violencia* se dice, y Elizabeth cita: “La función de la violencia en la imposición de derecho es doble, en el sentido de que la imposición de derecho aspira, con la violencia [198] como medio, como su fin a aquello que es implantado como derecho, pero no renuncia a la violencia en el momento de la instauración de lo que como fin se busca en cuanto derecho, sino que solo entonces se convierte, en sentido estricto y ciertamente de manera inmediata, en impositiva de derecho, al instaurar un fin que no está libre ni es independiente de violencia, sino que está necesaria e íntimamente ligado a ella, como derecho bajo el nombre de poder (*Macht*). Imposición de derecho es imposición de poder (*Machtsetzung*), y es en esa medida un acto de manifestación inmediata de la violencia. La justicia es el principio de toda imposición divina de fines. Poder es el principio de toda imposición mítica de derecho.” (22-23) Sí, al final hallamos una definición, pero esta depende de una definición nominal: el fin que persigue la violenta imposición de derecho se llama “poder”; es esta última definición la que da pie a la determinación del poder como principio, en los términos en que concluye el párrafo. Pero no hay una explicitación de lo que fuese el poder como fin de la violencia jurídica, a menos que a su vez lo entendamos como el producto constante del círculo de instauración y conservación. Pero esto ya no forma parte del argumento, salvo en el modo implícito que mencionaba. La “crítica de la violencia” hacia la que apunta el ensayo de Benjamin no es una “crítica del poder”, a no ser por implicación. Pienso que esa “crítica”, que preferiría llamar “analítica”, aunque no precisamente en el sentido de Foucault (ni tampoco según el argumento de Hannah Arendt, dirigido a separar poder y violencia hasta la oposición), pienso, digo, que esta tarea sigue, hasta cierto punto, pendiente.

ción de historia, en este otro extremo concluye, no a la manera de un cierre, sino de una apertura que tiene, también, la forma de una pregunta: “La pregunta por lo que, singularmente y cada vez, exigiría e implicaría la *producción del verdadero estado de excepción* [que] sería, en el medio del retorno eterno de estas y de tantas otras *experiencias de vida y de la historia* de nuestra civilizada humanidad, vital y políticamente imprescindible.” (171)

Disturbios: el destierro, la falla y la imposibilidad de calce como poética de la errancia

Anita Acuña Aguayo¹¹

Me han invitado generosamente a participar de esta presentación a modo de taller con el fin de que podamos trazar conjuntamente algunas líneas de lectura a partir del libro que nos agrupa aquí y que lleva por título *Disturbios. Ley, imagen, escritura, excepción*; o, dicho de otro modo, para que básicamente, podamos generar algunas preguntas sobre la escritura de Elizabeth Collingwood-Selby. Sin embargo, la dificultad de esta tarea, parece reposar en precisamente lo que su propia autora ha referido como imposibilidad, en cuanto “no hay como dar en el blanco de una escritura”. Dice:

No hay como dar en el blanco de una escritura. No hay cómo leer sin que la memoria y las torsiones del ojo que lee se incrusten imperceptiblemente en lo que lee, haciendo de ese cuerpo ajeno, al menos parcialmente, un cuerpo propio; sin que la falta y el exceso de la lengua y de tino devuelvan el original como mancha siempre alterada. No hay cómo leer sin escribir” (Collingwood-Selby, p.36)

Leo el pasaje completo a fin de poner en obra, lo que en *Reserva de lugar* Guadalupe Santa Cruz —una de las autoras referidas en *Disturbios*— ha remarcado como necesidad primordial: el acto de leer en voz alta y lenta para generar desde el eco de las palabras, el encuentro con el espacio. Un ejercicio que dice, permite que las palabras como ecos en desfase se rocen y superpongan para tocar sus propios lindes. Pero este pasaje, además, nos permite reparar en el aspecto matérico de la escritura de Collingwood-Selby, al tiempo que podemos observar cómo, frente a la operación de poner en palabras la escritura de otro, Collingwood-Selby no sólo cumple su cometido, sino que se detiene en su borde, es decir, en la dificultad de dicha empresa como una que siempre se muestra en un estado incompleto, pendiente, insuficiente. Y paradójicamente, es ésta la tarea por la que nos encontramos aquí: leemos *Disturbios* y en el eco resonante y silencioso de la escritura de Collingwood-Selby vemos cómo su clave de lectura va siendo revelada en el constante espejamiento de su interpretación, que hace contrapunto en cada uno de sus ángulos, para hacer de la estocada directa, un gesto de retroceso que se distancia a fin de llegar al problema desde su rodeo expositivo; a la manera benjaminiana, pero también, tal vez, a la manera cubista: en un giro de posición que intenta dar cuenta de su objeto desde su mirada múltiple y fragmentaria que asume desde un principio, que todo calce y anclaje directo, nunca es completo, que todo

¹¹ Artista visual, becaria ANID, doctorada en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte.

desdoblamiento nunca es total ni semejante, y menos aún, producto de un gesto puramente racional. De alguna manera, esta sentencia de Collingwood-Selby nos permite situarnos inmediatamente frente a uno de los problemas fundamentales del libro: la escritura.

La escritura como descalce e imposibilidad de cierre. El título, el nombre como aquello que estructura y marca la frontera pero que al mismo tiempo anuncia “proliferaciones y derivas que él mismo no puede ni podrá jamás simplemente contener” (Collingwood-Selby, 37). Los capítulos de *Disturbio*, al igual que los nueve títulos de Santa Cruz referidos por Collingwood-Selby, en su autonomía fragmentaria, se posicionan bajo sus conceptos como “cercos trazados” por los que se cuele la indeterminación interpretativa de su lectura. El escurrimiento de la unidad y la frontera que Collingwood-Selby indica en Santa Cruz, se espeja y desdobra para señalarnos en esta matriz, la operación primordial que ofrecen estos ensayos.

Disturbios nos sitúa en medio de un terreno fronterizo y vacilante. Una tierra que muestra en su desdoblamiento, el acto constante de ponerse frente a otro para comprenderlo y pasarlo al cuerpo. En cada una de sus parcelaciones, el fragmento permite la definición por diferenciación, demarcando así, aún en su proximidad, una lejanía. Una conmoción que, en ese pasar de un cuerpo a otro, genera la diferencia necesaria para tocar la imagen y provocar su quiebre. El *Disturbio* se muestra como *escritura-lectura*, se performa en la relación permanente y movidiza entre palabra e idea generada en su traducción como ley, imagen, cuerpo y excepción, pero también en el cruce —o más precisamente “la encrucijada”— de cuerpo, lenguaje y lugar.

Aquí nos surge la primera interrogante: ¿Cómo comprender este nudo entre memoria, cuerpo y lugar que se aprieta y deshace en la escritura? Cuerpo, lenguaje y lugar. Las palabras resuenan nuevamente y en su doblez, vemos cómo, cada una de estas categorías conceptuales se superponen en su condición de superficies, territorios de la y las memorias, pero también como planicies llanas disponibles para el trazo de un límite, una ley, que levanta y erige con violencia el cumplimiento de un fin, pero que, sin embargo, en su encuentro, se muestran siempre potencialmente abiertas para el abandono del cumplimiento del mandato. Como nos advierte su autora, es en su articulación, su exposición, y no en la superación aumentada de su ley, que yace la posibilidad de generar la interrupción como resta suspensiva.

Cuestión que también cruza estos ensayos en cuanto en su lectura, asistimos a una escritura que se muestra al servicio de la escritura en sí. Recordamos entonces también la escritura de su autora que antes ya, en *La lengua en el exilio*, provocaba el encuentro con Walter Benjamin, para advertirnos cómo toda escritura al servicio de la escritura, es un nuevo texto. El cambio de foco que supone el paso de una escritura a otra, como la dispersión cromática de la luz al pasar de un medio a otro, difracta, refleja, expone e ilumina el medio material que permite su traspaso. Acto que hace a lo erigido de toda comunicación e información, caer por su propio peso. Como una caída que resuena y se quiebra en el acto fallido de su andar, un peso que nos hace reparar no en lo representado sino en la materialidad y los mecanismos que la conforman, en lo representado como selectividad de lo inscrito. Porque el lenguaje, como indica Benjamin, nunca es transferencia sino, *transplante* (“La tarea del traductor”, Benjamin, p.15).

Disturbio, sin embargo, es también la perturbación que nos remece y hace de la tierra firme un constante deambular de tierras cuyas fronteras se mueven y

re-trazan una y otra vez. La escritura así, pareciera asumir su propia performance como acto necesariamente *fallido* y por ello, siempre insistente y sintomático. Es de alguna manera, el bajo relieve del paso dado por un cuerpo que pisa, marca, y luego levita ingravido y tambaleante para retornar como recuerdo clausurado sobre el escenario de una historia cubierta de polvo. O la punta seca que hierde la superficie espejada del metal —la matriz— a ciegas, para luego revelar en su desdoblamiento —que abandona y deja en otro el tiempo suspensivo de su revelación— la imagen de sí ahora extrañada por su inversión. Como caída y descalce, la escritura se remece y enturbia, pero también en ese acto se *disturbia*, y sólo así nos devuelve a nosotros la pregunta —tal vez el problema— de cómo frente a la imposibilidad de fijar en las palabras el lugar de pertenencia, el paso del tiempo, la memoria truncada y ausente de lo sido, frente a tal imposibilidad, cómo encontrar en la escritura el encuentro y la irrupción del mecanismo que deja huella del pasado bajo la matriz de la historia.

Las palabras como insuficiencia reverberan su musicalidad en la voz que las replica. El disturbio nos pone frente y sobre la imagen de un cuerpo superpuesto y fragmentario que dibuja y abre los contornos que lo trazan en la historia. La fidelidad de la escritura de *Disturbios* se muestra en su afán por no instaurar sino *exponer el medio y su configuración material*, y por eso, más que fijar la mirada sobre una verdad, nos destierra de la nuestra para hacernos tocar la pantalla, la escenografía teatral, la placa de grabado, la hoja en blanco previa al acto de su impresión.

La lengua desencajada expone la memoria rasgada por el trauma, la pérdida, el inevitable paso del tiempo que se consume en la declinación de cada una de nuestras partículas, haciendo de la escritura, el único lugar posible, su propio descalce. Su propio peso como carga y gravedad de una memoria que rasga su historia. El deambular del cuerpo, es, dice Collingwood-Selby la “imposibilidad de dar, mediante la escritura, con algo cierto y permanente”. Es siempre *inanticipable*, dice y nos anuncia la paradoja anticipada de que toda lectura llega siempre en *retrazo*: demora, tardanza, detención, pero también marca y trazo que subraya, que re-traza desencajado —y desfasado— en sus ansias por corresponder y erigir la idea, la verdad. Un trazo que, en su resta, en su imposibilidad de ir directamente, da estocadas a aquella verdad que con violencia, traza para borrar al mismo tiempo la marca tras de sí. Y nos recuerda que, sin embargo, esa borradura de la ley es más que resultado aislado inmediato, un acto que expone su proceso, de modo que en toda acción de un poder que busca la eliminación final, la violencia de su ejecución saldrá siempre a flote, y su omisión no hará sino, remarcar lo ausente en la fuerza que guarda su lectura pendiente.

El trazo de grabado muestra en su imperfección, la memoria de su ejecutante como *cuerpo*. El blanco del papel fija en sí la falla de su matriz, y nos devuelve la mirada distanciada del otro como una fractura propia. Como en aquel cuerpo dispuesto para la resonancia de Santa Cruz, accedemos a las escrituras desde un interpretante que nos remarca que todo cuerpo escritural viaja sin mapa. *Disturbios* hace esa resonancia material con Santa Cruz, para también indicarnos desde la relación entre imagen-ley-cuerpo-escritura que los cuerpos en su deambulación “carecen de mapa” por la ciudad gramatical que habitan, que “nada descansa en su sitio” (p.57). “Los cuerpos cuando cobran cuerpo *fallan*” vuelven a remarcarnos estas páginas, “y como el papel, el cuerpo —de la memoria, de la escritura, de nuestros propios cuerpos— se rasga, se quiebra”. Cuerpo individual y colectivo en el que se anudan lugar, memoria y escritura. Más precisamente, como indica Elizabeth, del cuerpo en tanto espesor y densidad material, pero también, como

lo dicho en una obra escrita (p.39). El cuerpo expuesto en su espesor material pero también en su condición de posibilidad y de su lectura. ¿Cómo se anuda allí, en ese cuerpo del disturbo, progreso y degeneración? ¿Lo actual y lo inactual? ¿Peso e ingravidez? ¿De qué modo la mirada puede desprenderse de la trama selectiva que anticipa su devenir? ¿Es posible allí el encuentro? ¿Cuál es el límite y la ley, el marco que condiciona el cuerpo? ¿Cómo se vinculan cuerpo, historia y memoria?

Es en este punto —me parece— que el disturbo como estado pendiente, sin posibilidad de cierre, muestra su condición fantasmática al modo de la supervivencia. Porque el cuerpo —histórico, cultural— se expresa no en el rasgo arquetípico —mítico— de una esencia, sino en el disturbo que, en su falla, acusa el síntoma. Este último, es un señalamiento de Didi-Huberman que toma la voz de Warburg y Freud para remarcar que es precisamente “en la patología de la lengua y en el inconsciente de las formas, donde yace la supervivencia como tal” (Didi-Huberman, p.50), que la supervivencia es más que nada la “falla de la conciencia” (p.51) que abre el tiempo en lo actual, la “falta de lógica, el sinsentido en la argumentación, lo que, en cada ocasión, abre en la actualidad de un hecho histórico la brecha de sus supervivencias” (p. 51). Es, en la escritura comprendida como nudo temporal, lo que se expresa como supervivencia, como “nudo de anacronismos, esa mezcla de cosas pasadas y presentes” dice Didi-Huberman. Y —tal vez más precisamente— como lo señala Benjamin: es en la traducción, en tanto lectura posterior, donde es posible observar cómo “las palabras nunca terminan su maduración. [...] El tono y el significado” de las obras cambian con los siglos y “también ha de ir cambiando por su parte la lengua en que se mueve el traductor” (Benjamin, p.13).

La superficie de escritura en los saltos y correspondencias con la memoria y el lugar, nos instalan en medio de aquella “metáfora del suelo perturbado” (Didi-Huberman, p.53) por aquel pasado truncado. Una sedimentación que revela el desgaste en la performance material de la lengua, y la exposición. Porque la escritura no busca su trazo fuera del damero, nos dice *Disturbios*, sino que abre “hendiduras en la superficie” y hace “lugar en ella a lo que la excede y amenaza” (Collingwood-Selby, p.53¹²).

Y en este sentido el problema de la escritura deriva en el de la historia: la escritura, su traspaso, su voz y su eco portan en sí la figura fantasmática del pasado. Habitan el lugar intersticial, como silencio, pausa, punto suspensivo.... La escritura entonces como *poética de la errancia*: deambulación sin lugar fijo, pero al mismo tiempo errancia como lo que *resta* y lo que *se* resta, entendiendo por este término tanto el acto de sustracción como la cualidad material de desecho del presente. Es un “fuera de época, fuera de uso” que paradójicamente nunca está en otra parte sino, en *otro*, que no es sino también, un frente, hacia, y desde nosotros. La escritura comprendida como supervivencia, “sobrevive a su propia muerte”¹³, y por ende, es siempre, como indica Collingwood-Selby, una “memoria que está por despertar”.

¹² “No sería cuestión en Santa Cruz, de afirmar que sin la línea, sin el soporte, sin la articulación, sin la letra definida o la regulación del cuerpo, habría cuerpo, escritura o lugar liberados; que fuera del damero, lejos de la cuadrícula, habría pura selva o jardín. Para escribir(se), la escritura debe abrir hendiduras en la superficie que le sirve de soporte, hacerle lugar en ella a lo que la excede y amenaza, a lo que interrumpe su régimen de intercambios y equivalencias. (Collingwood-Selby, p.53).

¹³ “La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una «memoria colectiva». Nada es más ajeno a esta idea que el sistematismo «sintético» y autoritario de Spencer, su sedicente «darwinismo social». Por contra, se pueden establecer relaciones entre esta noción de la supervivencia y ciertos enunciados darwinianos relativos a la complejidad y a la imbricación paradójica de los tiempos biológicos. Desde este punto de vista, el *Nachleben* podría ser comparado -lo que no quiere decir asimilado— a los modelos de

Pienso entonces que la escritura de Collingwood-Selby, en cuanto pone en obra el deambular, el resto y lo incontenible de lo errante, sin lugar fijo, hace de la imposibilidad de calce el último atisbo de unicidad dentro de la constante réplica regular y sistemática de los cuerpos productores-producidos-proyectantes, cuya ley se perpetúa en la circularidad de una justicia que condena a sangre y fuego en nombre del cumplimiento y la conservación del poder. La falla irrumpe el ciclo maquínico y técnico de su anticipación para exponerlo en su condición de marco y posibilidad. La palabra en el texto construye, para al mismo tiempo desplazarnos, desviar nuestra mirada, cambiar nuestro piso, y exponer lo que antes era firme, ahora como movedizo. La errancia remece nuestra mirada y nuestro lugar. Remece el paisaje y su horizonte, y en esa perturbación que turbia y disturba, nos punza, nos hierde como la esgrima del metal sobre su matriz. Logra tocarnos en nuestra última porción sintiente y nos deja a la espera del encuentro, del lugar.

Disturbios

Alexis Palomino¹⁴

I

En lo que sigue, me gustaría encadenar algunos motivos que recorren el libro de Elizabeth en aras de presentar los *disturbios* que el libro nos invita a pensar, especialmente entre la relación imagen y escritura, que es a su vez también la relación entre ley y excepción.

A partir de una lectura del filme *Reconocer y perseguir* [*Erkennen und verfolgen*] de Harun Farocki, el libro de Elizabeth nos propone la siguiente tesis: si valor cultural y valor exhibitivo fueron las dos categorías que marcaron los análisis de la obra de arte y de la imagen en Benjamin, en el famoso ensayo sobre la *reproductibilidad técnica*, habría hoy que abrir un tercer polo, o eje, en cuantos asistimos al dominio cada vez más cuantioso de las imágenes incorporada en los procesos de producción técnicos, industriales, militares, económicos, políticos y sociales. La noción de *imagen operativa* -que Elizabeth rescata de Farocki- nos serviría para dar cuenta de esta tendencia cada vez mayor a circunscribir imágenes virtuales y fotográficas en procesos productivos que incrementan el carácter especializado de la sujeción en la producción capital.

Se trata aquí de exponer el lugar fundamental que empieza a ocupar la imagen fotográfica y que se desplaza desde sus usos en la prisión como elemento de control y disuasión, a la cámara en el supermercado como herramienta para la identificación y distribución del consumo, a la cámara en los aviones de guerra que identifica y reconocen los terrenos, ejerciendo constantemente la decisión soberana que identifica amigo y enemigo, a la imagen que controla la producción en cadena y que reconoce elementos que pasa por alto el ojo humano, o como la imagen de tránsito que sanciona los movimientos de los autos en la ciudad de manera cada

tiempo que hacen precisamente de síntoma en la evolución, es decir, que obstaculizan todos los esquemas continuistas de la adaptación.” (Didi-Huberman, pp.59-60).

¹⁴ Profesor del Departamento de Filosofía UMCE. Becario ANID, Doctorado en Filosofía c/m en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

vez más independiente, y así podríamos seguir extensamente. En este sentido el libro busca dar cuenta del despliegue de la cámara, que primero opera imitando el ojo humano, para luego superarlo, al modo de una *Aufhebung* que incorpora, transforma, modifica y supera el ojo a partir de su sometimiento a la operatividad. Dando paso a un más que interesante cuestionamiento que nos presenta el libro sobre los límites de la humanidad sobre la tecnología, ahí donde el ojo se presenta ya siempre configurado técnicamente haciendo cada vez más disipada la línea divisoria para con un determinado aspecto natural, que aun podemos pensar sigue operando en la relación naturaleza-técnica.

Aquí se encuentra uno de los núcleos principales del libro de Elizabeth y que nos invita a pensar la potencia que se puede encontrar en este encuentro entre imagen, fotografía, producción y los efectos de tensión que (en) ellos (se) producen, pero antes de entrar aquí permítaseme decir algunas cosas más sobre los usos que el libro da al concepto de imagen operativa.

- 1) La imagen operativa signa ese despliegue que tiene la imagen bajo las actuales condiciones de producción, que no pueden separarse de un determinado carácter de destrucción, en las que impera el dominio del reconocimiento, la calculabilidad y la persecución como axiomas fundamentales. Pues, de lo que se trata, es de poder reconocer e identificar aquello que el ojo ya no es capaz de ver y por tanto de abrir las posibilidades de dar seguimiento, de perseguir, de buscar, acosar [*verfolgen*] aquellos elementos que están en las cadenas productivas y cuyas funciones oscilan entre la identificación de un tornillo defectuoso, hasta la medición del impacto de una bomba en un territorio enemigo.
- 2) El concepto imagen operativa expone un *disturbio* [*dis-turbarelagitar poner en desorden*] en cuanto *alteración* que habita entre la función contemplativa de la imagen y su función representativa, nos encontramos ante un des-orden en el lineamiento tradicional del modo en que nos relacionamos con las imágenes. En este sentido sostiene Elizabeth: “se trata, ante todo, de lograr reconocer, medir, calcular objetos, relaciones, distancias, movimientos a partir de patrones lumínicos, lineales, angulares, digitales que escapan a los paradigmas clásicos de la representación y de la mimesis” (pp. 73). Imágenes que se sustraen de la lógica de la contemplación y que alteran no solo ese núcleo mimético sino también nuestra propia relación con las imágenes.

A partir de aquí me gustaría abrir el siguiente problema: el apartado final de este capítulo nos invita a cuestionar nuestro lugar respecto de la relación que tenemos con las imágenes, el libro señala un desplazamiento entre el habitar *ante-la-imagen*, como condición básica del carácter contemplativo, y el estar *ante-la-ley* [Kafka], que no es sino estar *en-la-ley*, por tanto ya no un habitar ante la imagen, sino *en-la-imagen*, capturados y pre-juzgados -como sostiene Derrida- por la imagen, como objetos de procesos de producción-destrucción. Una condición que se extiende como inmanente, en cuanto habitamos entre imágenes. Pero aquí me parece que Elizabeth toma distancia para no quedar capturados bajo el dominio de la imagen operativa, ya que, si bien el análisis de Farocki es fundamental para presentar los efectos específicos de la actual clausura de la imagen a partir del dominio de la operatividad, como imagen en la producción, parece que se hubiese -en el mejor de los casos- dejado atrás, o categorizado como un residuo, la potencia poética, imaginativa e interruptora de la imagen. En otras palabras, lo que la operatividad clausura sería el carácter disruptivo propio de las imágenes. En este sentido es que Elizabeth vuelve manifiesto el disturbio que habita entre el carácter operativa de la imagen y su potencia creativa. Elizabeth lee a Frocki a partir de la producción

de un “intervalo intransitable” a través de la cita y el montaje audiovisual, que abre las interrogantes para pensar algo así como un posible fracaso, o límite de la imagen operativa, invitándonos a pensar en aquel núcleo incalculable que se escapa de las operaciones de reconocimiento a las que el régimen de producción capital nos somete.

Aquí es inevitable pensar en la pregunta por los *usos* de las imágenes, que nos recuerdan al papel fundamental que jugaron en la revuelta de octubre en Chile, especialmente a través de esa radical instantaneidad que nos permite la red social Instagram y que dio paso tanto a ser el medio más rápido de circulación de noticias, como a la vez, el instrumento por el cual se difunden la mayor cantidad de *fake news*. Ambas potencias de la imagen se vieron encarnadas en esta plataforma, la identificación y la potencia de circulación de información. Por tiempo, no puedo entrar en esto.

II

El segundo motivo que me parece fundamental para comprender algunas de las operaciones del libro de Elizabeth es el problema que atañe a la escritura, que sin enunciarlo explícitamente abre las posibilidades para que los lectores podamos establecer una relación más que interesante entre esa potencia disruptiva de la imagen y aquella que le es propia a la escritura. Elizabeth retoma esto desde la pregunta: “¿está todo ya escrito?”. Se nos propone aquí una más que interesante lectura del *Pier Menard* de Borges. Bajo esta problemática, el libro abre el *disturbio* entre lo que está escrito y lo que aún está por escribirse, es la potencia de la escritura que comienza con su capacidad de no-clausura, es una apertura que siempre se encuentra en el trazo y el re-trazo. En este sentido la escritura porta la capacidad de estar siempre abierta al acontecimiento de su repetición, vuelve siempre a presentarse y representarse de manera alterna. En su reaparecer se desencadena una alteración, un *disturbio* que expone la *diferencia* (Deleuze), que complejiza el axioma “todo está escrito”, y lo abre hacia el “nada ha terminado de escribirse”. En este sentido, Elizabeth sostiene que la escritura está condenada a la reinscripción, a la vez que despliegue la infinita tarea de tratar de alcanzarse a sí misma, una *tarea* [*Aufgabe*] imposible -como nos recuerda Benjamin en la *Tarea del traductor*- a partir del *disturbio* de la repetición constante del trazo. Me parece que esta potencia de reinscripción que Elizabeth rastrea en la escritura nos permite preguntarnos por el estatuto que cobra la imagen en cuanto imagen fotográfica, al establecer el encuentro entre imagen, escritura y trazo.

Siguiendo esta línea me detengo brevemente en algunas de las formulaciones más provocativas que nos entrega el libro de Elizabeth sobre la imagen, a partir del análisis del texto de Willy Thayer: *Fin del trabajo intelectual en la era de la subsunción real del capital*. Un ensayo que hace florecer una lectura profundamente materialista de la imagen, cuya potencia alberga los *disturbios* que tensionan la categoría de trabajo y por tanto también el proceso de valorización del capital. Cito a Elizabeth: “Si hay trabajo y producción en el trabajo de Willy Thayer -y ciertamente los hay, hasta cierto punto: el punto crítico de la desobra- los hay como preparación para la escritura, para la liberación de las imágenes y no en la escritura ni en las imágenes que este trabajo libera”. [...]“Se trata pues de un trabajo para la liberación de imágenes que en medio del trabajo y de la producción suspende el trabajo y la producción” -y aquí sin duda resuena lo recién comentado de la imagen operativa- “imágenes que paralizan la economía del intercambio, que no trabajan, no producen sino que, caso a caso, exponen las condiciones críticas que

cualquier historia, cualquier valor, cualquier identidad, cualquier sentido tiene que olvidar para instalarse y desarrollarse como *la historia, el valor, el sentido, [...] la crítica*”[pp. 126-127]. Cierro con una cita más del libro de Elizabeth: “Imágenes que suspenden, en la crisis, el trabajo crítico, el progreso del pensamiento, el sentido de la escritura y de la historia; *instante de legibilidad* que es instante de crisis y por tanto instante de (in)decisión.” Al final de este ensayo, me parece, se articula justamente el encuentro entre la potencia propia de la imagen, que Elizabeth articula en el encuentro de imagen y escritura. Dejo abierta aquí la pregunta respecto de los usos de la imagen, su uso operativo, su uso performativo-crítico, al mismo tiempo que pregunto por las condiciones necesarias para el despliegue de esta potencia que nos señala el libro, me parece que es en el uso donde se encuentra la clave que estos capítulos que componen el libro de Elizabeth nos invitan a pensar.

Sobre ese disturbio llamado escritura

María José Cáceres Lauquén¹

Alguna vez me preguntaron qué haría si supiera lo que va a ocurrir mañana y aún no sé cómo responder a esa pregunta. Hasta el día de hoy me aterra la posibilidad de que el futuro esté escrito, por ahí, en algún rincón de una biblioteca, en algún rallado, en alguna superficie. ¿Qué sentido tendría? Si mi futuro estuviese escrito ¿estaría entonces mi existencia justificada? En el fondo, ¿no es eso lo que todas y todos queremos? Una existencia justificada. Algo o alguien que nos diga que cumplimos con algún propósito, que no somos seres invisibles en la historia, que nuestra existencia da valor a otras existencias y esas a la nuestra. Con esos deseos recurrimos a escrituras denominadas proféticas y la coincidencia de que las palabras allí escritas nos digan lo que queremos y debemos escuchar no radica en alguna especie de magia oculta, sino en que todo lo escrito lo hemos retrazado nuevamente. Porque nuestra lectura se transforma en el re trazo, en la re escritura de lo ya-nunca-escrito. No se trata de la aparición de un destino mágico, o, por lo menos, no en el sentido en el que inmediatamente lo pensamos.

TODO ESTÁ ESCRITO.

Elizabeth Collingwood-Selby nos invita a repensar aquellas palabras. ¿Qué es lo primero que pensamos y sentimos cuándo aquella sentencia se nos aparece? Todo está escrito. ¿Qué harías si supieras lo que va a ocurrir mañana? ¿Qué harías si te encuentras con la historia, tu historia, escrita en el manuscrito de algún profeta? Pareciera que nos transformamos en los personajes de una historia que se repite. Somos la repetición de algo que ya ha sido escrito o, más bien, la confirmación de unas letras que ya fueron grabadas. Pero que “todo esté escrito” nada tiene que ver con el modo definitivo de una sentencia o con la existencia de un destino del que no podemos escapar, al modo de una tragedia griega. Nos hemos equivocado a la hora de hallarle un significado a aquellas tres palabras, condenándonos a pensar que todo lo escrito nos clausura, como si en algún momento hubiésemos dejado de tener control sobre la escritura, o incluso peor, como si nunca hubiésemos tenido entre las manos control alguno.

¹ Profesora de filosofía, colegio Barry Montessori.

PASEMOS AL TEXTO.

Estamos aquí cuatro personas, cuatro personas que aparentemente leímos el mismo libro, las mismas palabras y la misma cantidad de oraciones. Yo misma leí el mismo texto, las mismas palabras, la misma cantidad de oraciones unas cuantas veces, no importa cuantas. Y aún así, todas las veces, las mismas palabras jamás significaron lo mismo. Porque entre ellas transcurrió el tiempo. No importa si fueron días, minutos u horas. Unos segundos bastan para que la misma combinación de palabras ya no signifique lo mismo, al igual que mañana todo lo escrito cambiará de sentido nuevamente. No se trata de profecía. Se trata de tiempo. Cito: “El tiempo, no obstante, es el abismo que se abre en cada palabra y su consumación”. Eso nos dice Elizabeth Collingwood-Selby en aquel ensayo dedicado al Quijote de Menard. Otro gran personaje dentro de la literatura de Borges.

¿Cuándo una palabra se encuentra consumada? ¿Una vez que el autor la ha escrito? ¿Una vez que el lector la ha leído? ¿Cuándo llegamos al fondo de una palabra? ¿Podemos alguna vez deshacernos del abismo que se abre entre las palabras? ¿Podemos, alguna vez, llegar a eso que llamamos comprender? y junto a tales preguntas ¿Puede Menard componer el Quijote aunque Cervantes ya lo haya escrito? ¿Qué queremos decir cuando decimos que algo ya ha sido escrito? ¿Leímos todos nosotros el mismo Quijote, el mismo Menard, el mismo libro de Collingwood?

Si todo está escrito ¿entonces para qué vivir? Aquella pregunta podría surgirnos si pensamos que dichas palabras resultan una certidumbre. O peor aún: Si todo está escrito ¿para qué, entonces, escribir? La certeza y la verdad, como profecía, nos anula y nos afantasma. Que todo está escrito es una verdad, pero no una profecía. Nada nos dice sobre el destino, ni sobre lo que pueda llegar a ocurrir mañana. No existe esa clase de fijeza en la escritura, ni ninguna otra. Cervantes nunca terminó de escribir el Quijote. Y no solo porque Cervantes haya muerto y eso le quitara la oportunidad de seguir corrigiendo lo escrito, tampoco porque su obra haya sido finalmente publicada, sino porque todo escritor desaparece en el lapso en que decide tomar y abandonar el lápiz, entre teclear y dejar de presionar la letra. El Quijote se sigue escribiendo hasta nuestros días. Cada vez que alguien abre alguna de sus páginas y rompe con aquel tiempo de descanso y consumación que aparentemente guardan las palabras impresas. No podemos abrir un libro y mucho menos leerlo sin ser partícipes de la corrección. Hay veces en las que nos enamoramos de un enunciado, de una frase que se nos presenta como la realidad misma. Y no se trata tanto de esa combinación de signos ya escritos, sino de la corrección. Pensamos en por qué nuestras manos no escribieron antes semejante poema, sin darnos cuenta que también nosotras somos el lápiz y la tecla. Nada ha sido escrito a la forma de una sentencia. Por eso todas nos encontramos escribiendo el mismo libro, porque la lectura, así como la escritura, siempre están abiertas y un libro no es más que el eterno borrador de todo lo que siempre está por escribirse, incluidas aquellas palabras que ya han sido grabadas.

No podemos leer dos veces el mismo libro, porque no será el mismo libro y nosotras tampoco seremos la misma. Yo misma no fui la que leyó esa combinación de signos unas cuantas veces, porque — ya lo dijo Rimbaud — yo es otra. Cito:

“El logro asombroso de Menard no consistiría en haber reescrito, sin mirarla, ciertas páginas de una obra preexistente, sino en haber dudado de su primitiva clausura y consumación, en haber descubierto, mediante un artificio, el tiempo incalculable que se abre en y para toda escritura, el tiempo de su perturbación”

Todo lo escrito es perturbable y gracias al tiempo eso es posible. Recuerdo una vez que me preguntaron si había vuelto a leer El principito ya de “grande”, asegu-

rándome que la experiencia sería diferente. Que eso que leí siendo pequeña, ahora de “grande” cambiaría, aunque se tratase, en apariencia, del mismo libro. Cuando una crece, cuando te haces “grande”, lo que en realidad queremos decir es que ha transcurrido el tiempo, lo que trae consigo olvido, omisiones e inadvertencias que no podrían hacerse visibles si eso que llamamos tiempo no se hubiese abierto ante nosotras. ¿Les ha pasado que leen el mismo libro, ven la misma película, escuchan la misma letra de una canción, pero hay algo que comenzó a ser diferente? Es sobre eso que quisiera que pensemos y sobre lo que creo, nos invita a pensar Elizabeth Collingwood-Selby. ¿Está, realmente, todo escrito?

Ahora bien, me pregunto, ¿qué pasa con aquellas escrituras que jamás llegan a las manos de una otra o un otro, que jamás han sido citadas, que han quedado abandonadas dentro de un velador roto, impresas en un diario viejo que ni siquiera su dueña o dueño han vuelto a explorar?, el olvido que otras veces abre una escritura, ¿puede en otros casos transformarse en alguna especie de consumación? Realmente no lo sé. Es una pregunta que sinceramente tengo. ¿Qué sobrevive en la escritura? ¿Cuáles son los fantasmas que quedan después de la muerte?

Estamos todos escribiendo el mismo libro, porque nada ha sido definitivamente nombrado. Inclúidas las letras que han sido abrigadas por alguna solapa. La escritura no es profecía.

Pienso que en mi velador existen escrituras que no he vuelto a tocar. No directamente. En mi velador se encuentran (cito) “las tachaduras, los borradores, los primitivos restos de la experiencia de una escritura vuelta a elaborar”. Este texto es el trazo que se puede ver, el resultado momentáneo de un olvido, de un aparente abandono. Estamos todas escribiendo el mismo libro y eso solo quiere decir una cosa: que nada ha sido escrito aún y que todo está por escribirse.

En algún momento nos reunimos con Anita y Alexis para saber sobre qué hablaríamos el día de hoy, no vaya a ser que escogieramos todos lo mismo. Espero me sepan disculpar por exhibirnos de esta manera. Porque además de eso, otra cosa nos preocupaba: Pablo Oyarzún no podía exponer de los primeros, porque corríamos el riesgo de que lo dijera todo. Pero, ¿estamos seguros de que los cuatro leímos el mismo libro?, ¿estamos seguros de que acabó cuando llegamos al último punto final? Si todo (no) ha sido escrito, entonces nos queda otra esperanza, y tal vez la más importante: que todas y todos tenemos mucho por decir todavía, incluso si alguien, antes que nosotras, ya lo dijo todo.

Presentación del libro *El fin del hombre. Un contraapocalipsis feminista*¹ de Joanna Zylynska

Sin número “Afecto apocalíptico”

Ángel Octavio Álvarez Solís²

Los libros que causan un escándalo inmediato en la esfera pública difícilmente perduran en la república de lectores. Hace poco tiempo, en Francia surgió un nuevo “escándalo literario” con la publicación del último libro de la filósofa conservadora, Chantal DelSol, *El fin de la cristiandad* (2022). El argumento de Chantal es abiertamente apocalíptico: la civilización cristiana ha llegado a su *fin* en Occidente. Seguirán existiendo creyentes cristianos, por supuesto, pero el cristianismo ya no estará en condiciones para crear nuevas instituciones, hábitos o formas de vida con pretensión de universalidad. Cuento esta anécdota de la recepción de un libro de filosofía, o de milenarismo europeísta si se prefiere, porque esta es una reseña de libro, y porque el libro que comentamos interviene, precisamente, en las narrativas y los afectos apocalípticos que no dejan de circundarnos desde hace décadas, quizá siglos.

El fin del hombre. Un contraapocalipsis feminista no causará escándalo ni pasará desapercibido, porque su destino es el de ser leído, discutido, intervenido, problematizado, fuera de las demandas aceleradas del afán de novedades editoriales. Por ello, la propia autora Joanna Zylynska, advierte que el libro no es un ensayo o un texto académico, acaso una “intervención crítica” en el concepto, aparentemente definitorio de nuestra época: el *Antropoceno*. ¿Qué relación existe entre *antropoceno* y *apocalipsis*? ¿No es, acaso, el debate sobre el Antropoceno como sigma epocal una versión secular del fin de los tiempos? ¿Puede existir un vínculo afectivo entre el fin del Hombre y el fin de la cristiandad? La apuesta del libro merece ser ponderada en su dimensión descriptiva y normativa: existe un tenor apocalíptico en los discursos dominantes del Antropoceno y, contra esta narrativa dominante de factura masculinista, es posible imaginar un contrapocalipsis feminista, cuyo modelo subjetivo está fundamentado en una nueva relacionalidad con el mundo y con las alteridades que en él habitan.

Antes de explicar el gramaje teórico del contrapocalipsis feminista, pasemos primero a la estructura interna del libro. Cuando el libro de Zylynska se publicó en inglés en 2018 intervino directamente en las gramáticas del fin y los tonos apocalípticos del discurso sobre el Antropoceno desde un marco feminista y de izquierdas. Pero su objetivo no era abrir un debate académico o circular como

¹ Mimesis, Santiago, 2022.

² Académico, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

una intelectual de alta gama --en Inglaterra hace mucho que les intelectuales se convirtieron en funcionarios, administradores o simplemente *scholars*---, sino de preguntar cómo el feminismo es un instrumento idóneo para desactivar el hábito apocalíptico que anida en las sociedades occidentales, sujetas a una narrativa de la decadencia. De ahí que no sea extraño que el libro piense qué significado tiene el enunciado “el fin de los tiempos” o “el fin de la vida” en nuestras actuales maneras de narrar el fin de la humanidad, el fin del hombre blanco, el fin de las formas de vida existentes. El paradigma de la extinción es ya moneda corriente en los debates académicos de la academia del sur global. Esto nos conduce a una manera creativa de imaginar una práctica teórica, de relacionar crítica tecnológica y modo feminista de habitar el pensamiento, pues la rareza del libro es que está anclado a lo que podríamos llamar la “teoría de la extinción” en una época de la *extinción de la teoría*, cuyo preguntar último consiste en cómo pensar, ya no la catástrofe, sino *durante* la catástrofe. En América, dada las condiciones materiales de reproducción de la vida, se tiene la impresión de siempre habitar la catástrofe, de pensar en tiempos de catástrofe.

Primera cuestión. Zylinska nos advierte que una parte sustantiva del discurso sobre el Antropoceno está marcado por un profundo imaginario bíblico, apocalíptico, masculinista, y que el entramado de estos relatos demanda una salvación tecnológica: ya sea en la forma del “proyecto hombre 2.0” ---el nuevo diseño de lo humano que lo remodela para una época posterior al calentamiento global---, o bajo la forma del futuro interplanetario del “Mundo 2.0” --proyecto de hombres blancos, guapos y millonarios que buscan conquistar otro planeta en nombre de la humanidad. Lo que no cuestiona Zylinska de estas dos fantasías antropológicas es el marco teológico que las sustenta como narrativas dotadoras de sentido. El primer modelo antropotéico esconde la antigua idea cristiana del “hombre nuevo” de San Pablo; el segundo, la del evangelizador, conquistador, civilizador que busca las indias marcianas para llevar la religión verdadera: el tecno-emprededurismo.

Con independencia del evidente rasgo cristiano de ambos proyectos antropológicos ---vigentes en nuestro tiempo, pero tan viejos como las historias nacionales---, lo que cabría preguntarse es porque se mantienen estas “profecías seculares” que intentan instalar un nuevo sentido de eternidad. ¿Y si el fin del hombre no es más que la articulación deconstructiva del fin de la cristiandad? Plantémoslo de otra forma: si el giro conservador que está teniendo el debate sobre el Antropoceno supone una nueva profecía secular, ¿por qué no disponemos de una teoría del apocalipsis como crítica de la eternidad? Ya la propia propuesta de Zylinska encierra, quizás sin desearlo del todo, un enclave teológico: “tiene sentido evocar el finalismo y el apocalipsis” (p.57). Zylinska insiste con precisión: “el fin del hombre” es una “promesa y apertura ética” para imaginar otras formas de relación de lo humano con lo humano y con lo no-humano. Promesa que resuena con la voz bíblica del Apocalipsis “no habrá ya muerte, ni llanto, ni alarido, ni habrá más dolor, porque las cosas de antes son pasadas” (Apocalipsis 21:4) y con el último discurso de Judith Butler en el Centro de Bellas Artes de Madrid. Pero fuera de esta consideración al margen, está claro que lo importante, según Zylinska, es no confundir el fin del patriarcado con el fin del hombre. El primero es el termino definitivo de la dominación masculina ---el ideal regulativo de la razón feminista para decirlo en palabras de la filósofa Alejandra Castillo--- y una de las consignas básicas de las revueltas feministas mundiales. El segundo es el problema de nuestro tiempo por venir: el “fin del hombre” constituye un nuevo discurso reaccionario al cual debe reaccionarse políticamente. En concreto, se trata del advenimiento

de olas de racismo y de personalidades fascistas como *katechon* a la amenaza inminente de “extinción de la raza blanca” (un Trump, Kast, Bolsoboric, Milei, Bukele, por señalar la nueva oleada de criptofascistas regionales). Una forma de endurecimiento de la derecha mundial cultivado, inevitablemente, por el discurso inter-clase del Antropoceno: “los cuicos como los glaciares se están derritiendo y alguien tiene que detenerlo”. Para nadie es un secreto que detrás de la “nueva” fascinación por las personalidades autoritarias late la nostalgia por la “vieja” forma de la masculinidad burguesa. De hecho, que el discurso conservador del Antropoceno aceleró tendencias supremacistas es el dato con el que trabaja Zylinska, que el apocalipticismo del Antropoceno sea compatible con el optimismo tecnológico de Silicon Valley no hay duda, pero que es necesaria una teoría política del fin de los tiempos, también. Es aquí donde el libro de Zylinska abre un umbral de pensamiento y donde establece un límite discursivo: permite pensar, inaugura preguntas, pero sus respuestas, el andamiaje conceptual que nos ofrece, parece limitado a esa pequeña isla llamada Inglaterra.

Por esta razón, el contraapocalipsis feminista es una respuesta política, no teórica o moralista, al tenor apocalíptico del discurso masculinista del Antropoceno. Para tal fin, Zylinska no quiere pensar la vida en las “ruinas naturculturales del capitalismo” como el flamante fungilibro de Ana Tsing, ni mantenerse en la “humildad filosófica” del retorno a Gaia de Bruno Latour e Isabelle Stengers, ni de habitar gozosamente una ontología de la precariedad (Judith Butler), ni de buscar un cambio de orientación etológica en la agenda de las humanidades (Dominique Lestel, Viciane Despret, Baptiste Morizot) ---Los “nuevos” filo-etólogos que se creen “biólogos” recuerdan a los fenomenólogos del siglo XX que, creyéndose “matemáticos”, usaban la topología como teoría de conjuntos---, ni de asumir que la relación con los no-humanos es voluntaria o dependiente del ser humano. Por el contrario, Zylinska está al margen de estas discusiones precisamente porque considera que los “poshumanismos” contemporáneos parten de un hecho invisibilizado por ficciones ontológicas: el Humanismo 3.0. En consecuencia, el *anima* del libro de Zylinska es un elogio de la contaminación, una ética de la relacionalidad como descarga del arrogante “yo humano”, una política del bisturí contra la excepcionalidad masculina: mirarnos todes en las incisiones que hacemos en las “ecologías de la vida” (p.68.). Por lo tanto, el contraapocalipsis feminista es, por su fuerza telúrica y movimiento epocal, la promoción de un afecto contra los impulsos del fin de los tiempos, la transformación vegetal de nuestra sensibilidad, nuevas maneras de ver, comer o tocar, para habitar sin pasiones tristes. Si el feminismo es la última gran revolución cultural de los últimos tiempos, del espíritu de tal feminismo puede venir esa descarga de las masculinidades apocalípticas que abanderan las nuevas retóricas de la derecha radical. Por esta razón, el texto de Zylinska culmina con una exhortación epistemológica cubierta de preceptiva estética: el Antropoceno es básicamente una experiencia visual cargada de clorofila: la luz refleja de la transparencia de las imágenes. El Antropoceno es un herbario de imágenes articulada por la cianotipia de la academia. Esta forma expresiva supone un imperativo visual en un mundo en el que *pronto no habrá nada que ver*, una demanda ética de una subjetividad que todo documenta y almacena con obsesión apocalíptica. De ahí que, el objeto “libro” editado bella y preciosistamente por la editorial Mimesis lo cierra otro ensayo de Zylinska con una profundidad digna de un comentario a parte: “La fotografía después del humano”. Este ensayo visual, fotografía de pensamiento, cierra y amplía la pregunta sobre las actuales condiciones vegetales del pensamiento.

Finalmente, la traducción al español del libro de Zylinska resulta oportuna y alertadora. Oportuna porque introduce un umbral crítico a los recientes automatismos conceptuales de la izquierda universitaria que parecen elogiar, sin cuestionamiento alguno, el reciente giro ecológico de la crítica y el régimen posnatural del conocimiento universitario. [proyección sociológica escuchada en una reunión de investigación: el 70 % de los proyectos Fondecyt 2023 referidos a humanidad están fundamentados o dirigidos en el discurso del Antropoceno, el nuevo *sensus communis*). ¡Cuántas veces los conceptos y las teorías provenientes del mundo anglosajón no vienen a decirnos cómo pensar a la América [Latina]!. “Alertadora” porque nada asegura que nuestros actuales debates, libros o papers acerca del Antropoceno, escritos desde tierras chilenas o latinoamericanas, no estén libres de resabios conservadores disfrazados de nuevos progresismos. Este es, creo yo, uno de los regalos que ofrece el libro de Zylinska: advertir que el llamado “moral” y “universitario” a pensar el Antropoceno es compatible con la nueva agenda de las derechas en el mundo.

Presentación de *El fin del hombre. Un contraapocalipsis feminista*³ de Joanna Zylinska

Natalia López Rico⁴

Joana Zylinska nos dice en la última página de la primera parte de su libro que *El fin del hombre, un contraapocalipsis feminista* es una invitación. Yo digo que más bien se trata de un portal. Un pequeño libro portal por el que, sin embargo, logra hacer, hacernos, pasar a todes. Cruzamos los 8.000 mil millones de personas que recién sumamos hace un par de semanas con el nacimiento de Damián en Santo Domingo, República Dominicana (un nombre para un niño y un lugar nada casuales). Un número que reforzaría los más funestos presagios de que hemos llegado al verdadero y apocalíptico “pick del hombre”. Y entonces, ¿toda la humanidad atraviesa el umbral y encuentra su fin? No, lo que encuentran algunos (los que pone bajo la lupa Zylinska, al menos) son maneras y movimientos diferenciados, aunque estrechamente vinculados, de encarar el fin y proyectar la redención en tres modalidades privilegiadas y masculinizadas: la actualización y la reubicación son las dos primeras, en movimientos de escapismo, y el enquistamiento sería la tercera, en un movimiento de arraigo.

En la actualización está el empeñoso y obstinado eco-empresariado del Valle del Silicio buscando encontrar una tecno-solución que permita al fin erigir al “hombre 2.0”, un tercio dios, un tercio humano, un tercio máquina. Soluciones que respalda materialmente el homo-economicus del momento, el capitalista de riesgo, e ideológicamente el homo-divulgador, como Mark Lynas con su libro *Las especies de Dios* y Harari con *Homo Deus*, encargados ambos de reafirmar la excepcionalidad de lo humano de esta nueva y redimida versión. Una versión

³ Mimesis, 2022.

⁴ Académica, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

que en el caso del libro de Harari vuelve sobre la figura del capitalista de riesgo erigido padre de la inmortalidad, como Peter Thiel, cofundador de Paypal, amigo personal de Trump y uno de los principales financiadores de su actual campaña por la reelección.

En la reubicación encontramos a los multimillonarios y genios, de masculinidad y singularidad autosuficiente, como Elon Musk y Stephen Hawking, que crearon un casino donde se juegan las más grandes ideas y fortunas del planeta para salir del planeta, una búsqueda de salvación que le permitiría al hombre reactualizar las añoradas aventuras y escenarios de la conquista, ahora en un mundo fuera de este mundo, uno donde ser el primer hombre y no el último, una conquista limpia donde no tenga que descargar y ejercer toda su violencia genocida, donde no tener que escuchar los lamentos y reproches descolonizadores y poscoloniales que tanto lo atormentan por estos días. En su versión más modesta, la reubicación también contempla la simulación o realidad virtual que no sería más que la antesala de la gran huida de sí mismo y del mundo.

El enquistamiento (un término que la autora toma prestado de la obra de Stanislaw Lem), contrario a los movimientos de escapismo de la actualización y la reubicación, intenta más bien edificar un nuevo mundo dentro de este mundo para los hombres más amenazados por el fin apocalíptico: se trata del hombre blanco, cristiano y conservador que no escatima recursos para levantar muros, barreras, cercas, garitas de seguridad privada, bunkers, condominios, iglesias, partidos políticos, colegios y universidades, fortalezas todas, en fin, donde poder atomizarse y evitar las amenazas que lo acechan desde varios flancos: mujeres, feministas, transexuales, refugiados, inmigrantes, comunistas, izquierdistas, musulmanes, formas que apuntan a la extinción de este hombre ya sea por aniquilación, o peor aún, por mezcla o contaminación.

Lo que vincula estrechamente a las tres modalidades son principalmente dos cosas: primero, que más que preocuparse por salvarse a sí mismos o a su grupo (la humanidad con sus 8000 mil millones por supuesto queda descartada), lo que los desvela es salvar al capitalismo y en ese desvelo encontrar los modos de hacer de nuestro fin inminente y sus relatos, un gran negocio. Lo que esperan y buscan desesperadamente que les sobreviva entonces, no es el hombre, pero sí el mercado que, como sabemos, adquiere cada vez, y de forma más evidente en nuestra región, cualidades, contornos y modos de agencia humanas, sobre todo en su modo particular de pronunciarse tras la elección de algún presidente de izquierda o mínimamente progresista. Y segundo (y esta es una de las ideas que creo que más desacomodan nuestras visiones y versiones academicistas del Antropoceno), es que el propio hombre blanco no ha hecho más que fortalecerse y reafirmarse a partir y en contra de, las narraciones findemundistas antropocénicas, haciendo que Sylinska nos revele el negativo del negativo. La autora se pregunta entonces si acaso “la emergencia del Antropoceno como *proposición y discurso* ha actuado como alimento para las tendencias supremacistas blancas y como una forma de contener y quizá alejar temporalmente las ansiedades sobre la extinción del Hombre Blanco” (47). Lo que estos modos de respuesta al apocalipsis recogerían no sería así la posible vocación contestataria y revolucionaria de la idea de fin, sino su profunda vocación escatológica de revelación y salvación, en la que ellos, sin duda, son los grupos-hombres elegidos, elección divina que no sería más que una negación masculinista de la diferencia y demostración de su enmascarada vulnerabilidad.

Un diagnóstico de este tipo sobre el Antropoceno, que se aleja de las versiones cómodas de inculpación general, donde también la Academia y las humanidades han-hemos encontrado un refugio y lugar aséptico de enunciación ética y moral

(un paraguas donde todos podemos guarecernos, batir puños contra el pecho y suspirar aliviados ante el gesto de haber, al menos, reconocido la fuente de todos los males y nuestra posible acción-intervención en él), un diagnóstico de este tipo, decía, solo puede hacerse, como lo hace Sylinska, tomando en cuenta los guiones y figuraciones culturales menos atendidos por considerarse excesivos, populares, masmediáticos o caricaturescos que han sido creados o impactados por las narrativas apocalípticas antropocénicas. Y el modo de encararlos no podría ser otro que la ironía, como la misma autora declara. Una ironía que funciona también como un modo de intervenir el propio género de relato antropocénico académico marcado por el duelo y la melancolía. Una ironía que se despliega apelando a un tipo de género que podríamos denominar como “ensayo académico especulativo”, que toma prestado del ensayo lo que este tiene para vérselas con un análisis del presente y sus referentes teóricos, y de lo especulativo algo de la ligereza de sus producciones (como el subtítulo del apartado “Apocalipsis, now” con su coma vocativa en una clara manifestación festiva del fin que invierte el tono ominoso de la película de Coppola), y de lo especulativo toma también los elementos que permiten configurar imágenes de lo aparentemente insólito, presentes especialmente en el video que acompaña al libro “Exit man” y en el análisis de las imágenes de después de lo humano que componen la segunda parte.

Y ahora, ¿qué hace el feminismo y las feministas que también cruzaron el portal? Pues lo que solemos hacer siempre: arruinar e impugnar las fantasías masculinistas redentoras que alimentan la construcción súper heroica y súper egoica del hombre en un movimiento de espejamiento, llevándolos, y llevándonos a todes, a un punto precario y desamparado, desde donde reconstituírnos en relación como única posibilidad y responsabilidad. Y entonces lo que se acaba no es el hombre —no es otro de los tantos fines ya vividos o invocados—, lo que se acaba es el gobierno soberano del Anthropos como sujeto autosuficiente, autocentrado, autónomo y, sobre todo, propietario de sí mismo y de su propio fin. Tal como propone Zylinska, el contraapocalipsis feminista reconoce el fin aunque cortocircuitando el hábito apocalíptico para que “se tomen en serio los desarrollos geopolíticos de nuestro planeta, al tiempo que reconsidere nuestras relaciones con él, y con él precisamente como relaciones” (62). Apela entonces al modelo relacional de la subjetividad (elaborados ya por Donna Haraway y Karen Barad) o podríamos mejor llamarlo de “desubjetivación relacional” como un mínimo, pero único camino posible, abriendo de nuevo el portal (y aquí, hay que decirlo, la propuesta relacional de Zylinska no escapa del tono de revelación, aunque intenta librarlo de la moral redentora escatológica y de los afectos que van del sacrificio a la redención que caracterizan al fascismo).

Propongo entonces, para cerrar, volver a la primera página del libro, la que abre el portal, citando e interviniendo especulativamente el epígrafe de Anna Tsing: “¿Qué pasaría si imaginásemos una naturaleza humana que se transforma históricamente junto con diversas redes de dependencia entre especies, humanas y no humanas, en la que somos agentes domesticados, más que domesticadores?”. Imaginarse en una nueva red que interfiere, precarizando, la ontología de la singularidad del hombre para “vernós sobre el suelo”, como señala al final de su ensayo Zylinska, vernós no tan solo como el abono en el que deberíamos convertirnos, sino el suelo como un estrato hendido desde el cual ensayar e integrar otras formas de ver y otras capturas. Como la mirada distal, que propone la artista visual mexicana Cecilia Miranda en “Tengo una pestaña en el pie”, donde los ojos se encuentran en los pies, haciendo más lento el procesamiento de las imágenes que atraviesan

todo el cuerpo antes de llegar al cerebro, poniendo en crisis “el régimen escópico” (Gerber, 22) configurado por la autonomía maquínica que predice en su versión distópica la videoartista Hito Steyerl y, menos drásticamente, la propia Zylinska. Y desde ahí, desde el suelo, también ensayar las emergencias y resistencias éticas y estéticas (a las que asistimos en este sur desde hace tiempo) que ahora sí, pongan fin a la relacionalidad como codependencia trágica a la que hemos sido empujados y en la que nos encontramos inmersos.

Gerber Bicecci, Verónica (2021). *En una orilla brumosa. Cinco rutas para pensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. México D.F.: Gris Tormenta.

Discusión en torno a *Filosofía de la apariencia física Cosmética*¹ de Ángel Octavio Álvarez Solís

María José Rossi²

Cosmética. Filosofía de la apariencia física (Taugenit, 2021), el último libro de Ángel Octavio Álvarez Solís, constituyó un verdadero hallazgo para quien tuvo el honor de presentarlo en las *VII Jornadas Internacionales de Hermenéutica* celebradas en Buenos Aires en octubre de 2022, y que ahora escribe estas líneas al calor de aquellas discusiones perdurables. Pero fue al precio de una mutilación que el destino del libro encontró su lugar en el estante de la sesión correspondiente a “filosofía” y no en el de los anaqueles de lo “accesorio” junto a ejemplares de jardinería, recetas de cocina y mobiliario vintage. Hubo que suprimir la primera palabra para que la filosofía ganase un libro más, un libro dedicado a la filosofía de la apariencia física. “Cosmética” hubo de caer para que “Filosofía” se eleve, para que la palabra, espirituosa y sustancial, brote del manantial perenne del saber metafísico.

Esta escena es significativa porque da cuenta del lugar que ocupa la cosmética en nuestro universo humano. Un lugar que en el marco del capitalismo del siglo XXI es, al mismo tiempo, subsidiario (las obras sociales no cubren, por lo general, las cirugías estéticas) y central (se invierten ingentes cantidades de tiempo y dinero en aras de la buena traza y el cuidado del semblante). En este sentido, el libro no solo acierta con un tiempo proclive a la figuración, al hacerse ver, sino que confluye con buena parte de las filosofías actuales que, contra la devaluación que sufriera el cuerpo desde Platón, reivindican su primacía. Es la materialidad y la potencia de los cuerpos, vía un Spinoza recuperado, la que procura desmontar toda una tradición urdida sobre su olvido. El olvido del cuerpo animal.

El gesto diferencial del autor es resaltar la primacía del cuerpo en la dimensión de su aparecer, de su mostrarse. En su mostrarse en el maquillaje, en la ropa, algo de lo que los filósofos no se ocupan porque lo consideran accesorio y banal. Lucir ascéticos y despojados es un imperativo desde que el sabio estoico se erigió en ideal.

Pero Ángel no escribe para la revista *Vogue*. Hace filosofía. Su ensayo-tratado recorre diferentes disciplinas y registros, ofrece un “estado del arte”, es decir, compone un libro articulado, de estricta argumentalidad, aceptable para la academia. Como lectores debemos agradecer el que nos ofrezca, en riguroso compendio, las posiciones antropológica, teológica y metafísica acerca del cuerpo, del rostro, de la importancia del interior, de lo invisible, y de cómo, aún desde distintas perspectivas, lo importante es que nuestro exterior “refleje la interioridad”.

La operación es desactivar este dispositivo, superar el pensamiento del humano como “falta”. Paradójicamente, esta superación es retorno. Retorno a la sofística. Retorno a la disidencia retórica, impugnación del imperativo de perfección que pesa sobre los cuerpos en falta.

La gran discusión de la primera parte es con las antropologías que piensan al humano como carente y menesteroso, para las cuales el vestido es apenas una

¹ Taugenit, Madrid, 2021.

² Académica, Universidad de Buenos Aires.

prótesis compensatoria. Ángel recusa la visión que supone la precariedad animal de lo humano, lo que implicó la adopción de una tecnología destinada a cubrir el cuerpo desnudo. La propia antropología supo plegarse a la escena teológica primaria, que es la de la desnudez, al igual que la escena primaria es, desde el punto de vista de la economía, la de la escasez. La tesis central es que el vestido, aún desde diversos abordajes, ha sido pensado siempre como la cobertura de una falta, como una compensación, como muestra de pudor, como una necesidad para hostilidad ambiental, como una estrategia de diferenciación y a la vez de unificación.

Y si bien todos estos aspectos no resultan devaluados para el análisis, los aspectos éticos, estéticos y protésicos del “contrato vestimentario” son comprendidos en el libro desde una ontología para la que el *ser* se resuelve en *aparecer*, desde una antropología para la que el artificio y la técnica son constituyentes del humano desde el vamos. El humano es pues combinación simbiótica y lúdica de prótesis y órgano.

Hay mundo porque hay vestido. Uno de los primeros ropajes del humano es la palabra. No por su espiritualidad sino precisamente por su materialidad, por ser tejido que cubre y que engalana. La palabra es “carne envuelta”, “artificio vestido de sintaxis”.

La puesta en primer plano del artificio da cuenta de la continuidad de este trabajo, urdido en sutil filigrana, con escritos anteriores del autor, en particular con *La república de la melancolía. Política y subjetividad en el barroco* (La cebrá, 2019). Pues son los barrocos y neobarrocos los que ponen énfasis en la piel, en la apariencia física, en la cosmética. Los pliegues de la ropa valen tanto como el repliegue de los cuerpos a zonas de veladura y claroscuro. Tomando como punto de partida la forma común, el isomorfismo, de ciertos planos de lo existente, Severo Sarduy conecta cosmos y cosmética; lo que cuenta para ambas es la corporalidad, el aparecer de los cuerpos, su mostrarse. El mostrarse de los cuerpos estelares y el mostrarse del cuerpo humano. Y esto es así porque el ser *es* el aparecer, no es algo oculto, no es un misterio. El ser se muestra, aparece. Este es el núcleo duro, el hueso de la cuestión.

Que el ser sea el aparecer elimina la dimensión metafísica y teológica con que se piensa el mundo. La *Ciencia de la lógica* forma parte de esta operación. “El ser es apariencia (*der Schein*)”, leemos apenas comienza una sesión en la que el “es” no deja dudas respecto de la identidad de dos dimensiones siamesas a las que la tradición filosófica se obstinó en separar quirúrgicamente. Como parte de un libro dedicado a dioses que bailan, en “De Hegel a Duchamp”, Massimo Cacciari (2000) llama la atención sobre este aspecto poco atendido de la ontología hegeliana: “Si la apariencia no es lo que *no* debe ser, sino, por el contrario, es esencial a la esencia, el aparecer mismo en un contenido determinado, en una forma sensible, y, por último, en la forma inestable de la apariencia, será necesariamente esencial a la esencia”. Aun cuando no beba de esta vertiente, la justificación de la inmanencia de lo aparente en *Cosmética* prefiere anclar en la apostasía sofística antes que en la sistemática idealidad de la filosofía del XIX. De este modo, y ya en el siglo XX, se muestra crítico de las fenomenologías alemana y francesa, de Husserl, Merleau Ponty, Marion, Michel Henry, en la medida en que todos ellos, de una u otra forma, reeditan la escena teológica haciendo del cuerpo, o más bien de la *carne*, misterio y vulnerabilidad. No sirven por tanto a la operación profana que aquí se intenta, que es la de desteologizar el cuerpo.

El ensayo invierte el primado del alma, parte de la experiencia de la apariencia física, del vestido, del cubrimiento de telas, tal como fuera pensado por Orlando en la novela homónima de Virginia Woolf como parte de una intervención profana

que ya comienza a construir sus precursores. Pues según Orlando “son los trajes los que nos usan, y no nosotros los que usamos los trajes, podemos imponerles la forma de nuestro brazo o de nuestro pecho, pero ellos forman a su antojo nuestros corazones, nuestras lenguas, nuestros cerebros”.

La justificación del vestido como condición trascendental de la existencia demanda preguntarse por las condiciones de posibilidad del contrato vestimentario, lo cual a su vez decanta en la pregunta (kantiana por excelencia) acerca de las condiciones de posibilidad del existente.

Y la respuesta de Ángel, para escándalo de la filosofía toda, aún para la posición trascendental, es que el vestido es condición de posibilidad del existente, de todo existente, ya no sólo del humano, con lo que nos encontramos a la puerta del poshumanismo. Incluso hay un intento por escapar de rostro como sede de lo siniestro o como epifanía de alteridad. No nos encontramos aquí con una epifanía del rostro, con su sacralización, con eso de que el rostro es el espejo del alma y demás. Porque si el rostro es santo, es sacrificable. El rostro es piel, como el resto del cuerpo, no es que vaya más desnudo y que entonces, tal como lo piensa Levinas, él es el lugar del pobre y del extranjero, del sufrimiento infinito, la absoluta alteridad en que reside la absoluta responsabilidad. “Devenir piel es vivir sin rostro”, señala Ángel, lo cual permite dar fin a la historia moral del rostro y a las diversas formas del humanismo teológico para inaugurar la de las máscaras y el disfraz.

Finalmente, lo que el libro propone como modo de escapar a la mercantilización del rostro y del cuerpo y al control estatal de su potencia, es hacernos máquinas de desobjetivación política a través de una metamorfosis infinita, lo cual se declina en algunas oportunidades como *deber*: los sujetos “deben” estar atentos a no reproducir las políticas del rostro establecidas por el mercado o el estado. Por lo mismo, se deben recusar sus exigencias, la de estar delgado, la de ser eternamente joven y bello, la de ser un buen gestor del diseño de sí: “El obeso neoliberal o el gordo contemporáneo ya no es el *incontinente* medieval, el *barrigón* barroco o el *pudding* de la burguesía decimonónica, si no el mal empresario de sí que no ha logrado capitalizar adecuadamente su cuerpo. El gordo neoliberal es el fracaso histórico del burgués”. El atentado contra la “corpopolítica neoliberal” que implica ese descuido, esa falta de cálculo, son ya, en sí mismas, estrategias de resistencia a las que se describe con humor, con una buena dosis de sarcasmo, sonrisa leve de distanciamiento en el zurcido de un libro que no quiere ser definitivo, aunque si radical.

El estilo como concepto político y la metamorfosis como posibilidad abierta, como plasticidad del real, implican que el singular es, desde su origen, abiertamente plural. El devenir plástico del humano es apropiación del propio cuerpo y sustracción de su captura por el mercado y el Estado. La cosmética, dice Ángel, “afirma el poder constituyente de las maneras y la ineluctabilidad destituyente del estilo”. Y la música de fondo, en este caso, ya no es Kant sino Deleuze, cuyo punto de partida ontológico es la singularidad.

Dicho principio (el de la mónada) resulta problemático: si ontológicamente se va del singular al singular, la política se entiende aquí como la resistencia o la revuelta del singular. Un singular que desobedece el dispositivo que fuerza a la equivalencia y recusa abiertamente (provocativamente) el aparato que impone la perfección. Entonces se constituyen las condiciones de posibilidad para que el cuerpo plebeyo, revestido de las buenas maneras de la cortesía (ética de la distancia para no dañar), realice la experiencia emancipatoria del singular: “Las maneras, en un sentido cosmético, no ilustrado ni humanista, solo son posibles como sustrato

de una democracia salvaje, como una anticipación de la república del cualquiera”.

Si el sujeto precarizado del siglo XXI (el pobre, el vulnerable, el marginal), se cerciora acerca de esta posibilidad, si toma nota de la potencialidad emancipatoria que se cifra en esta jubilosa plasticidad de la apariencia, habrá de ver el modo en que construye el lazo político que le permitirá realizarla comunitariamente, de un modo transindividual. Habrá de ver el modo en que hacen lazo los singulares, en que se gestan los antagonismos que *lo político* requiere para su realización efectiva. Auguro que los libros que seguirán del autor pondrán el acento en el modo de realización política de esta cosmética futura.

Presentación del libro *Lo que la mano da*¹ de Marcela Rivera Hutinel

La mano transforma la solución en un enigma

Paz López²

“Nos aventaja el jabalí en el oído, el lince en la vista, el mono en el gusto, el buitre en el olfato y la araña en el tacto”.

Thomas de Cantimpré

“Quien está solo con la lámpara tiene sólo la mano para leer en ella”.

Paul Celan

Si el libro de Marcela Rivera fuera una película, sería una hecha a punta de primeros planos: apoteosis del *close up*, asociación de fragmentos, catástrofe dimensional. Así se aproxima Marcela a la mano, haciendo del ensayo una suerte de régimen formal que le permite encuadrarla, recortarla, desmembrarla, deformarla, descomponerla, observarla a veces como si fuera un pájaro enfermo y otras como un animal que de pronto comienza a retorcerse, a girarse para mordernos y escapar.

“El primer plano, dice Alan Pauls, arranca las caras, los cuerpos y las cosas de sus goznes e introduce una diferencia absoluta. No es un ojo humano el que mira y la imagen que vemos, liberada de todo antropomorfismo, es cualquier cosa menos una imagen humana”. Marcela escribe sobre la mano entonces no para aclarar nuestra percepción sobre ella, o para afirmar sin sospechas su condición de mero órgano, sino para contribuir a la felicidad de desorientarnos, para desentumecer los automatismos con que muchas veces miramos y pensamos lo que tenemos demasiado cerca, a la mano. “La costumbre hace familiares los monstruos”, dice Marcela citando a Alfonso Reyes.

De cualquier forma Marcela no escribe sobre la mano para avivar una lucha de miembros corporales, es decir, para someter una vez más el cuerpo a la jerarquía de un órgano central, privilegiado, mimado por el saber. No busca hacer de la mano el atributo mismo del conocimiento, como ha sido durante años el ojo, ni busca redimir, como lo hizo Bataille cuando escribió sobre el dedo gordo del pie, todo eso que el hombre, con su cabeza alzada y su infinito amor por lo que se eleva, mira como un escupitajo y olvida por medio del pudor, el desprecio y la vergüenza. No lo hace porque reconoce que la mano, ese emblema del tacto, se extiende por

¹ Mundana Ediciones, 2023.

² Ensayista, Académica del Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile.

toda la piel (no hay un solo órgano del tacto, como si lo hay de la vista, el olfato, el oído, el gusto). El tacto no se puede evitar de manera voluntaria, no podemos desentendernos de él aunque queramos, como sí podemos por ejemplo, decidir taparnos los oídos, los ojos, la boca, la nariz. De la piel, de la mano, no podemos salir. El tacto no es un sentido sino muchos. El tacto es el sentido del cuerpo.

Quizás por esa insistencia, por su desmesura, por la inespecificidad del tacto (que para apaciguarnos quizás abreviamos en la mano) es que las citas que Marcela va tejiendo en su libro (como una araña, es decir, con tacto, tocando y cuidando al mismo tiempo), remitan a una suerte de asombro, de incomodidad, incluso de misterio. A Valery la mano le parecía monstruosa. Hanna Arendt se detiene a examinar la inquietante extrañeza de esa cosa cercana y ajena a la vez. La mano, dice Jabés, solo escribe en el sentido ardiente de la vida a la muerte, como si a través de ella desembocáramos directamente en el vacío. Reacio a las esquematizaciones, huidizo, versátil, irregular, el tacto es también un sentido que se desdobra (quizás el único): cuando nos tocamos estamos a la vez siendo tocados. Está afuera y adentro, es activo y pasivo, es el orden de lo mío y de lo otro, está presente en el latido de nuestro corazón pero también en el polvo que tocamos con los dedos.

He hablado sobre el tacto, me he ido por las ramas, porque en realidad Marcela no renuncia nunca en su libro a hablar de la mano (y no sobre el tacto). Y me pregunto entonces por qué, y pienso que lo hace para dejar insinuada la proximidad que la mano tiene con la técnica, con el artificio, la prótesis, el injerto. No con la técnica en su versión instrumental, donde la mano sería un medio que depende del hacer del hombre. Si algo tiene de monstruosa la mano, si Marcela no ha dejado de señalar la relación que ella guarda con la experiencia de la ignorancia, del estupor, la extrañeza, lo insondable, lo insoportable, es porque la mano en el libro de Marcela no es un simple medio para obtener algo externo (mover la mano para tomar una cosa o para fabricar un objeto) sino algo que moldea al hombre una y otra vez, como si dijéramos que la mano solo le pertenece al hombre en la medida en que al mismo tiempo lo inventa y lo modifica.

Puede ser por eso, pero también para habilitar el camino al gesto. La piel no hace gestos, la mano sí. Los gestos expresan la herencia de un trabajo acumulado en la historia. El gesto nos recuerda que el hombre es formado y transformado por un mundo que lo antecede, y que en tanto tal, le es suyo aunque no le termina de pertenecer completamente. En el gesto hay transmisión y sobrevivencia, “una especie de tierra de nadie en el centro de lo humano”.

Por eso la mano para Valery es un órgano donde se dan cita la sensibilidad y el hacer, porque ella nos hace, deshace y rehace incansablemente, obligando a preguntarnos una y otra vez qué es eso que llamamos hombre. La mano, “esa máquina prodigiosa que junta la sensibilidad más matizada a la fuerza más libre” —, nos enseña que mientras ella siga allí revoloteando, colgando de nuestro cuerpo, nada en el hombre es suficientemente fijo. Las manos nos dicen que la técnica (o lo protésico) no es lo que ha venido a alterar la potencia originaria del hombre sino aquello que lo define como ser vivo. Donde hay mano, habrá siempre criatura impura, heterogeneidad, aleación, metamorfosis, contingencia, accidente (todas, si lo pensamos bien, características del monstruo).

En ese sentido la mano le interesa a Marcela menos como órgano que como potencia. ¿Pero qué no hace la mano?, se pregunta Valery. Ella “golpea y bendice, recibe y da, alimenta, presta juramento, marca el ritmo, lee para el ciego, habla para el mudo, se tiende hacia el amigo, se levanta contra el adversario, se hace martillo, tenaza, alfabeto”. Una lista más larga de posibilidades realiza Montaigne

(una lista bellísima, como 12, ese poema de Girondo sobre el deseo), que como buen escéptico, “agudiza con su enumeración la comezón de nuestra ignorancia”, dice Marcela.

Es hermoso el modo en que este libro piensa la mano como si al mismo tiempo estuviera pensando el trabajo del pensamiento, de la propia escritura, asuntos inseparables para Marcela. Cuando a Rodin le preguntaron por su escultura del pensador, convertida hoy en suerte de logotipo, repara en algo que parece olvidado: “Lo que hace que mi pensador piense —dice— es que él piensa no solo con su cerebro, sino con su ceño fruncido, sus fosas nasales distendidas y sus labios apretados, con cada músculo de sus brazos, espalda y piernas, con los puños apretados y sus dedos de los pies encogidos”. Solo por el cuerpo se arriba al pensamiento, parece decirnos Rodin. Y Marcela, reparando en la obsesión de Valery por la mano, dice lo siguiente: Valery “atisbó que la potencia matriz del intelecto radica en la sensibilidad; por ello, no habría pensamiento desligado del hacer de las manos, de lo que ellas hacen comparecer”. No hay pensamiento sin eso que la mano da: una apertura extrema al mundo así como la invención de formas inéditas y singulares de responder a eso que nos toca.

En esta mano que Marcela nos da no podemos leer el destino ni el futuro del hombre. No es una mano que está ahí para guiarnos hacia un lugar seguro. Frente a la mano que Marcela tiende perdemos protagonismo, la única forma que tenemos de alojar al otro y crear un lazo, esa “fugaz y precaria trascendencia que escasa vez nos está permitida”. Y si la mano de Marcela nos ayuda a retornar a un lugar, quizás sea a un hogar que no preexiste sino que se hace cada vez que nuestras manos se rozan.

A propósito de *Lo que la mano da*³, libro de Marcela Rivera Hutinel

Pablo Oyarzun⁴

De la mano de un poema de Borges que tiene por título “Spinoza” —“Las traslúcidas manos del judío / labran en la penumbra los cristales / y la tarde que muere es miedo y frío”— Marcela Rivera esboza un vínculo, o un lazo, como lo llama, entre el poeta y el filósofo, que es, también, y sobre todo, un lazo entre el poeta ciego y el filósofo réprobo, ante cuya casa de La Haya, se dice, Leibniz, ricamente vestido, descendió de su carruaje para rendirle una visita que resultó en prolongadas conversaciones sobre el manuscrito de la *Ética*. Poeta y filósofo (o filósofa, dicho en un paréntesis que se abre y cierra como un guiño), supone Marcela, van a tientas y a la ventura.

Los cristales que pulía el pensador han de haber sido de pareja lucidez a lo que la escritura de este pequeño libro da. Cada frase en él, cada palabra se tiende como para recibir la cálida luz de la lectura a la que se ofrece, y, como animal de caricias, se recoge en sí misma agradecida de que esa lectura haya sabido seguir, aun si fuese escasa, torpemente, su delicado dibujo.

³ Mundana Ediciones, 2023.

⁴ Filósofo, profesor Facultad de Artes Universidad de Chile.

El dibujo que una mano de mujer traza como escritura sobre espigadas páginas. He aquí un libro indeciblemente hermoso.

La mano, las manos...

Y la infancia. Las niñas y niños que apenas empiezan a saber de algo cuyo nombre aprenderán más tarde, asoman repetidamente en este libro. Trato de imaginar cómo habrán sido mis primeras sensaciones, apenas emergiendo de ese difuso nimbo —o limbo— en que nosotras, nosotros, nacientes, aún no sabíamos de diferencia. ¿Cuándo y cómo habrá visto esa criatura, por primera vez, esas manos, que serán *sus* manos, perfilarse en la contraluz? Desde luego, es un intento iluso. Pero recuerdo el uso de mis manos, tempranero, obsesivo, incesante, en el dibujo, el uso que mis manos hacían de mí en el dibujo, cómo se abría el mundo allí, en el dibujo, cómo, por el dibujo, comenzaba a haber mundo. Y, después, recuerdo el tiempo en que ellas, que eran dóciles mientras yo estuviese dispuesto a obedecerlas en su afán, se volvieron extrañas. Crecían, ellas mismas y sus dedos, hasta tocar los muros y el cielo raso desde mi nido nocturno. *Esas* sensaciones no las olvido, como puedo seguir sintiendo todavía lo que revelaba a mi madre y a la tía, mostrando el palmar de una mano y tocando suavemente la yema y el centro de mis dedos extendidos con los dedos de la otra: “mira, aquí es felpa y los bordes son riscos”. Cinco años; no había angustia en ello. Las alucinaciones no me abandonaron por mucho tiempo, por años. Me acostumbré a ellas y llegué a esperarlas casi con avidez, cada día. El cuerpo, las cosas, los sonidos y los ruidos, los olores y colores. Las manos jugaban su juego en esa fascinante extrañeza.

La ajenidad de las manos asoma a cada paso en este libro. Por ejemplo, en un poema juvenil de Hannah Arendt, del que no tenía noticia, y que habla de la mano, de *su* mano, como una cosa que le está “emparentada con inquietante cercanía (*unheimlich nah mir verwandt*), / Y es, sin embargo, otra cosa”, acaso más que ella misma: “¿Es más de lo que yo soy / Tiene un sentido más alto?” (v. 23) Reverbera en estas líneas finales el apunte de Valéry que también cita Marcela: “Estoy en esa mano y no estoy en ella. La mano es *yo* y no *yo*.” (16)

Su ajenidad.

Pero también su elocuencia. Marcela evoca a Montaigne, la “Apología”, el ensayo más extenso de todos sus *Ensayos*. Los muchos haceres y quehaceres de las manos que describe el fragmento evocan un pasaje que el *sieur* ha de haber conocido bien, porque a su autor lo cita repetidamente. Es Quintiliano:

Mas las manos, sin las cuales la acción sería defectuosa y débil, apenas puede decirse cuántos movimientos tienen, pues casi exceden al número de las palabras (*cum paene ipsam verborum copiam persequantur*).⁵ Pues otras partes del cuerpo acompañan al que habla; pero éstas, casi estoy por decir que hablan por sí mismas (*ipsae locuntur*). ¿Acaso no pedimos con ellas? ¿no prometemos? ¿llamamos, perdonamos, amenazamos, suplicamos, detestamos, tememos, preguntamos, negamos y mostramos gozo, tristeza, duda, confesión, arrepentimiento, moderación, abundancia, número y tiempo? Ellas mismas, ¿no incitan? ¿no suplican? ¿no aprueban? ¿no se admiran? ¿no se avergüenzan? Para mostrar los lugares y las personas, ¿no hacen las veces de adverbios y pronombres? En tanto grado es esto, que siendo tan grande la variedad de lenguas que hay entre todas las gentes y naciones, me parece que éste es un lenguaje común a todos los hombres (*omnium hominum communis sermo*).⁶

⁵ Este paso evoca una frase de las *Refutaciones sofisticas*, según la cual no son lo mismo las cosas y los nombres: aquéllas son en número ilimitado, éstos, en número limitado (1, 165 a 10).

⁶ Quintilian, M. F. (2001). *The Orator's Education*. Books 11-12, edited and Translated by Donald A. Russell.

El pasaje pertenece a una sección del capítulo tercero del libro oncenso de las *Instituciones oratorias*, dedicada en gran detalle a la importancia del gesto en el orador, tras haber tratado de la voz. La cabeza, el rostro, el cuello, los hombros y brazos preceden a las manos, las siguen el cuerpo todo y los pies. Nada, como se ve, supera a la fuerza expresiva, comunicativa y significativa de las manos.

“¿Y qué hay de las manos (*Quoy des mains?*)?”, se pregunta Montaigne, “¿no requerimos, no prometemos, no llamamos...?” empieza, y sigue y sigue, y la larga retahíla de significaciones que las manos avientan con celeridad y destreza, y a veces, también, desmañadas, remata convenientemente en “¿no callamos (*taisons?*)?”. “¿Y qué otra cosa no hacemos? (*et quoy non?*)”, concluye, “[sino] una variación y multiplicación que ya se querría la lengua.”⁷ Las manos hablan, hablan antes de que se profiera palabra; “quiero eso, dame eso” dice minúscula la mano que extiende el bebé. (Y el deseo que vibra en esa mano precede también al bebé.) Las manos hablan, la mano habla. Y saben de silencio, porque hablan en silencio. “E'l silenzio ancor suole / haver prieghi e parole”, dice el dístico que ha citado inmediatamente antes Montaigne. La mano no solo hace callar, con el dedo índice en cruz sobre la boca, las manos también callan, se retiran con suave ademán al regazo o a la sombra de la que vinieron.

Las manos tocan. ¿Qué tocan las manos? Todo lo tangible, se diría. ¿Y lo intangible? A un mismo órgano concierne lo tangible (*haptón*) y lo intangible (*ánapton*), sostiene Aristóteles (*De an.*, 424 a 10-15): lo intangible como un mínimo de corporeidad, como el aire, que por causa de ese mínimo no da cuenta de las diferencias de lo tangible, o como un exceso, según ocurre con los cuerpos que destruyen y que por esa misma demasía (*hyperbolé*) no se dejan tocar como tales, sino solo dejan sentir el destrozo que producen en el propio cuerpo, y en el límite, el destrozo de este mismo cuerpo. Ese límite, sea el que se acusa en un destrozo o en el otro, o bien el que se hurta en aquello que, aun corpóreo, escapa por sutil al tacto, ese límite es lo que no se puede tocar, lo intangible como tal. Motivo para pensar que es ese límite, lo intangible, lo que hace posible tocar. Con las manos, por ejemplo, si bien este ejemplo pareciera traer a su régimen y carácter todo tocar, por diversa que sea la superficie a través de la cual se transmite lo táctil: piel, epidermis, carne. ¿Es el pensamiento ese límite?

“La mano inquieta al pensamiento” es la primera frase que inscribe Marcela. Lo inquieta en su tocar y no tocar, en los cuales el pensamiento, cautivo de esa inquietud (de esa desazón, de esa *Unheimlichkeit*), creyera tocarse a sí mismo.

Heidegger afirmaba que el pensamiento es obra manual (*Handwerk*), artesanía, lo que en griego se llama *cheirourgía*: en nuestra lengua la palabra acotó su significado a la práctica médica de intervención en los cuerpos vivientes con propósito curativo. “Cirugía, mano que opera, que obra, mano de obra, obra de mano”, leo, al pasar, en el *Discurso a los cirujanos* que Paul Valéry pronunció en octubre de 1938 en la Escuela de Medicina de París, al que Marcela se refiere, a la par, con precisión y delicadeza, en honor del tema que allí está en liza. Obra manual: es que las manos piensan y es preciso dejarlas hacer lo suyo sin que intervenga nuestra intención o nuestra mente, porque lo que ellas piensan en su labor o su reposo antecede a todo lo que nosotros, a todo lo que *yo* pueda pensar. Dejándoles lo suyo, nos enseñan a pensar. Desde tiempos inmemoriales.

“Manos en la gruta” es la primera frase del penúltimo texto de *Lo que la mano*

Cambridge, MA: Harvard University Press (Loeb Classical Library), L. XI, cap. Iii, 85-87.

⁷ Montaigne, *Les essais*, 475.

da. La precede, como epígrafe, el comienzo de “Las manos negativas” de Marguerite Duras⁸, el comienzo y un trozo más. El poema habla (escribe) de un hombre en la gruta, de la gruta frente al mar, de ese hombre que imprime, que estampa (escribe) sus manos en la pétrea pared, en azul y en negro, todas del mismo tamaño, de forma igual. Hace treinta mil años, el grito de ese hombre: “yo te amo”.

¿Cómo habrá visto el hombre sus manos, qué habrán sido para él, cubriéndolas de tierras y tizne mientras las mantenía firmes sobre la roca, qué habrá sabido de sí al contemplar la impronta que dejaban en la pared cavernosa?

Tal vez las alucinaciones del propio cuerpo —de las manos, en particular— no son percepciones anómalas sin objeto, sino memoria, memoria de 30.000 o más años, de todos los cuerpos y formas, cambios y trastornos que se recuerdan en nosotros. Las niñas, los niños han de ser especialmente susceptibles para que esa memoria despierte de súbito.

Después del hombre ancestral, después del niño extraviado en el desarreglo de sus sensaciones, una mujer, texto final, cree ver o ve posarse en la concavidad de sus manos las manos de la niña que persiste en ella. “Sólo entonces escribe”, escribe Marcela. Escribe, acaso, entre líneas, entre las líneas proféticas y memoriosas de unas y otras manos, las presentes y las reincidentes, con mano que tienta y que busca la lengua perdida de los ecos, de los pliegues, de las huellas, de aquello que, inmemorial, la trajo aquí.

Doy gracias por ello.

⁸ Hay un film de 1978, *Les mains négatives*, recitado por Duras. Se lo encuentra en youtube.

Presentación del libro *Etología oscura*¹ de Zeto Borquez

El paso al límite

Mauricio Rojas Peña²

Bajaron la montaña salvando las rocas con las manos extendidas al frente y sus sombras contorsionadas en el terreno irregular, como criaturas en busca de sus propias formas.
Cormac McCarthy

El frío deterioraba la superficie de los objetos: los penetraba, los combaba, se expandía y se revelaba en forma de protuberancias redondeadas que emitían un ruido sibilante y estallaban. El frío se deslizaba por las innumerables heridas abiertas hasta el corazón de las cosas, el núcleo que las hacía vivir. Lo que ahora veía parecía un desierto de hielo del que sobresalían macizos peñascos.
P.H.K. Dick

Hay libros que se constituyen en el movimiento, en lo inacabado y fragmentario. Cuya disposición se abre como un texto literario. Un ensamblaje de aspectos que constelan una yuxtaposición de pensamientos que, como incidentes, orientan la fuerza que distribuye su propia búsqueda. Un organismo que se sostiene en otra cosa. La *Etología oscura* de Zeto Bórquez dispone de una problemática precisa. En ella se juega una arquitectura y la generación del animal de ladrillo, su deriva y efectos. Los que alcanzan aspectos como lo artificial y lo virtual en una discusión que se retrotrae a lo orgánico e inorgánico. Una mirada desde la que se enlazan perspectivas lejanas en el tiempo de la tradición y las disciplinas del saber humano. Pero que generan vasos comunicantes en su relectura, en su recitación.

El libro tiene una distribución en forma de mapa, los cruces que gravitan en las órbitas de esos encuentros. El centro de atracción es siempre la propuesta y el problema que toca las órbitas. La pregunta por lo no humano a través de lo contingente entre la ecología oscura y la etología de la percepción. Desde esa propuesta se abren aspectos que las disciplinas han asumido en esa búsqueda que desborda la tradición filosófica y sin embargo la interpela desde su origen. Como la posibilidad de pensar la filosofía presocrática específicamente, Demócrito, los átomos y el vacío, Empédocles y los efluvios, o Anaxágoras y las homeomerías. No sigue un camino cronológico o lineal sino que dispone del pensamiento de estos autores para pensar el problema. Los problemas no se cierran sobre sí mismos, proponen una exigencia al saber que es pensado como paso, límite, articulación. No es una mirada sobre la historia pensada como progreso del pensamiento y

¹ Palinodia, 2023.

² Integrante del Programa de Teoría Crítica, Filosofía UMCE.

constitución de hitos de la tradición como nudos de ese proceso que se superan.

Los procesos que salen al encuentro nos llevan desde lo no humano y lo inorgánico a lo orgánico, lo artificial y lo virtual y su reencuentro en esa elaboración. Lo que implica un otro radical, la escritura, los objetos, los animales en las dimensiones que se nos presentan según el modo en que estos han sido observados por pensadores como Heidegger, Morton, incluso Descartes o Uexküll. El mismo libro en la nota inicial nos expone claramente que el interés es explorar el paso al límite de la vida inorgánica a la vida artificial. La propuesta indica lo siguiente: “El animal de ladrillo podría así entenderse como un organismo donde vida inorgánica y vida artificial se han tempranamente entrecruzado como efecto metabólico de los espacios habitados por seres humanos, en un sentido que no podría ser unidireccional”

Lo que se juega en el libro es el paso y el entrecruzamiento multidireccional. Las cosas inacabadas como paso, la inestabilidad propia del movimiento de entrecruzamiento metabólico que pone en una relación extraña a la vida orgánica e inorgánica a partir de la arquitectura. En ese aspecto es una exposición pletórica de teorías que muestran el tejido sobre el que se sostiene esta *Etología oscura*.

Las líneas generales, si queremos ubicar dos, son Morton y Simondon, pero esos nombres no resuenan solos en el espacio de reflexión cuya aparición asedia una simultaneidad en proceso. El texto invita a pensar ese proceso, el paso liminar de lo no humano a lo humano, la organicidad de la ciudad, la arquitectura como una réplica que emana de un imaginario que está en la producción de la propia naturaleza como semejanza extensiva “la naturaleza produce semejanzas” diría Benjamin. El abismo al que se aproxima tiene como mérito la fuerza plural que sostiene los encuentros problematizando su aparición y el modo en que se han vuelto hacia lo otro o son sus efluvios. Cuestiones como las cosas, los objetos, el tiempo, las piedras, el agua, los elementos, su proveniencia, son requeridos en su problemática como vida inorgánica, o lo no humano que asoma como paso al límite de lo humano o lo que contiene lo humano. El lenguaje empujando sus significaciones muestra la imposibilidad de fijar. La imposibilidad de dejar de decir. Las palabras rodean, cercan el centro de gravedad que urge en el proceso, adquiera luz, y lo que alumbra es la oscuridad de una proveniencia que se enlaza, que acosa desde un afuera.

Una interminable pared cortada al filo donde resuena la espalda de una producción de vida que parece tejer las articulaciones de un organismo artificial, la ciudad en la que la vida palpita sostenida en una no vida. O en esa vida que está compuesta de elementos mudos. Interpelados silenciosamente por la filtración de lo otro. Los cuerpos desagregados de Empédocles y lo abierto. La extensión del cuerpo biológico de André Leroi-Gourhan. En medio del inmensurable proceso de la vida, la réplica, la semejanza se proyecta sobre la arquitectura como organismo que Chat gpt no acepta en su definición como organismo por su condición artificial. La direccionalidad de ese corte apunta al proceso de un organismo artificial. Flanqueado por elementos que dan paso, pero no son lo humano ni lo orgánico.

Hablamos, vivimos a través de objetos, de elementos cuyas leyes no terminan de mostrarnos su ser. La mediación que se antepone a nuestra relación es constitutiva de una percepción que toca sus bordes. Esos bordes aparecen en el lenguaje cuando tensa los elementos en su aparición. Estos elementos emergen de ese modo a partir de la ontología orientada a objetos de Timothy Morton, su retirada. La cuestión se mueve por sí misma, sin que podamos detenernos en ello, la percepción, el conocimiento, el encuentro con lo que llamamos mundo, de inmediato trae a la

fenomenología, a Heidegger, a Hegel, la formación de la representación de flanco abierta a su propio desierto. Por donde se filtra, gotea lo no humano que el límite dispone dejando al sujeto a la deriva de su saber. Donde el objeto se sustrae y el todo es un uno como resta, sustracción. Ese momento del texto como distancia de apertura constituye el paso inestable que permite o da la posibilidad de pensar la proliferación de teorías que dan cuenta del encuentro con los temas centrales de la filosofía, y que se enlazan a la biología y a la ecología. El sistema de elementos que nuestra percepción no puede captar como totalidad sino como un nombre que se desprende en tanto noción. Una noción que no podemos determinar en absoluto. Cuyos bordes difusos requieren de ese movimiento del saber.

Un mundo que parece conocido emerge como un otro desconocido. Un giro literario, la mirada a través, lo otro como lo siniestro que emerge como criatura desconocida. Los ojos que miran desde el sueño. Las citas a Bolaño o Lovecraft, dan cuenta de la afección en el imaginario que indaga desde una poética en los límites que componen nuestra mirada. Una mirada cuyo régimen inmediatamente es un mundo. La experiencia estética que responde a un toque del lenguaje literario desaprende la mirada, la hace girar hacia aquello que la rodea y la compone. Sin salir de la mediación hace emerger esa distancia en la que los objetos se sustraen a su propia posibilidad de ser pensados, aprehendidos. Como la mano que los toma. El toque proviene de la materia del lenguaje en cuya fuerza resuena algo que no está en su composición estructural.

El ritmo es lo que podríamos pensar desde ahí como la fuerza formadora, el movimiento de articulación, pero que proviene de la materia en movimiento. El origen de las palabras ayuda a seguir la reflexión por los caminos que indican las señales de esa generación de significados. Lo que no implica el cierre sino todo lo contrario una apertura al encuentro con el problema. El libro es muy claro al disponer de esos momentos etimológicos para dejar en esos remanentes olvidados la memoria de la posibilidad. El ritmo en ese sentido es una noción central. Sobre todo en la formación, en los procesos de los organismos vivos y la vida inorgánica. El tejido de esos ritmos del movimiento de un todo del uno que se sustrae, permite preguntarnos de qué modo el ritmo opera como resta. Y lo que de ello emerge es la imagen y el tiempo. Dónde la imagen es la manifestación de un tiempo cuyo presente se sustrae y se diluye en los instantes de un ahora incesante que no podemos detener.

Entonces, las herramientas, las máquinas como extensión de nuestro cuerpo, disponen de una configuración de lo orgánico respecto de una artificialidad que repone una relación con la posibilidad misma de la relación que es lo inorgánico. En ello se juega una relación con la no relación. La mirada humana emerge limitada por una retirada de los objetos incluso del animal. Lo que genera un vínculo que se desplaza del antropocentrismo hacia un perspectivismo que se provoca en la superficie de las cosas. Algo que da pie a la relación no es relación. En ese sentido hay una retirada y la desestabilización de la relación. Lo que es abordado también por la escritura en Derrida. Pero la escritura como archiescritura, huella, diferimiento, el tiempo como demora, un tiempo otro. En ese sentido el entrecruzamiento replica la *homeomerías* de Anaxágoras donde todo está contenido en todo. Pero este todo siempre se sustrae, se retira, lo que lo vuelve un proceso inacabado. Una distancia, porque no tiene llegada, porque nada termina el todo. El núcleo que le haría finalizar se desplaza a sí mismo en una permanente aparecer, en cuyo fondo la semejanza modélica se deshace, para dar paso a una semejanza sin origen. El fondo mismo implica desplazamiento. Esa indeterminación nunca se supera en el

ser que la clausura como determinación total, sino que emerge como movimiento inacabado, del puro simulacro que brota como réplica, semejanza naturalmente artificial. Un organismo artificial como la arquitectura de las ciudades.

Entonces pensar el paso, como desestabilización de la relación es poner en juego la no relación. Lo que surge como problema que articula este vínculo de la vida orgánica con la vida inorgánica y su aparición en la filtración en la retirada de los objetos. En la arquitectura filtrada, herida de lo otro, cuya huella interpela este paso, esa relación, ese modo de surgir de una naturaleza que no es composición de vida y contiene la vida orgánica como una espalda que no vemos, como la negra espalda del tiempo. El libro hace ese recorrido desencajando el tiempo lineal, para entrar en una multiplicidad que, como diría Bergson, tampoco la podemos llamar montaje, porque aún podríamos hacer distinciones, y lo que hay son cualidades no cuantificables que se enlazan unas en otras sin conformar el uno como totalidad, pero que disponen de la vida como un movimiento que escapa a la mirada humana, que lleva al borde ese paso.

Cuando piensa, en los objetos, en la mediación, en los animales, en la vida inorgánica, cuando reflexiona sobre la relación, lo otro radical cerca la disposición de una fuerza que cruza la vida humana. La que le permite desplazar su antropocentrismo hacia aquello que no puede pensar y que le demanda pensar. Las *homeomerías* que no pueden ser contadas; sin embargo, en ellas recae la escritura sobre-vivir, su resto, su huella. El remanente de lo inorgánico se abre paso hasta la sensibilidad, aparece como un esto que exige ser pensado.

El arte, las reflexiones de la ecología oscura, de la vida animal y las búsquedas filosóficas se imbrican como un organismo. Un organismo cuya organicidad es extensiva, y no obstante está siempre siendo apremiada por la intensidad del corte donde aquello otro asoma con la pregunta: cómo se da el paso liminar de lo inorgánico a lo orgánico. En ese límite cuelga suspendida del abismo la incursión, el paso del no ser al ser, *poiesis, pero el paso, no el ser acabado o el no ser, sino el paso, el estilete*. La indagatoria interroga y abre en esa expansión el ritmo de una escansión que no le abandona y opera como resto, remanente. En la escena no hay representación posible, porque está tocada por ese residuo que la figura. En ese sentido volver sobre los presocráticos nos trae la vigencia de una escritura que no ha podido resolver aquello que planteó. Pero lo expuesto, por Empédocles, Demócrito y Anaxágoras es justamente la posibilidad abierta de una fuerza natural (*physis*), que contiene al organismo en el que habita lo humano, ahí donde lo no humano resuena a la distancia de su propio ser inacabado. Donde las cosas nunca están terminadas y escribir es siempre sobre-vivir.

Sobre etología y la naturaleza “oscura” de las cosas³

Marcelo Rodríguez A.⁴

Etología oscura es un ensayo sobre las *conexiones* entre las cosas y las *conexiones* que son cada una de las cosas, sean “orgánicas”, “inorgánicas” o “artificiales”, por lo tanto, es un ensayo de *física* en el antiguo sentido de “ciencia de las relaciones”, y también de *ecología*, en el sentido de una *fisiología de la relación*, tal como se indica en el libro.⁵ A lo largo de las páginas, los lectores vamos palpando, por ejemplo, que “la piedra que reposa sobre la hierba es muchísimo más que la frase de que *la piedra reposa sobre la hierba*”; o que los versos surrealistas: “la rosa con cara de gato” o “el sol que girando gotea bajo la corteza”, son descripciones literales de la rosa y del sol, y no meros gestos retóricos; o que el árbol no solo se sostiene en la tierra sino también en el aire, tal como hace ver el antropólogo Tim Ingold en el siguiente párrafo citado en el parágrafo 63 del libro:

¿Dónde termina el árbol y comienza el resto del mundo?... La corteza, por ejemplo, ¿es parte del árbol? Si rompo un pedazo en la mano y observo de cerca, sin duda me daré cuenta de que está habitada por muchas criaturas diminutas que se entierran debajo de ella e instalaron allí sus hogares. ¿Son parte del árbol? ¿Y qué sobre las algas que crecen en las superficies exteriores del tronco o los líquenes que cuelgan de las ramas? Por otra parte, si hemos decidido que los insectos perforadores de corteza pertenecen tanto al árbol como la propia corteza, entonces no parece haber ninguna razón en particular para excluir a sus habitantes, incluyendo el pájaro que construye su nido allí o la ardilla a la que ofrece un laberinto de escaleras y trampolines. Si consideramos, también, que el carácter de este árbol en particular se encuentra tanto en la manera en que responde a las corrientes de viento, en el vaivén de sus ramas y el susurro de sus hojas, entonces podríamos preguntarnos si el árbol puede ser cualquier otra cosa que no sea un árbol-en-el-aire... Estas consideraciones me llevan a concluir que el árbol no es un objeto en absoluto, sino una cierta reunión conjunta de las hebras de la vida. Eso es lo que quiero decir con una cosa.⁶

¿Cómo se explica esta reunión de hebras que es cada cosa, reunión que es un *Concilium* para Lucrecio? ¿Es una suma o yuxtaposición de elementos? ¿Se hace justicia o se violenta a la cosa pensarla en estos términos? Según la “Ontología Orientada a Objetos (OOO)” de Graham Harman, tal como se lee desde el parágrafo quinto, el objeto es una cosa unificada “que no puede reducirse exhaustivamente ni a sus componentes ni a sus efectos”⁷. En estricto rigor, según el “realismo extraño” de Harman, cualquier cosa, un árbol, un sol, una locomotora, etc., es un *noúmeno*, una cosa-en-sí en términos kantianos, en tanto nunca muestra su ser más profundo, ni a nosotros ni a las demás cosas⁸. Es más, la cosa

³ Reseña a Zeto Bórquez, *Etología Oscura. Ensayo sobre la vida inorgánica*, Palinodia, 2023, Buenos Aires/ Santiago.

⁴ Académico, Instituto de Estudios Helénicos, Universidad de Chile.

⁵ Es la noción que acuña Ernst Haeckel en *Morfología general de los organismos* (1866), cuando señala que una sección de la fisiología es la de la relación, la cual “comprende principalmente la ecología en tanto que fisiología de las interacciones de los organismos entre sí y con el mundo exterior, así como la corología en tanto que fisiología de la distribución geográfica y topográfica (*Khôra*, el hábitat)”. Cita y comentario en el parágrafo 42 del libro: Zeto Bórquez, *Etología oscura. Ensayo sobre la vida inorgánica*, Buenos Aires/ Santiago: Palinodia, 2023, pp. 207-216.

⁶ *Ibid.*, pp. 301-302. El texto de Ingold es “Trayendo las cosas a la vida”, trad. de Andrés Laguens, 2011.

⁷ Graham Harman, *Speculative Realism: An Introduction*, Cambridge: Polity, 2018, pp. 125-126. Cita en Zeto Bórquez, *Etología oscura. Ensayo sobre la vida inorgánica*, op. cit., p. 57.

⁸ En *Speculative Realism* Harman apela a “un ser más profundo de las cosas que nunca pueden desplegarse completamente en sus relaciones con nosotros. En otras palabras, la cosa-en-sí [en sentido kantiano] se nos

no solo no aparece tal cual es, sino que también se *retira* cuando interactúa con otra... así, un *encuentro* — que se da, pero solo en retirada— es solo superficial, como sucede cuando chocan dos bolas de billar. Para esta posición ontológica, dicho de un modo general, solo se hace “justicia” a la cosa si la pensamos en su *retirada*, es decir, en su “casi- ausencia” en toda *conexión*. La violencia sería precisamente la destrucción de la cosa por su “sobre exposición”, tal como aconteció en la filosofía griega antigua: “En contra del sentido común, que cree en cosas como caballos, árboles, barcos y ciudades, los presocráticos intentaron demostrar que todas estas cosas están construidas a partir de algo más fundamental. Esto lo hizo los primeros científicos, ya que eso es lo que también hace la ciencia. [...] Los presocráticos no son de ningún modo filósofos de lo oscuro; son simplemente reduccionistas que eliminan los objetos de todo tipo que encuentran en favor de un tipo particular de objeto subyacente”⁹. En este punto, en este *ojo del huracán*, Zeto Bórquez sostiene que “Harman se equivoca *medio a medio*”, ya que no ve “el potencial *ecológico* que hay en las teorías preplatónicas”, potencial que deja ver, en última instancia, “que los múltiples individuos que interactúan en el universo no simplemente *se retiran*, sino que dejan la *huella* de su retirada”¹⁰. Lo que hace y deja la *huella* es la cuestión eludida.

A partir de una sorprendente *estrategia* que no deja de hacer proliferar sus recursos, Bórquez va hasta el final dando cuenta y razón de los enigmas que significa dejar *huellas* en un movimiento de *retirada*, tal como hace el agua, en tanto escapa de las manos y sin embargo marca, como dijo Francis Ponge en su poema *Del agua*.¹¹ En este dar cuenta y razón de la *huella*, el enfoque etológico y multiespecies desplegado a lo largo del libro, se revela particularmente fructífero y eficaz. Por ejemplo, este enfoque “en la complejidad y la interconexión de los comportamientos animales con otros objetos y sistemas en el mundo” permite comprobar “empíricamente” que cada cosa tiene una *historia*, es decir, que tiene un acervo *finito* de *huellas* que posibilita *infinitas conexiones* o combinaciones. Y esto no solo en el plano del ser vivo y su medio, sino también en el plano artificial, como es el de las máquinas

En una nota del párrafo 61, leemos que un poema tiene que ser *multiespecies* por definición (incluso a pesar de sí mismo) ¿Qué quiere decir esto? Entre muchos posibles sentidos, quiere decir que el poema guarda la *historia* de las cosas, sus *huellas*. No otra cosa hace la teoría de las homeomerías de Anaxágoras, revelándose así como una primera *poética*. ¿Cuál es la *historia* de un huevo frito por ejemplo? En el párrafo 8, Bórquez cuenta su *historia*, al modo como lo hubiese hecho Anaxágoras: “en un huevo frito se encuentra el río de la mañana del pasado 23 de febrero, pues ese día las gallinas bebieron agua, y en esa agua viene un derrotero larguísimo de remolinos y de niebla, de pájaros y libélulas que encontraron allí su último suspiro, de hojas desprendidas de las ramas, de polen esparcido por la

escapa no porque seamos humanos que piensan, sino porque somos *entidades que se relacionan*, al igual que le fuego que se relaciona con el algodón o las gotas de lluvia con un techo de hojalata”. Fragmento y comentario en Zeto Bórquez, *Etología oscura. Ensayo sobre la vida inorgánica*, op. cit., pp. 61-62. En su libro, Bórquez profundiza y problematiza la idea de *retirada* de Harman con los aportes de Timothy Morton -quien anuda la expresión *extraño extraño (stranger stranger)*-, de Quentin Meillassoux y la cuestión de la contingencia, entre otras y otros.

⁹ Citas recogidas en Zeto Bórquez, *Etología oscura. Ensayo sobre la vida inorgánica*, op. cit., pp. 72 y 76.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 77 y 81.

¹¹ Zeto Bórquez apunta: “El agua deja marcas, decía Ponge, se inquieta al menor declive, se desfonda a cada momento, y es eso precisamente lo que amerita la atención: el modo en que el objeto *se amplifica* por medios diferentes a sí mismo pero que no le son, en estricto rigor, *exteriores*. Se trata, podríamos decir, de su *vida inorgánica*, que por otra parte parece ir de lado a lado en los regímenes de individuación”. *Ibid.*, pp. 300-301.

brisa, de tránsitos de pulpos buscando la reencarnación”¹² Esta *historia* -que no acaba nunca y que siempre falta el tiempo para contarla- nos dice que una cosa no es una entidad o un hecho consumado, congelado en su superficie, por lo tanto, no es un *objeto*, que es el término que utiliza Harman. Una cosa es más bien, para decirlo con Tim Ingold: “un lugar donde varios caminos se entrelazan... un nudo cuyas hebras constituyentes, lejos de estar contenidas dentro de ella, se pueden rastrear más allá, sólo para ser atrapadas con otros hilos en otros nudos”¹³. Ahora, en relación con las máquinas, ¿cuál es la *historia* de una locomotora? En el párrafo 57, después de una cita de Gilbert Simondon que trata de las comunicaciones entre las máquinas —que repiten los encuentros democritianos de los átomos—, Bórquez retoma el “relato homeomérico” diciendo: “la locomotora explota en el aire que activa su combustión y el aire en la locomotora (es una locomotora *en el aire*), y habiendo entrado el aire a la locomotora es ya diferente a lo que era antes de ponerse en su estela. La atmósfera a su vez es algo completamente singular, fría, pero no absolutamente. El aire caliente sube más rápido y hay viento: quizá al abordar el tren de las 16:00 haya menos. Estará más frío cuando parte el de la medianoche. Los saltamontes se topan con el tren, o al revés. [...] La grasa y las partículas metálicas que el tren deja a su paso por la vía son las semillas para esa vegetación hirsuta que crece alrededor de los durmientes. De la grasa y las partículas se podría decir lo que dice Kavafis sobre la claridad que al recorrerse las cortinas habrá de cernirse sobre el cuarto: *‘Acaso la luz sea un nuevo tormento. / Quién sabe qué cosas nuevas mostrará’*. El ruido de los vagones y de las ruedas interrumpe la conversación de los amantes, el parloteo en torno a la buena o la mala nueva, la escena final de un film. *Casablanca* es ahora también un tren que pasa y un tren es *Casablanca*. Un “te amo” ha metabolizado con una reuda rechinante. Y del incendio de los arbustos, cuántas transformaciones, cuánta *vida sobre la vida* tendrá que surgir”¹⁴.

Ensayo sobre las *conexiones* entre las cosas y las *conexiones* que son cada una de las cosas, *Etología oscura* “concilia” dos teorías sobre la *generación* que Empédocles -según Aristóteles- declara contradictorias: la teoría que sostiene que todo se genera por concurrencia fortuita de los elementos, y la que afirma que todo se genera por *proporción*, que sería, siempre según Aristóteles, la del propio Empédocles, en tanto él como quienes lo siguen, piensan que “todo ocurre al modo en que la piedra y el ladrillo derivan del muro, o sea, cada uno de un lugar y parte diversos”¹⁵. Pues bien, tal como se desprende del estudio —presente en esta obra— de la arquitectura “metabolista” japonesa, como de los trabajos de André Leroi-Gourhan, Bernard Stiegler y Jacques Derrida, se puede afirmar que los “encuentros” entre los objetos orgánicos y/o inorgánicos, en primer lugar, no son superficiales, sino cada vez constituyentes de cada una de sus figuras (*eidós*), y, en segundo lugar, que no son necesarios, sino abiertamente contingentes, en el sentido que todo encuentro pudo no haber sido. Aquí se podría aludir a la cuestión de la “percepción etológica” y su raigambre protagoriana, que es al cabo una posición “ontológica”. Si bien no se podría hablar de encuentros superficiales como hace la OOO sí se puede hablar de un sentido ontológico de la retirada, cuestión que se jugará en una relectura de la temática heideggeriana (relevante para Harman) del *Vorhandensein / Zu-*

¹² *Ibíd.*, p. 78.

¹³ *Ref.*, *ibíd.*, p. 86.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 282-283.

¹⁵ Aristóteles, *Acerca de la generación y la corrupción*, II, 334a, Madrid: Gredos, 1987, p. 105.

handenheit, apelando a un “*Seinhandenheit*” o “inmersión activa” (p. 94), como cuando alguien se golpea con una mesa, siguiendo el ejemplo dado en el libro (p. 83). Luego, se afirma al mismo tiempo que esta “conurrencia fortuita” no se da cualquier modo, es decir, un elemento cualquiera no se combina con cualquier otro con el que se encuentra: si no, los elementos formarían una combinación infinita. Dicho de otra manera, cada encuentro tiene una *medida*, una eficacia “ortotética” o una *justeza*, que define una carga finita de *huellas* y una *retirada*: una cosa, la locomotora, por ejemplo, no es en-sí algo inagotable, si no, algo que le falta algo, a saber, “un centro que detenga y funde el juego de las sustituciones”¹⁶. En síntesis, en la “conurrencia *aleatoria*” acontece una *proporción*, la cual explica que el *encuentro* entre una cosa y otra sea tan repulsivo (*Abstossen* para Marx lector de Epicuro) como combinatorio. Un cuerpo no se *exterioriza* y no se *prolonga* de cualquier modo para mantenerse, ya que en ello le va precisamente su mantención o duración. Pues bien ¿cuál es este tipo de *proporción* o de “medida de ajuste” entre una cosa y otra?

Para responder a esta difícil pregunta, en el libro se confrontan dos líneas de pensamiento: la que deriva de la cibernética y aquella de la “corriente subterránea” de la filosofía que sale a luz con el estudio de los entrelazamientos multiespecies. Dicho esquemáticamente, ambas líneas trabajan y elucidan a su modo la cuestión de la *proporción* dado en todo encuentro contingente. La cibernética, cuya genealogía sorprendentemente se empalma, según Zeto Bórquez, con la discusión patrística sobre la imagen divina, piensa la *huella* en un movimiento de retirada no desde una relación entre un modelo y una copia, es decir, desde un criterio mimético, sino desde un criterio *operatorio* y *analógico* de semejanza. Por su parte, el enfoque multiespecie y la corriente presocrática de la filosofía, piensa la *justeza* de la huella en la retirada en términos de una *anexactitud*, es decir, desde un criterio geográfico, pre-geométrico. El desenlace de la confrontación el libro lo deja en suspenso... nosotros podemos intuir que su resolución pasaría por una radicalización de la cuestión que implica la artificialidad de la “naturaleza de las cosas”, liberada ya de la Naturaleza con mayúscula.

¹⁶ Derrida en “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, citado en la página 157 de *Etología oscura*.

Cinematógrafo de la crítica¹

Cecilia Rodríguez Lehmann²

En la breve nota que hace Sússekind a esta edición en español de *Cinematógrafo de letras*, la autora confiesa la tentación que surge inevitablemente cuando un libro de crítica se reedita varios años después de su escritura: la de ampliar, complementar, actualizar. Sin embargo, el impulso se detiene cuando surge otro deseo, el de mostrar un momento de la crítica y de sus debates. De esta forma el libro nos muestra no sólo las relaciones fascinantes entre técnica, materialidades y escritura en el entre siglo en Brasil, sino también la forma en que la crítica los abordó en un momento dado; una suerte de puesta en escena de sí misma.

A partir de este ejercicio que ella propone me gustaría pensar ese momento de la crítica como una red que excede las fronteras nacionales. No tanto que está pasando específicamente con la crítica brasileña en los 80, sino cómo en esa década se instaure una muy clara corriente latinoamericanista que hoy sigue marcando mucho del devenir de nuestros estudios sobre la literatura y la cultura. Una parte importante de los problemas que Sússekind plantea en este libro dialoga —deliberadamente o no— con las propuestas que en esos mismos años se están haciendo Ángel Rama en *La ciudad Letrada*; Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* o Rafael Gutiérrez Girardot en *El surgimiento del intelectual y en sus estudios sobre el modernismo*, por solo mencionar los más frecuentados.

El tejido que los une son una serie de preocupaciones comunes: la profesionalización de la escritura en América Latina y sus diferenciaciones con respecto a Europa; la redefinición del campo literario y sus autonomías porosas, el rol del mercado y del público lector, la importancia de las materialidades, la reacción de los letrados ante los procesos de modernización y masificación de la escritura, las distintas posiciones ante esa masificación, el papel de la prensa y del surgimiento de otras discursividades y otros formatos en América Latina.

Si insistimos en ver estas problemáticas desde una perspectiva continental tendríamos que preguntarnos por qué el libro de Sússekind parece haber circulado de una manera más tangencial. Habría que comenzar, obviamente, por la lengua, podríamos pensar que la crítica brasileña funcionaba —y aquí no estoy muy segura

¹ Presentación de *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica y modernización en Brasil* de Flora Sússekind, traducción de Mary Luz Estupiñán, Mimesis, 2021.

² Profesora del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile.

de usar el verbo en pasado— como el patio de al lado, el espacio de la otra lengua, a pesar de sus porosidades y de la marcada huella dejada, precisamente, por un crítico como Antonio Cándido en estos estudios publicados en los años 80. Lo brasileño, como un espacio ¿dentro y afuera?

En ese sentido, creo que esta traducción al español hecha por Mary Luz Estupiñán y que hoy nos entrega ediciones mimesis viene a llenar justamente ese vacío, ese afuera, y a insertar esta obra en este otro tejido crítico. No por una suerte de parnaso de la crítica que habría que volver a dibujar, una nueva foto de familia, sino porque el libro tiene aportes fundamentales en esa discusión y que permite complementar muy bien estas problemáticas comunes.

Pensemos, por ejemplo, en la importancia que adquieren los artefactos en la obra de Süsskind: fonógrafos, automóviles, máquinas de escribir, radios, cámaras, cinematógrafos. Los objetos tienen aquí un rol protagónico mucho menos presente en otras aproximaciones críticas. No se trata, o no únicamente, de la visión de estos artefactos como símbolos de una sociedad que se moderniza sino como aparatos culturales que terminan por trastocar la propia gramática de lo literario y sus formas de construcción.

Hay una propuesta que encuentro especialmente importante: la manera cómo la autora separa la inclusión de estos objetos como mera representación, por una parte, y su absorción como técnica y cómo gramática, por la otra. La presencia de cámaras, torres, ciudades, dentro de la literatura del fin de siglo nos resulta ya muy común, pensemos en Martí fascinado y estremecido por el acero del puente de Brooklyn. Menos obvios son los vínculos que se establecen entre estos aparatos y las formas cómo cambian las estructuras internas de lo literario y sus gramáticas significantes. Y no me refiero a la prensa, a los folletines, cuya acción directa sobre la escritura se nos hace evidente sino a afinidades que requieren de una lectura más fina.

Volviendo a la crítica latinoamericana en donde intento insertar esta obra —y perdonen la generalización que esto implica— el ojo parecía estar puesto sobre el surgimiento de otras escrituras, profesionalizadas, mercantilizadas, masificadas como lugares de amenaza o de seducción y —pienso aquí especialmente en el libro de Graciela Montaldo *La sensibilidad amenazada*—, pero con menos frecuencia en esas amenazas y fascinaciones que se producen más allá del campo de la escritura.

Me refiero al impacto que tuvo el dispositivo tecnológico en sí mismo, el gramófono, el cinematógrafo o la máquina de escribir, por ejemplo, y cómo ese dispositivo marcaría nuevas gramáticas escriturales. Digamos que para Süsskind no se trata solo de la amenaza de la escritura literaria por otra escritura posible, sino cómo la propia literatura termina funcionando a ratos como montaje cinematográfico, como retazo, como instantánea fotográfica, o como grabaciones de gramófono. Se trata de estructuras mediadas por el horizonte tecnológico que son absorbidas, asimiladas por la literatura y que terminan marcando una parte de su devenir.

La tan acertada acepción del término “cinematógrafo de letras”, robada a la poesía y convertida en herramienta crítica, permite dar cuenta de esas nuevas “sintaxis y lógicas peculiares” de los aparatos, especialmente los visuales, y cómo se insertan dentro de lo literario en su propio esqueleto, alterando sus articulaciones y sus formas de moverse. Dice la autora:

en un principio la relación entre literatura y técnica en general no es más que de cita, o de figuración de tal o cual artefacto, cuando se detecta la lógica industrial y el lenguaje propio del cinematógrafo, la reproducción fotográfica o la impresión por métodos fotoquímicos es que se vuelven más frecuentes las reelaboraciones y apropiaciones críticas de la técnica (156).

Esas sintaxis que se toman prestadas y que permiten las asimilaciones, “reelaboraciones y apropiaciones” (156) permiten a su vez pensar lo literario también como técnica. Cómo si el develar las estructuras de ese discurso otro, cada vez menos otro, permitiera develar mi propio funcionar, mi sintaxis. Las visiones más románticas de la escritura y su solitario genio creador tuvieron que lidiar así con las materialidades del lenguaje, su tecnificación, con las pueriles teclas de la máquina de escribir, tan homogénea, tan unificadora, tan veloz. La literatura vista como la sintaxis de lo moderno, con sus lenguajes, sus gramáticas, sus formas de narrar, de escuchar, de mirar, de leer y de sentir.

Así, la literatura no cambia por la única presencia del aparato, sino por esas redes sociales, culturales, epistemológicas de las que los aparatos son hijos y a la vez productores. Un punto de partida que sin duda hace que resuenen una vez más Benjamin, Flusser, o Jonatahn Cray cuando se acercan al observador/lector/espectador moderno.

El análisis que lleva a cabo Sússekind, marcado tempranamente por las materialidades, la visualidad y la técnica, nos permite así adentrarnos en la literatura brasileña del entresiglo desde sus hesitaciones, sus dudas, sus transformaciones. Desde su cinematógrafo podemos observar las letras en movimiento, ese desplazamiento de lo literario hacia otro lugar, como si pudiéramos contemplar —y aquí la palabra no es casual— su proceso de devenir en otra cosa, su transcurrir.

En ese sentido, creo que esta manera de entender el proceso de modernización de lo literario introduce aspectos realmente relevantes que vienen a complementar los ya más transitados estudios críticos de la modernización literaria en América Latina y que, como ya mencionábamos, tuvieron su auge en la década de los 80 y 90.

Por otra parte, el corpus estudiado también introduce una arista enriquecedora. Más allá de algunos nombres que han traspasado las fronteras idiomáticas, este estudio nos permite acercarnos a autores menos conocidos, muchos de ellos aun sin traducir al español y pienso de nuevo en el afuera y el adentro que es Brasil y en cómo esta acertada traducción nos permite un paso de frontera hacia un territorio común. Ampliar el corpus con el que solemos trabajar el entresiglo de nuevo nos permite asomarnos a una riqueza y a una complejidad que muchas veces queda fuera del campo del ojo.

Por último, y para no extenderme demasiado, quiero pensar en la propia forma de hacer crítica, en esa forma híbrida, ensayística, impura que utiliza Sússekind en este libro. Creo que resulta perfectamente coherente con su propuesta de lectura el apostar por un tipo de escritura que huye de la rigidez, de los excesos académicos, de las estructuras esquemáticas y que se permite un deambular más cercano al ensayo, cargado de metáforas, de ires y venires. La entrada al libro a través de una escena de la película de Wender como un epígrafe imposible, la encuentro especialmente sugerente y seductora.

La manera como se hilvana el libro, cómo dialoga con la imagen, cómo se organiza, incluso cómo subtitula sus partes: “El baile de las horas”, “Personaje a través de un cristal”, “Una cinta, otra cinta, otra más”, nos permite pensar la crítica desde un lugar más libre y precisamente por eso con más posibilidad de acercarse a ese terreno de gramáticas y sintaxis híbridas. Un tipo de apuesta del conocimiento al que me pregunto si tanta burocracia académica, tanto puntaje y tanto papers nos aleja.

En ese sentido rescato la forma ensayística como posibilidad de la crítica y celebro el gesto de Mimesis de acercarse y relevar este tipo de propuestas. La diagramación del libro, las fotografías, el cambio de tipografías, forman parte de la

posibilidad de ensayar también desde allí, desde la conciencia de que la materialidad se mueve más allá/con/en el texto. La edición, la diagramación y la materialidad de este libro también como formas del pensar y de la crítica. Celebro así esta edición pensante, celebro la traducción finalmente al español de esta importante pieza de la crítica, celebro la escogencia de esta autora y este texto, celebro la posibilidad de seguir pensando desde otros lugares y bajo otras formas.

El jardín que el lenguaje desentierra¹

Nadia Prado²

“Durante la última semana he estado dibujando, sobre todo flores, motivado por una curiosidad que poco tiene que ver con la botánica y con la estética. Me he estado preguntando si las formas naturales —un árbol, una nube, un río, una piedra, una flor— pueden ser miradas y percibidas como mensajes. Mensajes —es obvio decirlo— que nunca podrán ser verbalizados y que no nos están particularmente dirigidos. ¿Es posible “leer” las apariciones naturales como *textos*?”

John Berger

Las dos primeras cosas que se me vinieron a la cabeza al leer *La chacra de las fresias* de Emilia Pequeño Roessler, fueron las fotografías de Gabriela Mistral y de Guadalupe Santa Cruz regando sus jardines. Gabriela en su casa de Roslyn Harbor en Nueva York, Guadalupe en su casa de Pasaje Navarrete en Chile. Luego, imaginé una conversación entre ambas que escuchábamos Emilia y yo. Mistral, le preguntaba a Santa Cruz ¿cómo hace usted sus versos? Y para no “reducir [ese] capricho consuetudinario” como llamaba a la escritura la poeta, Guadalupe contestaba: “No sé escribir. Hago jardines”.

Mientras que Mistral se encapricha con las palabras y plantas y anota cuidados, Guadalupe se convierte, a medida que escribe, en una jardinera china como la ha llamado, por su carácter intempestivo capaz de hacer justicia al presente, nuestro amigo en común el filósofo Rodrigo Karmy, porque en ella “juega un modo de escritura concebida como trabajo de jardinería” (Karmy Bolton 105). Es una jardinera que, como Emilia, “asume la escritura como su médium. No despierta frente al escrito, sino *en él*. Y no despierta en *la* escritura como si esta pudiera llevar consigo una última palabra, sino en *una* escritura que devanea en los acantilados de lo impersonal y, a su vez, de la multiplicidad inherente a ella. Como médium ha de ser una necesariamente entre otras” (Karmy Bolton 107).

Me gustan aquellxs jardinerxs atentxs a escuchar a flores y plantas y prestar oído a sus cuchicheos y pactos, a “su lengua casi inteligible” (36)³, secreta y desplegada. Son jardineras que se quitan “el pan de la boca para alimentarlas” (15). Emilia es de esta laya, atenta y abierta al lenguaje de las flores se posa junto a ellas, o se arrulla, en un espacio reducido que el lenguaje va ensanchando, porque palabras y plantas son “seres *ontológicamente anfibios*: conectan los medios, los espacios, mostrando que la relación entre viviente y medio no puede ser concebida en términos *exclusivos* (...) sino siempre *inclusivos* [porque] la vida es siempre cósmica y no un producto de nicho” (Coccia 82).

Leer y escribir el lenguaje de las plantas se transforma en este primer libro de Pequeño Roessler, en amar lo que devuelve amor y en interrogación. Se abre con una pregunta sobre lo que no hay y sobre lo que crece, y como pregunta-escritura conmemora: “¿recuerdas el día que llegamos y este era un sitio eriazó? / los hierbajos luchaban por un centímetro en la llanura/la tierra era tan seca que si corría

¹ Sobre *La chacra de las fresias* de Emilia Pequeño Roessler, Libros del Pez Espiral, 2022

² Profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE

³ Los números entre paréntesis corresponden al número de páginas de *La chacra de las fresias*.

viento se levantaba polvo//era como estar en la pampa/había que cerrar los ojos para no llorar” (11). La memoria, aunque parezca íntima, es intrusa y forastera. Se esparce como enredadera. A veces es un manchón “de sol y humedad” (37), un manchón de colores y otras gris y seco. En su aire, espesura y broza disparan la posibilidad de pensar y sostener el desaliento, enredándose —mezclándose— a nosotros cuando jardineamos. Crecer es una lucha, no puede un jardín desbrozar por sí mismo las amenazas y violencias. Se precisa, como escribe Emilia, “trizar vidrio y clavarlo/sobre el cemento fresco del borde de la tapia” (12). Se necesita de manos y palabras para apartar la conminación. Las flores, pequeños artefactos, desactivan solo con ayuda, la lógica de la destrucción.

Lxs jardinexs y floristas, como Mistral, Rulfo, Bellessi, Di Giorgio, Santa Cruz, Sebastián Herrera, Victoria Ramírez y Coccia, entre otrxs, y también Pequeño, *harnean* las páginas y se sacuden de las lógicas absolutas del lenguaje y de sus tecnologías de seguridad, que prohíben y podan no para que todo prolifere sino para destrozarse. En su pequeña pero extensa parcela, Emilia dialoga con sus abuelas, con el saber mistraliano sobre las flores y con Marosa di Giorgio, para quienes las flores son letras, un alfabeto donde podemos encontrar animales e insectos. Una tipografía entera en la naturaleza —que hace su inmersión en el pensamiento amenazado por las larvas—, fragmentos intermitentes, pequeños pasajeros que viajan con nosotros en el tiempo y la geografía, desde el pasado al ahora, sin continuidad ni *valor redentor*, como potencia acéfala que en el revoltijo de barro y lengua despedaza todo principio y acuerdo. Hay, entonces, que “moler con los dientes cáscaras de huevo/(...) prevenir la podredumbre de las larvas/que (...) asedian y carcomen los pensamientos/la mordida del murciélago/se acurruca en las enredaderas / telilla membranosa/tierra con tierra” (39).

Lee y escribe esta jardinera, no literalmente sino de soslayo. A pesar de la infructuosa poda, insiste en el cuidado. Entre el desorden y el apremio deja entrever el latido del lenguaje, mientras “la carne hiede entre los botones” (39). Las criaturas que se ocupan de estas páginas en silencio, una por una, enredadas, haciéndose hueco, forman lentamente una escritura que, palabra tras palabra, se enmaraña mientras avanza y retrocede. Centímetro a centímetro, en la intemperie y la persistencia quiere comprender. Emilia Pequeño trae su propio herbario y su propia escritura, las palabras como los hierbajos luchan por abrirse camino. El poema intenta salvarse de sí mismo, es de su propio exceso, de luz y sombra, de lo que desea ampararse mientras “moja[r] la ciénaga” y “ve[r] las flores agotando otro día” (17).

El deseo, en *La chacra de las fresias*, está unido a una férrea defensa, quizás porque articula su propia necesidad de protección y espera, mientras *se pasa* el invierno y se procura aletargar el malestar, en el ruego con que se intenta alejar los peligros hasta inmolarse. Pero el pensamiento, cada noche, desea evitar su intranquilidad, intentar un repliegue frente a los picoteos de zorzales y la costumbre: “pienso cada noche/antes de cerrar los ojos/con una piedra en el pecho / que no fueron las abejas ni los zorzales/la culpa fue nuestra/por dejarlos entrar al jardín” (27). Hay amenazas —como las plagas, que no avisan, que muerden, destruyen, aparecen y reaparecen— cuya insistencia merma toda corrección, se hace maleza atrapada entre los muros. Escribe Emilia: “quiero que estos brotes sean bosques/ frondas azules que revistan la casa/que las flores en su aroma perfumen los rincones/acaricien los pimpollos sonrosados/riego cada día de muralla a muralla el jardín” (14).

Pero ¿qué se riega, corrige y fertiliza?, qué cuando se muelen “pastillas fertilizantes [en] gotas de agua” (29). Qué protege, verdaderamente, la labor escritural

de “hacer una pasta con el sedimento/esparcirla por las hojas/que se haga costra / en silencio lamerle los parásitos a cada una / petricor de enzimas trasplantadas / llueve la sangre de mi sangre” (29). La sangre fertiliza o se vuelve estéril, dependiendo de cómo penetre e infiltre la vida y el cuerpo: “cardenales mis entrañas / en las murallas se descascara el papel manchas de sol y humedad / caras de vírgenes trozadas por los hongos” (37). Las yemas de los dedos, se hieren, rozan y toman lo que hace arder la propia lengua. Allí donde todo es fragilidad, las lavandas, las flores más débiles, arrinconadas, enfermas, en peligro de secarse siguen abiertas ante los punzones indelebles de las ortigas. La debilidad implica desamparo y defensa ante el escozor e inflamación de un delicado cuerpo que, pese a todo, gravita y se recupera entre dos cabos: enfermedad y necesidad.

Un jardín, por tanto, no es sino la posibilidad y metáfora de instalar las férreas defensas que el cuerpo necesita. Nadie sabe lo que puede un cuerpo. Nadie sabe lo que puede un poema. Sus codos, yemas, sus dedos observados por los pájaros y “los restos del sol de la tarde” (31), sus púas y huellas, se enconan para persistir y guardar una memoria como se enconan ciertas flores “muy pequeñas si las toman para cortarlas” (41). Canto y flores son acogidos y acunados entre arrullo y rasguño, pero hay que intentar nutrir, a como dé lugar, la paradoja: fuerza y debilidad es lo que extiende una vida y “se dispersa[n] con el riego” (41). “La paja y el polvo no se separan / de sus nervaduras” (32), la escisión perdura en las yemas. “Las manos temblorosas buscan[do] la densidad de las astillas” (45) para escribir desde sus fragmentos en un páramo donde debemos hacer crecer lo que no puede crecer, lo que está prohibido, porque después de todo escribir, como señala Czeslaw Milosz, es una estrategia de protección, de alcanzar lo que desaparece y se renueva. ¿Enredar y desenredar no es acaso la travesía que nos permite alcanzar lo que media entre un aliento y otro?, ¿entre lo que se ausenta y restituye?

La rutina, a veces “quebradas llenas de roña y aperas” (33), entra en el cuerpo como entra por las raíces fibrosas y los tallos huecos. Reviste y resguarda del angustiante día a día: la casa fragmenta y reparte el tiempo. Su reanudación escancia la finitud, permite escuchar ese fraseo extraño como si fuese “un ruego que se difumina con el frío” (43). Un cúmulo de flores, los poemas, murmuran y cuchichean; en su reciprocidad decantan nuestra imaginación y reparten el espacio: “algunas plantas se llevan mejor con otras / cuchichean / se ríen de nuestro cariño / sus raíces abrazan pactos que no entendemos” (15).

Conversamos con otrxs jardinexs que amamos, sabemos de sus gestos y palabras, hacemos pactos secretos con ellxs. Nada que implique nuestro pan no recoge de la poesía, lo peligroso en la poesía, como pensaba Aldo Oliva, es el futuro y la belleza que encierra. De esto no podemos deshacernos, aun cuando, entrar en ella, sea adentrarse en una *trampa viscosa* en que solo nos aproximamos a la salida. También a ella la sostiene un espacio vacío, también a ella se le incrustan guijarros en la carne sin piedad alguna. Emilia Pequeño se adentra en esta trampa al “caminar el tapete tupido que entrelaza / los dedos del pie a las margaritas” (14). *La chacra de las fresias*, su fuerza intrínseca, ante un mundo y una experiencia degradados, inscribe en otro lugar el lugar propio, dislocado y descoyuntado porque, pese a todo, “el dulzor del fruto rueda en el maicillo y se lesiona”, pero hay “miel que suaviza las grietas / hilillo de agua / piedad de estero” (33).

Se riega el pensamiento como se riega un poema, el país ciénaga, el afuera dormido en su desolación. Es una obstinada defensa contra la hostilidad; y el cuerpo, que vive limitado, tironeado, incluso suprimido encuentra cuñas (palabra usada por Emilia) para protegerse. Entre cabos alcanza, vaporiza y expectora

frases y, de ese modo, reaparece, resucita en medio de la maraña y de la trampa, mientras recuerda, recolecta, espiga, cuida, conserva, identifica, se resguarda y se compromete. Escribe Emilia: “las plantas son capaces de memorizar el paso del tiempo / identificar la estación según la longitud del día / la temperatura del agua / y el estado anímico de quien las riega” (16). Narra el dolor, empolla el paso del tiempo para evitar la alteración y la novedad: “a veces no hay más que el miedo / a que la rutina se vacíe / si por generaciones el riego ha sido la razón / de entrarse cada atardecer / sellar las calles con silencio” (17).

Narrar los hechos y relatarnos *a través* del jardín, flor o poema, no es una inscripción cualquiera, no implica preeminencia, sino una avería en el curso de los acontecimientos. Este poema, artefacto verbal, cuña, llanura, planicie, hierbajo, semilla, brote afirma lo que puede desmoronarse, pero también abre y atraviesa, ajusta y hiende, calza y divide, sostiene y recibe, y así como el rincón de la jardinera sirve para enterrar a un cachorro, se sostiene y rinde ante la fuerza de la muerte: “el rincón de la jardinera / en que enterramos al cachorro el verano pasado / quedó tan ácido que nada pudo echar raíces / a la mínima amenaza de viento se retuerce / es un ánima” (34).

Escribe Pequeño Roessler: “cuando la oscuridad empieza a consumir las retinas / mojar la ciénaga / ver las flores agotando otro día / acostarse el invierno entero a esperar / cada año hibernando la angustia / que el jardín no vuelva / que todas nuestras plantas se extravíen / antes que llegue la luz” (17). Pasar el invierno, echar raíces, agotar los días, detener el desasosiego en la intensidad de la ausencia y el peligro, en el ácido sobre lo que nada crece. Hibernar y escribir, escribir hibernando, avistar y esperar, como las cuñas de la cordillera que muestran lo que viene, el sol de la mañana, lo que antecede. Ese tiempo anterior, escanciado por la geografía, notifica en este poema el momento para incubar y protegerse: “antes que saliera el sol de las cuñas de la cordillera / sentábamos nuestros cuerpos como empollando las semillas / para salvarlas de la intemperie” (12).

El poema, el jardín, escribe su defensa mientras todo se desmorona y embiste la hostilidad, las plagas, los colmillos de un cachorro, el frío, la aridez. Lo carcomido es lo que lleva la cuenta del año. Cada espacio de tierra actúa como defensa ante el dolor y lo que no se puede evitar: la intemperie, es decir la poesía. El poema sin intervenir, interrumpe el cotidiano amenazante: “no cruzamos mirada / el cuidado del suelo nos roba / varias horas del día y las ganas de hablar” (18). Cuidar el jardín, la rutina, acorta el día, dilata el silencio, cuando “la insistencia es un gesto más sólido que la palabra” (18). Las palabras, como la tierra, se aprietan, se remueven, se criban, se cavan, sostienen una vana e improductiva creencia, aparecen desde cualquier lugar, desde el “beso del rocío” y desde “los alambres pelados que refulgen sus orillas” (44). No puede haber desidia, “basta el mínimo descuido / un día sin lavativas [para que la amenaza] (...) tome[n] confianza” (37).

La obstinación es otra forma de escritura, exigencia y anhelo. Escribe Emilia: “creemos que los pellizcos a la tierra / harán algo contra la terquedad de las malezas” (18). Pero la maleza escribe con mayor rapidez y empecinamiento. “Pienso frente a los socavones / no hay que perder la esperanza / cuando el sol nos queme las manos / las fisure como cuero viejo sin curar / y sintamos el dolor bajo las uñas laceradas / las violetas guiarán con su perfume / los dientes de nuestros rastrillos // no hay amor en esta casa / más grande que este / que les guardo” (19). El amor acontece porque “la razón es una flor” (Coccia 107), como señala Emanuele Coccia, y “la razón no es sino esta pluralidad de estructuras de atracción cósmicas que permiten a los seres percibir y absorber el mundo, y al mundo estar completamente en to-

dos los organismos que lo habitan” (ibídem, 107). De tal manera que “las plantas representan la única grieta en la autorreferencialidad de lo viviente” (ibídem, 21).

Las jardineras y floristas, como Mistral y Santa Cruz, disponen cuñas. La flor es una, no para sujetar o atravesar, sino para proteger y evitar la caída. Acciona una rutina que aleja el temor. El lenguaje de las flores, de la jardinería, también se dona, se entrega, se traspasa, es poema y diálogo en tanto es *contagio perpetuo*, hojas perennes e incesantes. El riesgo, el azar al que se dirige el deseo hace plantar, jardinear, cavar, buscar una memoria, perfilar un límite, soslayar la inclemencia: “una incubadora que ataje las ventiscas / una rejilla que proteja los brotes / luces infrarrojas para sortear el frío / solo un amasijo de artimañas” (22). El peligro está en cada uno, así como la reiteración, la privación, la duda y la insuficiencia: “en la persistencia de la cochinilla / pudimos comprender // una casa sin el seno de una madre / es un tabique con un forado en su centro” (23).

No hay, por esta falta, protección alguna. La escritura-jardín de Emilia emprende, finalmente, un deseo de complementabilidad y una protección infructuosa. Quizás a la familia, a toda familia, solo “la sostienen los espacios vacíos que dejamos en la casa / como la mesa del comedor / o la muralla descascarada por el moho” (28). A través de ese tabique, de ese agujero, ninguna amenaza puede ser detenida. No hay defensa. Sin embargo, por ese forado se puede oír aún la voz de una madre, se puede acercar el oído y extender la mano hacia un recuerdo: tramas y escrituras. Las palabras, como “la incisión fungiforme de la peste” (40), se rehabilitan y también carcomen con sus mezclas multiformes irreductibles, como un poema que permanece de pie, que se pierde, que retorna, que se encarama por las paredes, que se desliza agarrándonos los pies.

“Un jardín es una casa [dice Emilia] que se habita desde fuera / el sueño de poder apropiarse del lujo / en la comodidad del hogar” (26). No hay otra manera posible de habitar, de ser forastero en una intimidad que se habita desde el exterior, que desordena la costumbre e intenta ponerle un cerco al miedo y a la hostilidad, mientras se “intenta a golpetones cultivar lo salvaje de la muerte” (29). La rutina, siempre a punto de vaciarse, escribe lo que vendrá y el sobresalto. El porvenir y la finitud que se aproxima y que, al mismo tiempo, intentamos apartar.

BIBLIOGRAFÍA

- Rodrigo Karmy Bolton, *Fragmento de Chile*, DobleAEditores, Santiago de Chile, 2019.
Emanuele Coccia. *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2017.

Ojo Líquido de Guadalupe Santa Cruz¹

Elizabeth Collingwood-Selby²

I

En días por venir las lectoras y lectores de *Ojo líquido* sostendrán para leerlo el libro abierto entre las manos. Lo harán con la naturalidad propia de quienes han vivido y crecido entre libros, de quienes, sin saber ya de su saber, saben demasiado bien qué tipo de objeto es ése que tienen entre las manos y ante los ojos. Expuestos los cuerpos al despliegue de signos sobre la página, se activará instantáneamente la maquinaria ancestral de su alfabetización; reconocerán las letras, las palabras, las frases, y quiéranlo o no, harán inmediatamente con ellas lo que ya, casi, no pueden dejar de hacer: antes de su encuentro con el ruido, con la mancha... antes del asombro y la extrañeza, dispuestos a destilar sentido, fabricarán el continente amplio o estrecho donde habrá de moverse la escritura constreñida por el régimen de la comprensión.

El libro y los cuerpos que lo lean reclinados, acostados, de pie o sentados, sobre una silla, el asiento de una micro, el banco de una plaza, el suelo, un sofá, una cama, ocuparán algún lugar en el espacio más o menos poblado del planeta. Habrán llegado hasta allí después de un tránsito de años, tránsito cuyo particular recorrido será, en cada caso, diverso e irremontable; por más que lo intente, ninguno de ellos podrá recomponer con detalle el esquema cabal de sus desplazamientos. Habrán llegado hasta allí sin poder decir bien cómo. Transitados por los lugares por los que han transitado, esos cuerpos que leen serán también leídos por este “libro”, tocados por una memoria cuyo desalineado crecimiento arruinará el mapa de la ciudad, de la lengua y del libro en que se encuentra escrito.

Si el cuerpo es, como sugiere Ojo líquido, *el larvado exceso de cruces* que en cada caso y en cada instante configura y precipita la memoria como pasaje y la memoria como paisaje que no puede fijarse para la posteridad en ninguna pose, entonces el cuerpo es lo que está en trance permanente de socavar la clausura que trabaja para contenerlo.

La Chimba, Quilicura, el río Mapocho, la Quebrada de Ramón, Costanera Norte, Barrio Matadero, Alameda, canal las Hornillas, Plaza Italia, Vivaceta, Cerro Navia, Cajón del Maipo, Pudahuel, cerro San Cristóbal, Tobalaba, Canal San Carlos, Vitacura, Zanjón de la Aguada, Ochagavía... nombres en el mapa de Santiago: barrios, cerros, calles, cursos de agua que en la superficie opaca o luminosa del plano aparecen y se conservan contemporáneos, tiesos, impermeables, intactos.

Auguste Blanqui, prisionero durante 37 años en el Fuerte de Taureau, escribió *La eternidad por los astros* desde su encierro y con ello logró, probablemente, abrir forados que le permitieron escapar, momentáneamente al menos, de su reclusión. En el capítulo VII de ese libro: “Análisis y síntesis del Universo” leemos:

“Los sistemas planetarios no proporcionan en lo más mínimo, (...), un recorrido contem-

¹ Santiago: Editorial Palinodia, 2011.

Este texto fue leído en la presentación del libro el 19 de junio del 2012. Fue publicado en la Revista Nomadías N° 16 en noviembre de 2012.

² Académica, Departamento de Filosofía, UMCE.

poráneo. Lejos de ello: sus edades se encabalgan y se entrecruzan en todos los sentidos y en todos los instantes, desde el momento del nacimiento encendido de la nebulosa hasta la muerte de la estrella, y hasta el choque que la resucite.”

Como en el sistema planetario de Blanqui, aquí, en *Ojo líquido*, parecen encabalgarse y entrecruzarse en todos los sentidos y en todos los instantes las edades de calles, cerros, cursos de agua, edificaciones, barrios y pasajes de Santiago cuyos nombres, arrancados del mapa por la escritura de los cuerpos que habitan, hacen memoria.

“Las fachadas espejeantes de Nueva Las Condes reflectan nada, demasiado altas para dar con el vacío de la desaparecida Villa San Luis, desalojada violentamente bajo la dictadura y violentamente derruida en la perspectiva de un megacentro (el alcalde de Las Condes al comando del combo que *quitaba* la primera piedra). Alojados hoy un conjunto de torres de oficinas cuya área central la conforma la Plaza de la Palabra.” (*Ojo Líquido*. Pg. 34).

II

“Jardín” es, en el libro de Guadalupe Santa Cruz, el nombre de una potencia vital y el nombre de un arruinamiento; nombre de lo que en la ciudad y en la lengua todavía crece y se expande sin ley, subvirtiendo en cada brote, la fibra gramatical de lo que hay.

Lo que hay está por todas partes sujeto al rigor de la línea que le sirve de guía, de soporte, de marco, de contención; en el espacio perfectamente delimitado que les impone, las cosas calzan con su propio principio y con su propio fin, son precisamente lo que son. La línea es el *continuum* que ha desterrado la historia heterogénea de su propia constitución. Rasgada y abierta, sin embargo, la línea es un ojo, un pasaje por el que se cuele la memoria líquida en la que lo que hay flota como resto en el flujo torrencial de lo posible.

Nutridos por la promiscuidad de esa memoria, abriéndose paso entre un punto y otro, crecen con tendencias impredecibles, jardines de dimensión y especie diversa: troncos, ramas, hojas, semillas y flores a plena luz del día, y sombra de la noche.

En el medio predominantemente selvático que habría sido “Santiago” antes de ser Santiago, probablemente asomaba por aquí y por allá una línea entrecortada. Hoy, en medio de las líneas que por todas partes repiten en la ciudad de Santiago el mapa de Santiago, interrumpiendo aquí y allá la tiesa expansión de las veredas, las calles, las casas, los edificios, los balcones, los baños, cocinas y habitaciones, asoman y crecen sin gobierno, solos o entrelazados, árboles, pastos, parras, flores, malezas, arbustos, hierbas, enredaderas: insistencia de una potencia selvática que sobreviviendo como jardín, o ya sólo como pequeño brote en el terreno reducido de algún tiesto, expande y defiende el anacronismo de esa doble extinción.

“Los jardines son irreductibles, como un texto, no terminan de dar a ver su sentido porque nadie lo gobierna. Aunque una mano corrija, a veces, aquello que se encarama y tapa, que se come a otra planta, que no se da en esa ubicación. (...) Cuando el barrio es un secano (los bloques de departamentos crean sus perímetros de arena, zanjas para acentuar su apartamiento de la ciudad-bastidor) el jardín se concentra en tiestos repartidos por las zonas húmedas de la cocina y el baño.” (*Ojo Líquido*. Pg. 28)

Ningún cuerpo, sugiere este libro, puede habitar el árido y aislante rigor de la línea donde lo que domina y persevera es la identidad ilocalizable del “se”: se nace, se piensa, se hace, se dice, se escribe, se muere, sin falta, sin exceso, sin desmesura, sin jardín.

“Se” no es todos, es nadie, nos ata “se” sin juntarnos, basta de bastas hilvanadas entre todos al lugar. (...) “Se” le quita el cuerpo a las palabras (para incandescencia de esos

cuerpos, para fulgor de esas palabras), se mantienen a distancia para secreto del paisaje. El nadie que habla, del verbo hablar, lo hace por la ley y sin cuerpo a cuerpo.” (Ojo Líquido. Pg. 52)

“Jardín” no dice aquí lo que crece en los huecos húmedos de la ciudad y de la escritura bajo control y cálculo del paisajismo, sujeto al diseño cartográfico de un presente que administra lo que hay sin saber de la insistencia infiel de lo que hubo en el brote sin regulación de lo que habrá. “Jardín” dice aquí, en este libro, en la ciudad y en la lengua que lo cruza, el devenir del cuerpo, el pasaje de la memoria en el trance de su extinción.

“Tampoco es cosa de alguien, que hubiese una voluntad de levantar, de esclarecer un jardín, de lanzar algún diseño por sobre aquel pedazo de tierra y de imaginar en su aire las plantaciones ya crecidas, su tumulto verde, las arabescas que forman ramas y hojas en el volumen que ocupan entre la casa y las panderetas que deslindan con la vecindad. No, han de haber crecido las criaturas una por una, enredadas, haciéndose hueco, formando formas lentamente, corregido como un libro sin autor.

Los jardines permiten verificar la ignorancia de los mapas (...)” (Ojo Líquido. Pg. 21)

El mapa excluye todo lo que, como un jardín, crece en la ciudad por fuera del esquema bien delimitado de su contención. La batalla de la ciudad, de la lengua y del cuerpo por quebrar la línea de la clausura, por mantener abierto el ojo líquido de sus memorias es historia. Pero Historia es también la tendencia a laclusión, clausura del nos-otros en el “se” que dibuja el mapa de una ciudad, de una lengua y de un cuerpo sin brote. Entre una y otra historia la ciudad, la lengua y el cuerpo parpadean.

Abierto sobre la mesa, el cuaderno de caligrafía tensa las paralelas sobre las que los niños, lápiz en mano, aprenden a calibrar la forma y el tamaño de las letras que trazan para transformarlas en signos reconocibles, para civilizar la anomalía de la mancha en el horizonte de la escritura. Después de constatar que las letras que dibuja *no se dan en esa ubicación*, que ninguna termina de calzar con su tamaño ni de ajustarse a la idea formal que se le impone como modelo, que siempre son demasiado grandes o demasiado pequeñas, que tiemblan con el temblor del cuerpo que las produce, la niña borra, escribe y vuelve a borrar, hasta que en alguna parte, el papel ennegrecido se hace polvo, la línea se rasga y la palabra, privada de soporte, se fuga para confundirse otra vez con la memoria material de las cosas; borrando, la niña cultiva la escritura como grabado y en el grabado, un cuerpo.

En el mapa de Santiago el Mapocho *traza con sudor* la línea sobre y bajo la que se inscribe, ordenada, la ciudad; en el cuerpo que la habita, el Mapocho es la línea que, rasgada por la insubordinación de su flujo líquido, desarregla esa compostura.

El libro tiene su lomo, columna vertebral, centro no escrito que sujeta y organiza de extremo a extremo la reunión de unas páginas que de otro modo se encontrarían sueltas. Arriba, abajo y por ambos costados, los márgenes blancos definen los límites dentro de los que se ubican, ordenados, los signos. Habitado a las dimensiones más o menos estandarizadas de esa parcelación, el cuerpo que lee recorre de izquierda a derecha el paisaje de marcas negras sobre fondo blanco en busca de su articulación. En ese recorrido el silabario, operando aún matricialmente como tabla de los elementos y catastro de combinaciones, somete al cuerpo entrenado a la lógica y al mecanismo primario de la composición. Pero el cuerpo es una compleja caja de resonancias que no puede controlar, sin más, los efectos de su lectura. Las palabras no reposan neutras entre margen y margen; crecen, decaen, se enredan, se desplazan, se montan y desmontan cada vez según

la memoria de la caja en que resuenan.

“No sé escribir. Hago jardines”, leemos a pocas páginas del comienzo de este libro tenazmente empeñado en socavar su propia estructura y escapar a la ley que de antemano prefigura su ordenamiento. Las letras, las palabras, las frases, todas fuera de sí, arrancadas del silabario y la gramática que alguna vez dispusieron el canon de su futura comprensión; erosionando con su desplazamiento el sólido orden de lo que hay, dándose un lugar, una lengua, una ciudad con memoria: un jardín, un cuerpo.

La última lectora. Luisa Capetillo, Julio Ramos y la re- edición de *Amor y anarquía*¹

Luis Othoniel Rosa²

La hipótesis de este trabajo es la siguiente: la inestabilidad generada por el simulacro que apropió el lenguaje dominante, como disfraz, sin someterse a la lógica del mismo, es el impulso que activa la escritura de Capetillo y otros escritores marginales, subalternos, de su época [...] materiales a veces de segunda mano, restos de cultura alta, que la escritura menor apropia, mezcla y refuncionaliza.

Julio Ramos, Introducción a *Amor y anarquía*

PRÓLOGO

Amor y anarquía: los escritos de Luisa Capetillo, de Julio Ramos, publicado en 1992, es un libro icónico para la imaginación política puertorriqueña. Junto a la biografía de Luisa Capetillo de Norma Valle Ferrer, es el primer gran estudio que introduce al latinoamericanismo una de las figuras revolucionarias claves del anarquismo, del feminismo y del cosmopolitanismo proletario en las Américas.

La anarco-feminista puertorriqueña, orgullosamente autodidacta y sindicalista, Luisa Capetillo (1879-1922), se convirtió en un fenómeno por medio de la innovadora práctica caribeña de “los lectores” en las tabaquerías, y leyendo en voz alta desde la tribuna tabaquera se dio a conocer en Puerto Rico, República Dominicana, Cuba y la costa este de los Estados Unidos hasta sus últimos días en que esta práctica será ilegalizada. En las tabaquerías Capetillo consigue convertir un lugar de explotación capitalista alienante en una universidad o biblioteca ambulante y oral. Capetillo lee en voz alta desde la tribuna tabaquera a los clásicos anarquistas (Proudhon, Kropotkin, Tolstoy, Malato, etc.), a las primeras feministas, a las novelas realistas o románticas de denuncia, y a los tempranos textos marxistas que apenas circulaban en cualquier otro espacio en estas geografías.³ Y mientras lee en voz alta, también escribe libros extraños que publica y vende (y regala) ella misma, libros que se pretenden panfletarios pero que contienen demasiado caos para considerarse panfletos, en los que explora temas utópicos, feministas, el amor libre, el robo legítimo de los bancos, el espiritismo, la buena vida, la revolución anarquista y la pluralidad de mundos habitables. Capetillo critica con igual rabia

¹ Julio Ramos editor. Ediciones Huracán, 1992, reedición por Editora Educación Emergente, Puerto Rico 2021.

² Académico, Universidad de Nebraska-Lincoln

³“El internacionalismo de la biblioteca tabaquera seguramente rebasa los límites del mapa intelectual alto, institucional, dominado en esas primeras décadas del siglo por los modelos del criollismo nacionalista y por los resabios de un tardío modernismo. No es improbable, incluso, que los autores como Marx y Nietzsche -pero también Tolstoy o Dostoievsky- entraran a Puerto Rico, en traducciones generalmente españolas (de Valencia o Barcelona), vía las fábricas de cigarrillos bastante antes de su circulación en los círculos de la cultura universitaria o letrada. En ese ‘biblioteca’ se formó Capetillo” 27-29

al capitalismo como crítica al estado, tanto al patriarcado como al nacionalismo, tanto a la izquierda burguesa como al mundo intelectual, y todo mientras abre un horizonte político pluralista que parece terriblemente adelantado a sus tiempos.

En su primera edición de 1992, *Amor y anarquía* es publicado por Ediciones Huracán, una de las editoriales más importantes de la historia intelectual y de la izquierda en el país, que recientemente cerró sus puertas tras la tremenda crisis colonial que atraviesa la isla por ya 20 años. *Amor y anarquía*, que comienza discutiendo una foto, ahora mítica, en que aparece Luisa Capetillo “vestida de hombre” tras ser arrestada en La Habana por disturbios a la paz pública (“Las excentricidades de una anarquista” lee el titular del periódico cubano de 1915), parece revelarnos en los 90’s otra manera de ser revolucionario justo en un contexto posmoderno que parece decirnos que ninguna revolución es posible, que el cinismo es compulsorio, que la postulación de mundos revolucionarios será inevitablemente otra imposición autoritaria. Tras el fin de Ediciones Huracán, y tras el desastre necrocapitalista que implicó el Huracán María en el año 2017 y conjurado por una insurgencia popular en el verano del 2019, un nuevo proyecto editorial, quizás heredero de aquél, Editora Educación Emergente, emprende la tarea de reeditar aquél icónico volumen de los 1990’s y reinsertarlo en un nuevo contexto histórico, ya no el posmoderno, a comienzos de la burbuja neoliberal, sino en un contexto de gran precariedad colonial en donde ya la utopía neoliberal se ha revelado como pesadilla, la era del colapso. Julio Ramos y Editora Educación Emergente, entonces, arman un junte de lectores de Capetillo para que reflexionen sobre qué significan los escritos de la anarco-feminista y espiritista, Luisa Capetillo, hoy, a un siglo de la publicación original de sus escritos: Teresa Peña Roldán, Félix V. Matos, Carment Centeno Añeses, Nancy Bird-Soto, Sonia Fritz Macías, Carmen Ana Romeu, Jorell A. Meléndez-Badillo, Beatriz Llenín Figueroa, Raquel Salas Rivera, Lissette Rolón Collazo, y yo, Luis Othoniel Rosa. También incluye un nuevo prólogo de Ramos en que el que recontextualiza la lectura de Capetillo desde el concepto de una literatura abierta a comunidades activas y el trabajo de la inteligencia concebido desde el proletariado. Entre otros materiales nuevos, este volumen también incluye una fascinante entrevista con Norma Valle Ferrer, la biógrafa de Capetillo, en la que los dos pioneros de los estudios de Capetillo reflexionan sobre las pistas internacionales que detonaron sus investigaciones. El resultado es un volumen excepcional en el que conjurados por el espíritu ingobernable de Capetillo, somos forzados a reimaginar el lugar del cuerpo y de la letra ante la singularidad de las insurgencias del presente, los mundos posibles que estas abren y la “militancia de los sueños”. Capetillo crea mundos, saberes, bibliotecas, poéticas de la letra y del cuerpo, capaces de confrontar tanto al estado como el capital, habitando e invadiendo espacios de exclusión y explotación, sin ninguna otra autoridad que la ingobernabilidad de su poética. Al leer *Amor y anarquía* nos preguntamos junto a las autoras y autores del libro, ¿cómo lo hizo, Capetillo?, ¿cómo podemos hacerlo?

I. LA ÚLTIMA LECTORA

Lo que tal vez no sea evidente de *Amor y anarquía* es que es una teoría sobre los límites modernos de la literatura y también una propuesta poética que, fugándose de los acertijos teóricos de la jaula letrada, abre la posibilidad a nueva concepción de la literatura misma⁴. Su revolución viene acompañada de un deseo literario

⁴ “La intelectual obrera emerge entonces como democratizadora de la escritura, aunque el ejercicio de la me-

terriblemente pasional⁵. La poética de Capetillo se podría condensar así: en la revolución, valorar la proximidad y la pertenencia⁶, en la lectura valorar la luz de la deformidad y la tercera dimensión del papel⁷, en la vida valorar “la pluralidad de existencias y la diversidad de mundos habitables”⁸. La posesión está en el centro del relato de Capetillo: primero, la posesión anarquista en cuanto deseo de abolición de la propiedad privada (e intelectual⁹), segundo, la posesión como robo¹⁰, como robarse un libro de una biblioteca pública, como la manera en que Capetillo y sus compañeras se roban el lugar de autoridad del “escritor” y del “intelectual” de su época y se lo ponen a sí mismas sin permiso, y por último, también la posesión espiritista¹¹ mediante la cual formas del pasado toman cuerpos del presente y nos hablan a través de ellos. Siguiendo estos principios anarco-espiritistas que Capetillo intenta conciliar en sus escritos, podríamos decir que todo libro le pertenece a su última lectora. Es decir, que el valor de cada libro existe tan sólo en las manos de la última persona que hace algo con ese libro. Cuando Capetillo lee en voz alta en sus tabaquerías cruzando islas y mares, está tomando posesión de esos libros y de esas tradiciones, del poder mismo de la letra y la literatura que ahora se convierte en otra cosa, en algo nuevo, al insertarse en contextos donde no se supone que pertenezcan. También está tomando posesión de un espacio que se suponía que fuera la propiedad exclusiva de los administradores del saber-poder.¹² ¿Qué significa que seamos los últimos lectores de Capetillo? ¿En qué se convierten los libros de Capetillo al ser leídos en voz alta por nosotros, aquí y ahora?

II. EL ÚLTIMO LECTOR

El joven Julio Ramos que publica este texto en 1992 ya es crítico influyente en el latinoamericanismo justo cuando esta disciplina entra en un profunda

diación que autoriza la somete a tensiones y pugnas sociales, a la jerarquización que en esa sociedad implicaba tener o no tener acceso a la escritura” 33

⁵ “El lugar común es una cita mediante la cual la escritora subalterna apela a la autoridad estética, proyectando el deseo de inscripción de su palabra en una tradición literaria; y, por el reverso, es también una invitación -una cita- mediante la cual la institución literaria interpela a la subalterna: ‘Me atrae de modo irresistible la literatura, escribir para mí es la más agradable y selecta ocupación, la que más me distrae, la que más se adapta a mi temperamento’” 41

⁶ “Muchos le temen a la revolución. Pero no hay como pertenecer a ella para que el miedo se evapore. Las cosas vistas desde lejos producen distinto efecto. De cerca se llegan a palpar” 98

⁷ “Leyendo y escribiendo vi en el papel un puntillo luminoso que brillaba, que me hizo detener la pluma. Lo observo. Era una pequeña arruga en el papel y díjeme: lo deforme brilla” 120

⁸ Ver “A mi hija Manuela Ledesma Capetillo” en este volumen “En todo lo demás estamos de acuerdo [los anarquistas y los espiritistas], pluralidad de existencias, diversos mundos habitables, en fin, la paz y concordia que debe haber entre enemigos, por la encarnación entre ellos, es decir, la armonía universal, por la diversidad de existencias” 77

⁹ “Para entender la emergencia de esa cultura alternativa, acaso tengamos que deshacernos del binomio originalidad/imitación, y proponer, en cambio, un estudio a partir de los usos y las estrategias con las cuales el nuevo discurso somete y apropia las formas de la cultura dominante. En ese sentido, el trabajo de Capetillo, su voluntarioso deseo de tomar con el puño la letra, nos parece ejemplar.” 17

¹⁰ Ver “El cajero”, 86

¹¹ Hay varios textos en este volumen que discuten el espiritismo de Capetillo, y un par de textos en los que ella misma también intentan encontrar una relación entre su espiritismo y su anarquismo. Pero sólo en el texto “Tu Pañuelo” podemos ver la praxis de su idea de posesión, cuando se pone el pañuelo de una admirada prostituta y se siente poseída por esa feminidad tan diferente a la suya. 139

¹² “¿Deja la literatura de serlo al ser escrita por una obrera? ¿Deja la subalterna de serlo cuando se sitúa a la entrada de la ley, como el campesino de Kafka en *El proceso*, enunciando a veces con timidez y reserva, otras con exasperación y violencia, su deseo de mirarla -a la literatura-, deseo de verla cara a cara y de pedirle cuentas, de exigirle notas para el registro fiel de su entonación? Ante la ley, ¿hay para la otra alguna posible entrada? ¿Habrá salida?

La entrada -sí es que de entrar se trata- no fue fácil. Porque más que tocar delicadamente a la puerta cerrada del discurso, Capetillo y sus camaradas irrumpieron en uno de los recintos más celosamente protegidos del poder: la producción simbólica y cultural, territorio donde el poder produce las ficciones de su ley, las normas de su sociabilidad. Y las instituciones del poder, ante la pérdida de su hegemonía sobre esa zona, respondieron con violencia, frecuente y literalmente rompiendo cabezas y encarcelando a los nuevos discursantes” 15-16

crisis epistemológica e institucional que dura hasta hoy. Ya habiendo publicado su influyente *Desencuentros de la modernidad en América Latina* en donde cuestiona la manera en que la literatura y la estética se convierten en una suerte de gobierno de la vida, sus objetos de estudio ahora le piden otra cosa y se dirige a buscar exhaustivamente en los archivos latinoamericanos a figuras menores que “refuncionalizan” lo que la literatura es o lo que la literatura hace, figuras, pues, ingobernables. “Luisa Capetillo o los pliegues de la letra”¹³, tácitamente, se convierte en la contrapartida de su famoso ensayo sobre José Martí, “Nuestra América o el arte del buen gobierno”. A partir de *Amor y anarquía* Ramos pasa de la crítica a los discursos fundacionales a figuras invisibilizadas que le permitirían trabajar más allá de la crisis representativa del latinoamericanismo de esos años que no encuentra cómo responder a las demandas populares (anti-coloniales, anti-racistas, queer, feministas, anti-capitalistas) que exigen una salida horizontal a la ciudad letrada. Y es que figuras como Capetillo presuponen un problema para las instituciones del saber y del buen gusto y se abren a las contingencias caóticas de sus presentes económicos, raciales, sexuales y coloniales, para conjurarle otra forma de expresión a la letra ante tanto el mandato de la ley como los mandatos identitarios; “paradojas de la letra” es el concepto que le da título a uno de sus libros posteriores, y con el que recoge su poética crítica y su selección de objetos de estudio en el archivo.

El último lector que identificamos en Julio Ramos ya no es la figura apocalíptica o nostálgica atrapada en las prácticas del pasado letrado ahora irrelevante, si no el lector “último” en el sentido de un lector radicalizado que busca las letras más extremas, las que llegan a las últimas posibilidades de la imaginación de esa forma, letras que conforman un autoridad paradójica fundamentada en su ingobernabilidad. El lugar de la letra ya no podrá descansar en la cómoda máquina institucional, sino que tendrá que crear sus propios circuitos de transmisión *underground*, sus propios mundos habitables. Es una “escritura híbrida, si se quiere, imposible de fijar: irreductiblemente menor y permanentemente alterada por la pasión del cambio y la militancia de los sueños” (58). Hay literaturas reverentes que buscan preservar y proteger algo, un mundo tal vez, una idea de mundo, una sola manera de habitar el mundo y la literatura. Hay otras literaturas que buscan abrirse a la posesión de otros mundos, a ser habitadas por cualquiera en una democratización cósmica. No nos parece que sea casualidad que a la vez que Julio Ramos publica *Amor y anarquía*, y la “diversidad de mundos habitables” de Capetillo, el proyecto revolucionario y poético de los zapatistas (“intergaláctico” y con su propia teoría de la pluralidad de los mundos) también comienza a ocupar la atención de las letras latinoamericanas. El fin de un mundo le abre las puertas al conjuro de otros.

III. PLURIUNDOS, SINMUNDO Y MÁS ALLÁ DE LAS IDEOLOGÍAS

El concepto de “mundo” para cierta genealogía de la filosofía posheideggeriana es un principio de exclusión. Es decir, que la afirmación de un mundo (una visión de totalidad) nos conduce inevitablemente a la violencia, al exterminio de todas las otras visiones de mundo que interrumpen o imposibilitan este único sentido de totalidad, el único mundo. Ante esa realidad tan presente en nuestra historia tras el fin de la Guerra Fría, pero todavía más real en este presente en el que el mundo que ganó, el neoliberal, también comienza a revelar síntomas de su colapso, se nos presentan dos proyectos tan estéticos como políticos que en apariencia parecen

¹³ La introducción de *Amor y anarquía* luego es publicada con este título en *Paradojas de la letra*.

opuestos, pero que nos parecen también simbióticos y complementarios: postular mundos donde quepan muchos mundos o ya de plano abrazar el sinmundo (maneras de relacionarnos que no precisen de una visión de totalidad compartida).

Como “atestiguan” los autores de este nuevo volumen de *Amor y anarquía* la insurgencia del Verano del 19 en Puerto Rico -conocida como el “Verano Ingobernable” en el que por un mes las protestas más hermosas y diversas de un millón de personas en el Viejo San Juan nos expandían tremendamente los horizontes políticos e imaginarios de lo posible — fue uno de las inspiraciones originales para armar esta nueva edición de los textos de Capetillo. Nos parecía mientras participábamos cada cual a su modo de esta “insurgencia” que Capetillo tenía algo que decir allí, que valía la pena convertirnos en sus últimos lectores, invitarla a poseer este otro contexto, tomar este nuevo espacio-tiempo, en todo su caos poético y con todas sus contradicciones. Y lo que no hemos dicho en esta reseña hasta acá, es que en Capetillo no hay coherencia ideológica. Esta ausencia de coherencia, sin embargo, no es una falta sino una potencia que le permite abrirse a un montón de tradiciones (la más obvia, su defensa de una suerte de anarco-espiritismo), y que también le cierra las puertas de las instituciones del saber nacional¹⁴. Tampoco hemos dicho como lo dice Ramos en su edición original y otras de las autoras en este volumen, que los textos de Capetillo son muy incómodos para las izquierdas tradicionales en Puerto Rico, las izquierdas que buscan coherencias ideológicas de hierro. Por ejemplo, mientras que la izquierda puertorriqueña (y la mayoría de los autores de este libro) es independentista, Capetillo no lo era. Le parecía que la independencia de Puerto Rico sería simplemente un cambio de amos. No creía en el estado ni en la centralización del poder (¿qué hubiera pensado de la Revolución Cubana?). Lo que es todavía más problemático es que a pesar de ser un ícono queer, siempre “vestida de hombre” y predicando el amor libre, Capetillo tiene momentos tremendamente homofóbicos que varias autoras de este libro comentan. Lo que nos devuelve a Capetillo no es su ideología sino su laboratorio. No es su visión de mundo ni la trascendencia de sus ideas, es más bien lo que llamo en mi colaboración como su “contingencia de alacena” que evita los esencialismos¹⁵; es la capacidad de trabajar y poetizar con lo que se tiene a mano y sin pedir permiso ni autorización; pensar, escribir, actuar, como si ya fuéramos libres, como si los mundos que queremos crear ya existieran. En la poética de Capetillo la letra es habitada por el cuerpo, por la voz, ya deja de ser una abstracción transcendental y se convierte en un espacio habitable. Hay manera de relacionarnos en el sinmundo y es desde ese no-lugar utópico donde podremos encontrar su “diversidad de mundos habitables”.

¹⁴ “No es casual, por esos mismos rasgos de su voz alternativa, que con insistencia la memoria institucional de la literatura haya excluido la obra de Capetillo y de los escrituras subalternos de su época de la historia cultural. La literatura, como todo discurso, es un campo constituido mediante recortes y exclusiones. Justamente la crisis de ese aparato exclusivo -crisis del discurso nacionalista que decidía la entrada de materiales al sagrado recinto de la tradición — hace posible hoy la lectura de esa otra producción cultural que nos obliga a continuar reformulando las tareas, los objetos de reflexión crítica, y la noción misma de los clásicos de la literatura puertorriqueña” 58

¹⁵ “El discurso de Capetillo permanece en un continuo estado de alerta contra las esencias. Su feminismo nunca se propone fijar la definición y el proyecto de La Mujer. Más bien propone lugares de encuentro, alianzas coyunturales entre mujeres de trasfondos heterogéneos. Esa es sin duda otro corolario de su saber subalterno y localizado, de su mirada atenta al flujo y a la heterogeneidad social” 53

Presentación del libro *Simplemente Clarice*¹ de Mary Luz Estupiñán

Macarena Mallea²

La escritura de Clarice Lispector ha sido considerada como una de las producciones más representativas de la literatura latinoamericana del siglo XX. En el presente, asistimos a un momento de amplia circulación de lecturas nuevas y novedosas en torno a sus textos, la cual se ha enfocado, principalmente, en el estudio de su narrativa de ficción. A esto se le suman las celebraciones del centenario de la autora, como la reciente exhibición de *Constelação Clarice*, en el IMS de São Paulo y luego en Río de Janeiro, la creación del proyecto “La hora de las latinoamericanas” por Mariela Méndez y Constanza Penacini. Todas estas actividades han suscitado una renovación y actualización de la lectura de sus cuentos y novelas más conocidos; aquellos textos que habían sido considerados “menores”, como la literatura para niños, sus entrevistas y traducciones; e incluso el trabajo de archivo que ha arrojado nuevos materiales desconocidos hasta ahora; lo cual demuestra que Clarice, y no solo su escritura, continúa provocando interés, curiosidad, inquietud.

Simplemente Clarice, de Mary Luz Estupiñán, publicado por ediciones mimesis, incursiona, con curiosidad, agudeza y respeto, en este universo, realizando un entramado entre los distintos registros y temas por los que transita la producción escritural de Lispector. Sin duda, no se trata de una tarea fácil, pero el trabajo de Mary Luz asume con mucha responsabilidad el desafío que supone poner en diálogo todos los materiales clariceanos que tenemos disponibles a la fecha. Y no solo eso: es un libro que está tan bien escrito, con tanto cuidado y precisión, que puede ser abordado por un público lector amplio y también más especializado.

En el primer capítulo, “Vidas”, la autora discute tres de las biografías sobre Clarice más conocidas (la de Nádía Battella Gotlib, Teresa Montero y Benjamin Moser). Estas obras son punto de partida para proponer una idea que resulta recurrente cuando nos aproximamos a la figura de Lispector: la de la ubicuidad. En este sentido, resulta sugerente la declaración sobre las múltiples vidas que Lispector quiso tener, pasiones y experiencias que ponen en juego tres perfiles que ella misma declarara: madre, escritora y amante (no dual) del mundo. Además de ello, implícitamente, Mary Luz anuncia el tipo de aproximación a la (des)figura(ción) de Lispector que construirá el libro: establecer conexiones, realizar preguntas, problematizar las relaciones y observar el matiz.

Esto se verá luego, en “Máscaras”, “Alteraciones” y “Oblicuidad”, capítulos en los que los enlaces se refuerzan y anudan de manera brillante, hermosa, aguda y delicada a la vez. Entonces, una de las vías de lectura puede ser esa: mirar entramados que responden a una unidad particular, pero dejan cabos que se van retomando, hacia adelante y hacia atrás. En ese sentido, me parece que el entramado del libro se construye como un diálogo que excava en lo subterráneo, como si allí

¹ Mimesis, 2022

² Investigadora doctoral en Literatura, Universidad de Chile

encontráramos raíces que, a veces, se enlazan y en otras se distancian. *Simplemente Clarice* nos insta a ello, a observar conexiones de las que no nos habíamos percatado y buscar otras nuevas. Este libro amplía el diálogo, no lo obtura, por eso resuena tanto y tan bien la cita inscripta en el “Prefacio”: “este libro no le quita nada a nadie, simplemente da”.

Desde esa evocación/provocación que desliza Mary Luz en su trabajo, me gustaría tensar uno de los nudos del entramado: las relaciones con el mundo vegetal y el mundo animal. He incorporado la imagen de las raíces como metáfora de lo vegetal no solo porque me interese este tema en términos personales, lo cual es cierto, sino también, como han podido observar quienes ya tienen el libro en sus manos, este elemento se encuentra inscrito en toda su extensión: la numeración de las páginas es acompañada de flores, los apartados de cada capítulo son enlazados por hojas de plantas, así como en la contraportada vemos la imagen de una fuente con nenúfares, plantas acuáticas, ¿del Jardín Botánico de Río? En este libro, sabemos, nada es azaroso, y la presencia del mundo vegetal, por supuesto que tampoco lo es.

La naturaleza toma un papel importante en la escritura clariceana. En “Un reino de misterio”, Lispector se retrata en la admiración y contemplación de ese mundo:

El ritmo de las plantas es lento: crece con paciencia y amor. Entrar en el Jardín Botánico es como si fuéramos trasladados a un nuevo reino. Aquel amontonamiento de seres libres. El aire que se respira es verde. Y húmedo. Es la savia que nos embriaga levemente: millares de plantas llenas de la savia vital. Al viento las voces translúcidas de las hojas de las plantas nos envuelven en una suavísima maraña de sonidos irreconocibles. Sentada allí en un banco, la gente no hace nada: sólo se queda sentada dejando al mundo ser. El reino vegetal no tiene inteligencia y sólo tiene un instinto, el de vivir. Tal vez esa falta de inteligencia y de instintos sea lo que nos deja quedarnos tanto tiempo sentados dentro del reino vegetal. (162)

Vemos que lo humano y lo vegetal están, en Lispector, muy cerca, pero habita allí también una precisión. Clarice reconoce el misterio de lo natural y ese misterio es al que decide no acceder; en otras palabras, prefiere respetar el no saber. Teresa Montero insiste en la importancia del Jardín Botánico para Clarice, tanto así que en él podemos encontrar un espacio con bancas, dedicado a la escritora. Evando Nascimento, por su parte, advierte que en la escritura de Clarice podemos reconocer la convivencia de tres existencias, la humana, la vegetal y la animal.

Otro aspecto que quiero destacar en la imagen de la sombra de un perro que recorre y acompaña el libro. Este gesto nos conduce a la figura del llamado “mejor compañero del ser humano”. Quienes hemos tenido o tenemos perros como mascotas compartimos la experiencia de conocer otro tipo de vínculo: el de lo humano y lo no humano. En el caso de Clarice, los canes fueron también objeto de su ficción:

En el cuento infantil “La mujer que mató a los peces”, la narradora reconoce su vínculo con lo animal y su sensibilidad por las mascotas: así como lo hace con sus máquinas de escribir, en “Propaganda gratis”, realiza un recorrido de los animales que la han acompañado a lo largo de su vida: principalmente gatos, perros, un conejo y, por supuesto, como haría adivinar el nombre del cuento, peces.

Cuando Clarice describe a su primer perro, Dilermando, señala que él olía muy mal, pues como dirá también en una crónica para el *Jornal do Brasil*, “el perro tiene que tener olor a perro” (“Descubrimiento”, 84). A propósito de ello, Clarice lanza una pregunta a su audiencia infantil: “¿Ustedes también tienen olfato? Apuesto que sí, porque, además de ser personas, también somos animales. El hombre es el animal más importante del mundo porque, además, de sentir, el hombre piensa y

decide y habla. Los animales también hablan sin palabras” (30-31). Dilermando fue el primer perro de Clarice. Lo tuvo en Nápoles y, cuando se mudó a Berna, lo dejó allá, encargado con unos amigos.

Como nos recuerda Mary Luz, al traer la crónica “Lo que querría haber sido”, la relación con los animales se presentó a muy temprana edad, como declara: “De pequeña, mi familia en broma me llamaba ‘la protectora de los animales’. Porque bastaba que acusaran a alguien para que yo inmediatamente lo defendiera” (95, énfasis en el original). Y ya, finalmente, en *Agua viva*, advierte: “No humanizo a los animales porque es una ofensa -hay que respetar su naturaleza-, soy yo la que se animaliza” (58).

La incursión en el mundo animal advierte que, como es usual en la literatura de Clarice, la presencia de los animales no es fortuita. Una vez que vemos la figura del perro en *Simplemente Clarice*, nos la encontramos todo el tiempo. Quiero creer que ese perro que transita por las páginas es Ulises, el mismo que acompaña la estatua de Clarice inaugurada en el Caminho dos pescadores, en Río de Janeiro. Fue Ulises el perro de Clarice que tuvo más fama, tanto así que en una entrevista se llevó cierto protagonismo: Ulises Lispector, el perro más sofisticado de Brasil. Dicen, también, que era bravo, y que solo Clarice lo quiso tener, incluso luego de que la mordiera en el mentón y que sus amigos intentaran convencerla de darlo en adopción. Lispector, en ese vínculo, le respeta el misterio.

Ya para ir cerrando, quisiera fijar la idea de que las imágenes inscritas en el libro demuestran que la diagramación del libro es consonante con su contenido: son huellas que están allí para ser seguidas, porque contienen también su sentido. Por lo tanto, no son casuales. Aquí, forma y contenido están de la mano.

Como desarrolla Clarice en una crónica de 1969:

Se habla de la dificultad entre la forma y el contenido, con relación a escribir; hasta se dice: el contenido es bueno, pero la forma no, etc. Pero, por Dios, el problema es que no está de un lado el contenido y de otro la forma. Así sería fácil: sería como relatar a través de una forma lo que ya existiera libre, el contenido. Pero la lucha entre la forma y el contenido está en el propio pensamiento: el contenido lucha por formarse. A decir verdad, no se puede pensar en un contenido sin su forma. (82)

En *Simplemente Clarice* percibimos que el contenido nos ayuda a pensar la forma y su disposición y viceversa: esa forma va de la mano con el contenido. Por esta razón, el entramado complejo nos insta a mirar las conexiones evidentes y las subterráneas. Leer bajo la óptica que nos propone Mary Luz nos permite acceder a zonas distintas, laterales, oblicuas, animales y vegetales. Lo que antes fue leído desde la dualidad y la oposición, ahora puede ser abordado con su complejidad. El gesto de entrar por “la puerta de al lado” nos ayuda a imaginar nuevas alternativas de aproximación e interpretación de la producción escritural de Clarice.

OBRAS CITADAS:

Estupiñán, Mary Luz. *Simplemente Clarice*. Ediciones mimesis, 2022.

Lispector, Clarice. *Agua viva*. Siruela, 2021.

Lispector, “Descubrimiento”. *Descubrimientos*. Adriana Hidalgo Editora, 2010. 84.

Lispector, Clarice. “Forma y contenido”. *Descubrimientos*. Adriana Hidalgo Editora, 2010. 82.

Lispector, Clarice. “La mujer que mató a los peces”. *Casi de verdad*. Siruela, 2021. 17-48.

Lispector, Clarice. “Lo que querría haber sido”. *Revelación de un mundo*. Adriana Hidalgo Editora, 2004. 95-96.

Montero, Teresa. 2018. *O Rio de Clarice. Passeio Afetivo pela Cidade*. São Paulo: Autêntica.

Nascimento, Evando. 2022. “Clarice, os animais e as plantas: a intertroca e a encarnação do outro”. *Constelação Clarice*, organizado por Eucanaã Ferraz y Veronica Stigger. São Paulo: Instituto Moreira Salles.

Presentación de *El exilio como síntoma: literatura y fuentes*¹ de Rossana Cassigoli

Pablo Oyarzun²

El exilio como síntoma es un libro complejo. Lo es por su tema, por el tratamiento del tema, cuidadoso, lúcido, “desde dentro”, por la mucha literatura, las muchas fuentes con las que —rigurosamente— se va tramando (*Literatura y fuentes* es el subtítulo), por su escritura plural, autobiográfica y heterográfica a la vez, de ensayo y testimonio, de comentario y —casi me atrevería a decir— de responso, más en el sentido de respuesta que de oración.

Se me antojó preguntarme por qué se llamaba el libro *El exilio como síntoma*, cuando todo parece empujar, aquí y por doquier, a hablar del exilio como condición. Al hilo de la lectura me empezó a parecer obvio que el título sugería una resistencia. Llegado a un acápite de la primera parte, acápite que lleva por título “El retorno imposible”, hallé lo que creo es una razón. Rossana aborda, bordea y desborda un comentario que Gadamer dedica a Hilde Domin como “poeta del regreso”. Como en todo lo que Gadamer toca, delicadamente, sin duda, pero con guantes hermenéuticos, la puntual e intransferible experiencia de que ya “no hay regreso” se convierte en dato global: “con precipitado existencialismo, el filósofo uniformiza la experiencia humana” (54), dice Rossana, haciendo de ella “destino universal”. Hacer del exilio condición es allanar las cosas, apurar el tranco para llegar cuanto antes al lugar ontológico que la hermenéutica se promete o, si se quiere, para mantener a toda costa la promesa que se hace. A mí me produce, lo confieso, alergia. La sentí vivamente al leer el análisis que Gadamer hizo de *Todtnauberg*, de Paul Celan: el poema que este escribe de vuelta en París, después de visitar a Heidegger en su cabaña. Ese análisis, refinado, sin duda, convierte al poema —que es materialidad pura, fraguado en la materia del dolor y la esperanza y que no es otra cosa que llaga abierta— en un acontecimiento hermenéutico: sería el poema de la comprensión que, *post festum*, en el vehículo que los lleva ambos, pensador y poeta, guiados por un tercero que escucha pero no entiende, Celan alcanza acerca de la arriesgada aventura pensante del maestro de la Selva Negra. *Give me a break!*

Entonces, no el exilio como condición, no una ontología del exilio, tampoco una sintomatología, sino una sintomatografía del exilio: permitir, hacer que el síntoma se escriba y se inscriba. Segunda parte del libro, “El exilio como síntoma”. Leo los títulos de los acápites. “Separación”, “Despersonalización”, “De la introspección domiciliar al arrinconamiento”, “Casa materna, libros paternos”, “Disolución de la genealogía”, “Fractura de la biografía”, “Trastorno de la lengua”, “La memoria ‘irruptiva’”, “Asimilación y extranjería”, “Xenofobia. Vocablo interdicto”, “Advenedizos en la ‘distribución propietaria del espacio’”. Esta varia lección da una idea, creo, de la imposibilidad de reducir el problema —el exilio como problema— a algo así como un denominador común o un arquetipo único —hay exilios y exilios, por supuesto, pero no hablo solo de eso—, da idea de lo dudosa que resulta

¹ UNAM y Metales Pesados, 2016.

² Filósofo, profesor Facultad de Artes Universidad de Chile.

una operación conceptual que quisiera retrotraerlo a un fundamento unívoco y sustantivo. Los títulos que acabo de repasar son modos, si puedo llamarlos así, modos en que se expresa pluralmente no diré el fenómeno, sino el *factum* del exilio, de los exilios. A eso llamo una sintomatografía.

Por cierto los exilios de los que en primer término se trata son los impuestos, los que llevan dolorosa, angustiosamente grabada la marca de la violencia y el desgarró. Habla la autora de “dos acontecimientos absolutos en la historia del siglo XX: el holocausto europeo y la dictadura chilena” (48). Es lo que la lleva a ofrecer “una perspectiva del exilio político como expresión ‘sintomal’” (21). Esta sintomatografía tiene el carácter del relato, relato que se deja determinar por las ráfagas de la memoria, es decir, de los recuerdos de algo que sigue sucediendo, inconsumable, y que por eso mismo exige una praxis de la narración, como quiere Rossana (29). Esta praxis tiene que tramar un tejido narrativo de narración interrumpida, tejido de hilos que en puntos se anudan, en puntos se deshilan, se deshacen. Exilio es desgarró, lo sabemos.

Y el arte de la narración sintomatográfica consiste en no ceder a la mera devastación de los jirones y las hilachas ni tampoco a la disimulación del desgarró.

Concluye el libro con una cuarta parte, la más breve, bajo el título “El perdón imposible”. Casi diría que en esta obra todo va de “El retorno imposible” a “El perdón imposible”. De un imposible al otro. Los nombres de Jacques Derrida y de Humberto Giannini, pensadores ambos del perdón, se reparten allí en sendas secciones. La reflexión de uno y otro es de pareja y admirable lucidez.

No hace muchos días, en vísperas de Nochebuena, se celebró una ceremonia ecuménica en el penal de Punta Peuco en que varios de los reos rematados que cumplen allí sus condenas por crímenes de lesa humanidad pidieron perdón por sus actos, ya fuese en cartas —entiendo que son cuatro, que leí— ya fuese por acto de presencia. Muchas cosas se pueden decir al respecto. Cabría hablar de oportunismo, ya que el Ministro de Justicia Jaime Campos, poco antes, había manifestado que en Chile no se ha tenido el suficiente coraje para abordar la cuestión, se dirá, de la universalidad de los derechos humanos, abriendo espacio para disposiciones humanitarias respecto de agentes criminales del Estado que cumplen penas por los crímenes aludidos. Seguramente cabría hablar de muchas cosas más, pero quizá lo principal es la escasa claridad que imperó en las reacciones y comentarios a que dieron lugar las declaraciones del ministro, que venían precedidas, meses antes, por opiniones de Fernando Montes, s. j., acerca de los beneficios que debieran favorecer a esos agentes, por atroces que hubiesen sido sus actos, si sus condiciones de edad y salud hicieren recomendables tales beneficios. Digo escasa claridad: me refiero a cierta indistinción —de esto habla Derrida, según evoca Rossana— entre el perdón “y un gran número de temas vecinos: ‘la excusa, el arrepentimiento, la amnistía, la prescripción’” (153), cierta indistinción que remata en lo jurídico, lo político y lo religioso.

En las cartas de los reos que fueron difundidas —entiendo que son cuatro en total, que leí— hay protestas de fe, alegatos de obediencia debida y referencia a la convicción en que se actuó, ciega certeza de hacer lo legítimo y lo correcto; hasta un parangón con la persecución de que Saulo hacía objeto a los cristianos en cumplimiento de sus funciones se encuentra allí. Y, ciertamente, también se lee la petición de perdón: perdón por los “dolores y zozobras ocasionados”, “por los dolores que pude haber causado a mis connacionales”, dice Pedro Hormazábal, “en el ejercicio de mis funciones policiales mientras estuve en servicio activo.” Nadie querrá ni podrá decir: yo leo estas cartas y leo la intimidad de esos corazones.

Pero nadie podrá tampoco desconocer que cuando se pide perdón se produce un vínculo inextinguible con los actos —precisos, determinados e irreversibles en sus consecuencias— por los cuales se lo pide. Es eso lo que no se lee aquí; solo se lee una suerte de enunciado genérico, indistinto, borroso, disuelto en palabras de ferviente y a la vez opaca devoción.

En aquella indistinción nebulosa y en una suerte de clausurado abandono está sumido el perdón que piden estos desdichados.

Lo que se dice en la cuarta parte de este libro trae luces sobre lo que está radicalmente en juego en el perdón que se pide y el perdón que se da. Pero no pretendo incidir en la discusión acerca de las visiones, en cierto modo cercanas y distantes a la vez, de Derrida y Giannini que tan bien son debatidas allí. Solo quisiera dejar apuntado un alcance acerca de lo que ese debate me suscitó al hilo de su lectura.

Pensé: el perdón que se pide carece de toda relación causal con el perdón que se da (o no se da). Solo se pide perdón si al mismo tiempo quien lo pide se expone, con ese mismo acto, a no ser perdonado. De alguna manera podría decirse que se juega aquí una máxima tensión en torno a lo que llamamos libertad: solo se pide perdón allí donde se deja en total libertad a quien *puede* darlo. Y quien *puede* darlo libera, suelta, absuelve su propio poder al darlo.

Pero, a su vez, si no hay relación causal, si no hay relación entre el perdón que se pide y el perdón que se da en ninguna forma de ligamen o atadura, entonces no co-existen uno y otro, no existen en un mismo tiempo ni en una misma serie temporal. ¿Cuál es la temporalidad del perdón, entonces? Se puede decir: pedir perdón es un acto, perdonar es una promesa. Es lo que dice —nos recuerda Rossana— Humberto. Lo último puede ser un guiño. Si perdonar es una promesa, entonces abre un tiempo: un tiempo interminable, porque una promesa así, que compromete de manera absoluta al promitente, solo puede mantenerse sobre el abismo de su incumplimiento. Pero *pedir*, pedir perdón abre también un tiempo, tiempo interminable, abisal, porque esa solicitud solo puede exponer absolutamente a quien pide, conforme a lo que es inherente al perdón mismo, en tanto se mantenga en el borde de su propia deserción. Tiempos infinitos ambos, asintóticos, ajenos a todo diálogo actual, acaso no ocurra otra cosa, acaso no acontezca en ambos, sin relación presente, sino el compromiso de una comunidad reintegrada, en libre y plural narración de sí.

Dios ha de ser siempre un postulado. Los tiempos infinitos del perdón que se pide y del perdón que se da pueden aportar el pretexto de esa postulación. Quizá por eso se dice que el perdón es divino y que solo Dios puede perdonar.

“El perdón imposible” cierra este libro. El perdón, sí, es imposible. Pero por haber nacido deberíamos saberlo: solo lo imposible nos justifica.

Hermoso libro, de factura y escritura impecable. Te lo agradezco, Rossana.

Malas víctimas de Josefa Ruiz-Tagle¹

Josefa Ruiz-Tagle².

*Articular históricamente el pasado no significa conocerlo
"como verdaderamente ha sido".
Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.*
Walter Benjamin

Hace más o menos siete años se me ocurrió escribir un libro parecido a éste, que reuniera las historias de hijos de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos. Mis notas de esos días dicen: “¿Se parecen a mí? ¿Cómo habla la hija de un ejecutado político? ¿Hay algo que nos delate? ¿Nos persiguen los mismos fantasmas? ¿Compartimos un tono emocional? ¿Qué nos separa? ¿Hasta qué punto mi experiencia es única y de qué maneras es colectiva, social? Quiero poner mi obsesión arriba de la mesa y hacer un banquete en el que no falte el vino”.

La forma que tenía en mente fue cambiando, pero estas motivaciones persistieron hasta el final. Sólo me pregunto qué estaría pensando con eso de que no faltara el vino. ¿La desproporción? ¿La fertilidad? ¿El gozo? Creo que al prestar atención no sólo a los golpes sino también a las respuestas —a la solidaridad, a la organización política, al pensamiento crítico— en estas páginas se honra esa intención.

(PREPARACIÓN)

Comienzo con una convocatoria abierta a través de redes sociales, publico un aviso, me llegan algunos correos. Me reúno con Adriana Goñi, una antropóloga que lleva muchos años investigando y publicando en un blog materiales de hijos de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos. Me muestra su base de datos (demasiado grande) ordenada en una planilla.

En mis notas continúan las preguntas: “¿Cuántos fueron los muertos? Están los del Informe Rettig y los demás. Los que se enfrentaron con la policía a balazos, los que volvieron enfermos después de la tortura, los que viéndose acorralados se suicidaron, los que se murieron de pena, los padres que se quemaron a lo bonzo, las madres que se arrojaron al vacío, los que no se sabe. ¿Cuántos hijos tuvieron los muertos? ¿Cuántos fueron apresados, violados? ¿Cuántos hijos tuvieron los presos? ¿Decenas de miles? ¿Cuántos perdieron la voz?” A medio camino de la investigación para este libro, dejé de hacer y de hacerme estas preguntas. Las medidas, las proporciones, sirven poco para explicar la magnitud del daño. Pienso en un cuento de Úrsula K. Le Guin en el que la perfecta felicidad de una ciudad, Omelas, depende del sufrimiento de un solo niño.

Le pido a Adriana nombres de hijos de mujeres asesinadas, de hijas de no mi-

¹ Editorial Saposcat, 2023.

² Escritora y periodista

litantes y militantes, de huérfanos de obreros y campesinos, artistas y dirigentes, profesionales y estudiantes secuestrados y ejecutados en distintos lugares de Chile. Mi idea es expresar la diversidad y llegar adonde mis redes sociales no llegan. Leo sobre las madres y los padres muertos. Busco en la página de Memoria Viva: a veces hay muchísima información y otras veces nada. Busco a los hijos en las redes sociales. Defino algunos nombres y más tarde les escribo contándoles del libro que tengo en mente. Sólo algunos no responden; existe, en general, la necesidad de contar. A quienes están de acuerdo en reunirse conmigo, les propongo hacerlo en sus casas y les explico que necesitaremos algunas horas sin ser interrumpidos.

(LAS CONVERSACIONES)

Llego tímida. Quienes abren la puerta tienen casi siempre una edad semejante a la mía y la mayor parte de las veces son mujeres. Acepto un café, un vaso de agua. Mientras van a la cocina observo los libros, las plantas, las fotos, los objetos, lo que me es familiar y lo que me es ajeno.

Tengo una fórmula para comenzar la conversación: lo primero es explicarles. Les digo cosas como: “Aquí vengo con mi propia historia a cuentas, estoy de tu lado sea lo que sea que vayas a contarme. No tengo jefes a los que rendirles cuentas, no se trata de una tesis. Se trata de una conversación sin pauta, guiada por la curiosidad hacia lugares ojalá improbables. Quiero conocerte. No te preocupes si no recuerdas los hechos, me interesan menos que las historias que te has contado a ti misma, y si no recuerdas nada, si no has imaginado nada, esa también es tu historia”.

Les cuento luego del libro que tengo en mente y de cómo será construido, que será una mezcla entre periodismo y literatura, que de las muchas tramas que aparezcan escogeré algunas, las que me interpelen, las que regresen en medio de la noche, las que me hablen de verdades difíciles, las que me hagan sonreír o llorar, cuestionar el presente o revisar viejas ideas. Les advierto que en este ejercicio introduciré inevitablemente mi visión, que las palabras serán las suyas, pero el énfasis, el orden, el contexto dentro del libro, me corresponderán a mí. La confianza que me dan alimenta mi propia confianza. Por último les pido permiso para prender la grabadora.

Llevo dos o tres datos anotados en un papel. Empezamos desde atrás, desde las familias de origen, los abuelos. Generalmente aparece un tiempo mítico, previo a la caída, donde el mundo era más o menos feliz, o al menos comprensible, explicable a partir de unas pocas leyes. Hasta que de un momento a otro, de manera más o menos inadvertida, acontece el golpe, lo inexplicable, el desangramiento de ese mundo.

Algunos van decidiendo al contar qué historias son las relevantes, qué palabras, metáforas, imágenes pueden servirles para transmitir sus experiencias; los símbolos son improvisados, frescos, avanzan a tientas por caminos rara vez, o nunca, transitados. Otros tienen ya elaborado un relato, lo cuentan como si lo hubieran contado muchas veces, encontraron una forma para explicar lo vivido; ordenando episodios, atando causas y efectos, han construido una fábula. Pero incluso si éste es el caso, hay momentos en los que la narrativa falla, aparecen las contradicciones, las dudas, los errores. La imagen que cada uno tiene de su propia naturaleza y su destino se deforma, los bordes del pensamiento se desdibujan y se confunden con la emoción que los contiene, con la palma de la mano donde clavan la mirada. Quedan sólo el balbuceo o el silencio.

Puedo ver, entonces, a mi interlocutora buscar entre las palabras una que le sirva de algo, una frase con sentido con la que expresar alguna idea. La veo intentar dar cuenta de lo que sabe y percatarse de las enormes lagunas, de lo que ha olvidado y de lo que no ha preguntado nunca, de los pedazos de historia que han muerto junto a los testigos. Me dice con los ojos que no tiene más palabras, no nítidas, no enteras. Yo incomodo; sola podría echarse a llorar, comerse las uñas, distraerse o emborracharse. Pienso que tengo el deber de ofrecerle una salida, un “cambiamos de tema”, una pregunta sencilla. Eso a la hora de entrevistar, porque al escribir es diferente, ahí sí puedo insistir en esos lugares difíciles, observarlos e intentar dar cuenta de ellos.

(INTERRUPCIONES)

Hay momentos en que es a mí a quien le cuesta mantener la compostura. En los que lloro o pierdo el sueño, pero cuando (a menudo) me preguntan si este trabajo no me agota, si no quedo deprimida o desmoralizada, respondo que no, al contrario. Participar de conversaciones tan intensas, tan densas en significados, me entusiasma, me llena de sentido. Siempre hay un momento en el que me enamoro. Pero, tal como ocurre con el amor, no es sencillo. Un día anoté en mi libreta: “A veces me olvido de exhalar”.

Hay quienes me piden parar la grabación. Algunos dudan en medio de la entrevista si están dispuestos o no a hacer pública su historia. Otros me llaman después para pedirme que quite esto o aquello, casi siempre atormentados por la posibilidad de herir a un familiar. Una sola persona me escribió para decirme que se había arrepentido de aparecer en este libro. Todos los demás estamos, cada uno a su manera.

(LAS VOCES DEL CORO)

A todos nos cayó una bomba encima, pero los efectos, más o menos devastadores, dependieron de dónde sucedió esto (en qué cuerpos, en qué territorios, en qué familias, en qué momentos de la propia biografía). A veces esos padres que mataron eran lo único que había, más allá sólo estaban las ruinas y las garras monstruosas del Estado. Lo que a algunos les generó sobre todo tristeza, a otros furia y rebeldía. Lo que a algunos hundió en la melancolía, a otros sirvió de motor para la organización y la creatividad. Algunos fueron cobijados y sostenidos por sus familias y comunidades; otros padecieron abandono, miseria y abuso. A algunos les contaron una historia verdadera, a otros les mintieron o no les dijeron nada. El impacto no fue el mismo en quienes crecieron con sus padres que en aquellos que crecimos sin recuerdos, con leyendas. Hubo territorios bombardeados una y otra vez, que no conocieron la paz.

Los relatos aquí contenidos dialogan entre sí, por momentos se provocan, se contradicen, se critican, y luego se reafirman, se hacen cómplices y llegan a sentirse como las distintas voces de un coro. Existe una cultura de la memoria que se expresa en lo que se ha decidido recordar y en lo que no es posible olvidar aunque se quiera, una cultura que se expande vinculando no sólo a los hijos de los muertos, sino a las víctimas de la violencia política, el exilio y la prisión, a camaradas, familiares, amigos y herederos. Por muy diversas que sean nuestras experiencias, conviven dentro y fuera de este libro, y se reflejan unas a otras como espejos. Cuestiones que parecían en extremo íntimas, subjetivas, resultan ser parte de algo más grande, de una realidad social que generalmente permanece oculta.

(¿MÁS TESTIMONIOS?)

Cuando me preguntan esto me sorprende, para mí es evidente que en las historias que se han contado sobre Chile hay relatos ausentes. El golpe enmudeció a los sobrevivientes. Hablar era peligroso, los adultos no sabían qué decir, no tenían cómo explicar el horror a los niños, y los niños no se atrevían a preguntar por temor a romper un equilibrio siempre frágil. Durante los diecisiete años que duró la dictadura, crecieron en las sombras enclaves de resistencia, cuidado mutuo y resguardo de la memoria. Alrededor de ellos se articularon historias heroicas que incluían el tiempo mítico anterior al desastre, aventuras colectivas, organización política y amores; la violencia y el martirio eran elementos centrales, pero también la resistencia. Y la derrota no era definitiva, existía siempre la posibilidad de un futuro de justicia y socialismo.

Tras el retorno de la democracia, esos relatos de vida se clausuraron y al ser recogidos en los informes Rettig y Valech se transformaron en relatos de muerte. Se recortó el tormento de la trama vital en la que estaba inserto, volviendo a las historias terroríficamente semejantes unas a otras. Sin sabiduría ni valor, sin fuerza ni propósito, sin política o deseos de futuro, sólo daño, tortura y muerte. Eran relatos protagonizados por “víctimas”, una figura funcional para la ley, pero relacionada en la imaginación colectiva con un lugar de debilidad e indefensión permanentes, destinos trágicos e identidades derrotadas, sin agencia personal o colectiva. La impresión es que muchas biografías se dejaron de escribir estando los protagonistas aún vivos. Grabadas en una piedra monumental, guardadas en museos bajo llave, tuvieron un final anticipado.

De este modo, una cierta izquierda subterránea, extra-parlamentaria, extra-televisiva, quedó atrapada en la melancolía, vuelta en contra de sí misma. En los monólogos contenidos aquí se acusa de manera reiterada la dificultad de criticar a los padres, porque, cito: “Nosotros no hemos hecho nada, no hemos siquiera intentado lo que estos héroes, idealistas, intentaron”. La violencia a la que fueron sometidos los cuerpos hace de la crítica ideológica un sacrilegio; la consecuencia con las ideas heredadas se convierte en un valor supremo, como si la muerte de los padres nos hubiera convertido en una generación nostálgica, sin imaginación política, con ideas e interpretaciones de la historia conservadas en formol. Hasta que un buen día una mirada atrás, un acontecimiento inesperado, un repentino deseo de futuro, triza lo que era rígido y permite que lo flexible cambie de forma.

Esto puede ocurrir, quiero pensar, con las conversaciones nuevas, con los ejercicios de memoria que insertan el duelo en unos relatos más amplios, capaces de reactivar las historias de vida. Recordar la riqueza de nuestras experiencias es un antídoto contra la inercia. En cada revisión del pasado hay vueltas de tuerca, nuevas conexiones y desechos, otras lógicas anudan los acontecimientos y otras emociones los hacen encajar. Y al transformarse la memoria, se transforma el mundo a su alrededor. Si nuestros relatos eran, como he dicho, terroríficamente semejantes unos a otros, ahora comienzan a desplegarse sus singularidades. El silencio se apaga y se hace el ruido. Aparecemos nosotros con nuestras éticas y estéticas, con nuestras trayectorias plurales, insospechadas, con nuestros roces, nuestras inquietudes, nuestros sueños de futuro e ideas en tensión.

(EL TRAUMA INVALIDANTE)

En un programa de radio escucho a un periodista criticar el voto de parlamentarios de izquierda en contra de una ley que daría más atribuciones a la policía en el uso de la fuerza. Sólo resta de su crítica a un par de diputadas directa o

indirectamente víctimas de la violencia de Estado. El subtexto es que el trauma compromete el juicio, por lo tanto hay que tener paciencia y compasión, y no entrar en debate. La experiencia, en este caso, es una discapacidad. Muchos de nosotros hemos sido diagnosticados por profesionales del Servicio Médico Legal de estrés postraumático, una fórmula para probar el daño ante la ley. La misma para quienes han sido traumatizados por dictaduras, violencia sexual, accidentes o delincuencia común. Los relatos de los criminales y los de sus víctimas comparten un mismo correlato: un sinfín de síntomas combinados de cualquier manera que nada tienen que ver con el contexto. Las condiciones específicas, históricas, políticas, que llevaron a ese trauma se omiten; el sufrimiento es privatizado, estandarizado, y la justicia social queda fuera de la ecuación.

Para tratar el estrés postraumático se desarrolló en Estados Unidos una técnica terapéutica a la que llamaron EMDR (reprocesamiento y desensibilización a través del movimiento ocular, por su sigla en inglés). La idea es la siguiente: mientras el paciente va recordando (o imaginando) escenas traumáticas, mueve los ojos de izquierda a derecha y al revés guiado por un especialista. El problema no es la técnica (que podrá servir a alguno para administrar sus pesadillas); el problema es el discurso. Quien vive con las consecuencias de la violencia es un *enfermo mental*; si tiene suerte, un *paciente*; su necesidad es ser *desensibilizado*, para lo cual requiere un *especialista en técnicas terapéuticas* derivadas de las neurociencias. O bien un psicoanalista, si es que lo puede pagar. En este último caso, es probable que la narrativa (ocultada al paciente) sea que, producto del trauma, éste se transformó en un narcisista neurótico, con un sentido inflamado de su propia importancia, compelido a repetir escenarios catastróficos. Sean cuales sean las teorías y las técnicas, los discursos psicológicos parecen coincidir en que habría que adaptar al desadaptado, integrar al dislocado, curar al enfermo, para que puedan volver a una sociedad intacta, con la memoria limpia de los excesos de la sensibilidad; de lo contrario, permanecerá incapacitado, tal como juzga ese periodista de radio. Además, si el trauma es transgeneracional, inhabilitaría también a nietos y bisnietos, quienes, con sus subjetividades resentidas por la tragedia histórica, serían incapaces de un juicio limpio.

(LA PERSISTENCIA DEL DAÑO)

En suma, la figura de la víctima está atrapada en un lugar débil, vulnerable, triste, que destruye la agencia y la vitalidad. Por lo mismo, provoca en muchos de nosotros incomodidad, cuando no un rechazo radical. Sin embargo, intentar negar el daño es absurdo, sabemos que se encarna en biografías particulares, que determina nuestra vida colectiva y que aún estamos lejos de comprenderlo en su devenir y magnitud. En muchas de las narraciones contenidas en este libro hay un hilo que une el golpe y la desaparición de los padres (los allanamientos, el miedo, las detenciones, el exilio, etcétera) a la pobreza, el desamparo y la tristeza, al suicidio, las mentiras estridentes, el abuso y las rupturas familiares. Aunque el asesinato o la desaparición no hayan sido las causas directas, estas cosas aparecen como ecos, como réplicas domésticas del golpe de Estado.

De todos esos daños, para mí el conocimiento de la tortura fue el más feroz, entender tempranamente que los seres humanos tenemos el potencial de torturar. Aunque nuestras familias buscaran protegernos, leíamos y escuchábamos. Entonces, además del duelo, de la muerte, había que intentar hacer sentido de que decenas de miles de personas hubiesen sido entrenadas por la CIA para ejercer extrema crueldad. En nombre del anticomunismo. Y de que este grupo multiplicara su presencia en todo Chile, en toda América del Sur, traspasando pretextos morales

y conocimientos técnicos de cómo alargar la agonía y hacerla infernal.

Éramos niños y nadie podía decirnos que no existían los monstruos. Con el tiempo aprendimos que no se trataba de bestias o demonios, sino de algo peor: de soldados, una posibilidad común del ser humano, de pequeños engranajes de una máquina a la que se daba cuerda en Washington, en los cuarteles de *El Mercurio*, en las oficinas de la Junta Militar. Seguían órdenes. Algunos con especial entusiasmo, otros con miedo, otros con convicciones que les permitieron ajustarse a la impiedad.

Hay un capítulo de este libro que se llama *No quiero pensar nunca en la tortura*. Aunque está construido con palabras de todos, es el que siento más mío. Para mí, ese es el daño más feroz; para otros, se trata de un elemento más en la destrucción de sus mundos.

(MALAS VÍCTIMAS)

Al inverso de la noción de que el trauma incapacita a las personas, existe la creencia de que las víctimas adquieren, por su mera condición de víctimas, una particular autoridad moral e intelectual. Por exceso de sentimiento o porque su palabra es incuestionable, con quienes han padecido violencia de Estado no se puede discutir. Pero lo cierto es que no somos mejores ni peores que el resto de la gente (parece absurdo siquiera tener que enunciarlo). De partida, muchos de nosotros somos pésimas víctimas. La buena víctima es funcional: no molesta a nadie con sus lágrimas, no levanta la voz, es empática, sólo tiene buenos sentimientos, cincuenta años después ha abandonado la insistencia en la justicia, sólo le preocupan la paz y la prosperidad, y está abierta a discutir cuál fue la provocación cada vez que se recuerda el crimen. Malas víctimas, en cambio, son las obstinadas, las que siguen teniendo pesadillas, las que critican a sus padres, las herejes, las que sueñan con venganzas, las contradictorias, las que ríen a carcajadas en los momentos menos oportunos, las que se han entregado a la tristeza o se han escapado del mundo. En realidad basta hablar en público para ser una mala víctima; la buena víctima es discreta, reservada, probablemente imaginaria. Mejor si no se escucha y no se ve.

No, no somos mejores ni peores que el resto de la gente, y sin embargo es evidente que en esta comunidad de la memoria hay habilidades, valores y saberes específicos. A pesar de haber hecho un esfuerzo por dar con un grupo diverso, la mayor parte de los entrevistados para este libro menciona proyectos políticos o activistas como puntos de quiebre en sus biografías. También proyectos artísticos, personales o colectivos, que contribuyeron a recuperar espacios psíquicos y culturales devastados por la dictadura y a hacer retroceder el miedo. Porque el miedo con el que tantos chilenos y chilenas tuvimos que convivir era una enfermedad infecciosa escapada de un cuartel, de una sala de redacción, diseñada para destruir el entorno donde podrían tejerse resistencias y reproducirse las ideas. Para eso eran el arte y la política, el afecto y la conversación, no para superar el dolor; esa parece ser la obsesión de otras personas. El dolor se sentía, y se sigue sintiendo, como una forma de honrar la vida y a los muertos, perfectamente compatible con la inteligencia, la sabiduría, el gozo y la vitalidad.

(ARTICULAR LA HISTORIA)

En el trabajo de edición, transcripciones de cincuenta páginas se convirtieron en textos de cinco. En esta operación hay varios recortes y traducciones, cada uno atravesado por percepciones y criterios diferentes. Los de quienes me ayudaron a transcribir, que tuvieron permiso para dejar fuera contenidos que les parecieran irrelevantes. El primer corte, en el que se decide qué historia se quiere contar

y mucho queda fuera. El acomodo de los materiales, en donde páginas, párrafos, oraciones y palabras son cambiadas de lugar y el final de la conversación puede usarse, por ejemplo, para abrir el relato. Las revisiones, en las que se pierden y se suman ilaciones, palabras. Los ajustes inspirados por las lecturas del manuscrito de un puñado de personas de mi confianza. Y finalmente mis propias, infinitas, relecturas. Por esto mismo, pido disculpas de antemano a los entrevistados y a los lectores por los errores (en los tiempos, los sucesos, los lugares) que producto de este proceso pude haber cometido. En cambio, las imprecisiones de quienes me contaron su historia (que dependen de la memoria, la emoción, la información de la que disponen, siempre parcial y pocas veces precisa) no han sido materia de escrutinio.

En la selección de los materiales, me interesaron más las visiones expresadas con dificultad, a veces con discursos anquilosados, a veces con imágenes tentativas o reconstituidas a la fuerza, que unos hechos que pertenecen a las cortes y a los informes oficiales. Es decir, más la verdad de la forma del recuerdo que la de los hechos recordados; una verdad que sólo puede perseguirse, pero no alcanzarse ni escribirse en una piedra porque está en permanente mutación; una verdad que puede convivir con la incertidumbre, con la exageración, con el error, con lo obsesivo y lo elusivo de la memoria.

La intención fue rodear esas zonas oscuras, ese margen incognoscible, lo que no puede ser nombrado porque las palabras no alcanzan, lo que no puede ser dicho en voz alta por pudor, lo que no puede ser compartido públicamente porque quedaría un derroche de corazones rotos, lo que por violento, vergonzoso o ilegal no puede ser confesado. Me interesaron las salidas de libreto, los discursos contra-intuitivos, los rituales, los relatos que dirigen la curiosidad hacia el futuro y los que informan de un pasado en peligro de desaparecer.

(HACER PÚBLICO)

El proceso de elaboración de este libro —encontrar a las personas, hacer las entrevistas, transcribirlas y convertirlas en monólogos— me tomó más o menos tres años. En diciembre de 2018 le puse punto final. A quienes lo leyeron en ese entonces les cuesta entender por qué después de eso estuvo casi cinco años guardado en un cajón. Yo, en cambio, tengo algunas ideas. Lo mismo me ocurrió hace ya más de dos décadas cuando escribí un texto testimonial al que llamé *La imaginación herida*, incluido al final de este libro: me demoré algunos años en hacerlo público, lo sentía demasiado personal, y me ganaba el pudor. Bueno, pues, *No dijeron muerte* está hecho de las mismas obsesiones que *La imaginación herida*, esta vez volcadas hacia afuera, en busca del tejido social del que mi historia es un hilo.

Ahora tengo claro que el dolor del que hablan estos textos no es mío, lo encarno pero pertenece a una cultura, no debe esconderse porque eso debilita, debe ser publicado y protegido porque, como hemos visto, no destruye, al contrario, es una forma de memoria, una protesta del espíritu frente a la crueldad. Entonces, tal vez, el retraso en publicar se deba a que, a pesar de que mi voz no está explícita en estos monólogos, en sus imágenes e intersticios está escrita mi propia historia, todo se siente personal y el instinto es protegerlo de la mirada pública. O quizás porque esperaba a que se cumplieran cincuenta años del golpe y aprovechar ese momento para llegar a más lectores. Lo más probable es que hayan sido, paradójicamente, las dos cosas.

(CINCUENTA AÑOS NO ES NADA)

Se cumplen cincuenta años *desde* el golpe, *desde* el asesinato de mi padre, *desde* el año en que nací, *desde* que Chile se convirtiera en el río de sangre que atraviesa las páginas de este libro. O bien “se cumplen cincuenta años *del* golpe”, que es la fórmula que prima en los discursos oficiales y los medios de comunicación, y que yo también prefiero, porque implica que el golpe de alguna manera permanece, no es algo que pasó sino algo que sigue pasando, con lo que compartimos nuestras vidas. De eso se habla aquí: de las réplicas del golpe de Estado que no cesan, de los temblores que continúan remeciéndonos, y de las distintas formas en que respondemos.

Con este aniversario vuelve la exigencia de la reconciliación, un vals que vendría a reemplazar (en otro mundo) tanto a la cueca sola como a los hurras de los pinochetistas. En esta fiesta cabe decir que no hay olvido, pero no que no hay perdón. Cabe el minuto de silencio, no los gritos de protesta. Insistir en que el Ejército aún no ha confesado cuál fue el destino de los detenidos desaparecidos ni dónde están sus cuerpos es una salida de libreto semejante a decir que gracias al general Pinochet no somos Cuba. El que no quiera que nos sentemos todos juntos en una misma mesa que se vaya, el espectáculo oficial debe ser protegido de las muecas patéticas del dolor y las palabras odiosas de la rabia, debe ser hecho con retazos de discursos y sermones censurados, desapasionados y razonables, recitados por curas y rectores, ministros y conductores de televisión. Que no se hable del proyecto de patria interrumpido a balazos y humillado por la historia porque eso nos separa. El horror cabe sólo de soslayo, adjetivado, no concreto, no en los cuerpos que encarna. No caben las viejas que llevan cincuenta años regando su amargura y su ternura terribles para que no se les vayan a morir. El tono debe ser resignado, melancólico; la retórica, la de los niños, la del futuro que merecen, de los derechos humanos y de la forma en que los malos sentimientos obstaculizan la prosperidad de la nación. En general, el futuro cabe; el problema es el pasado. Si esto no es una amenaza para la articulación de la memoria, ¿qué es? Por eso, en este instante de peligro, invito a los lectores a adueñarse de los recuerdos que aquí relampaguean para que no sean hechos desaparecer.

Glosas iuspoéticas de *Ficciones de la ley*¹ de raúl rodríguez freire

Manuel de J. Jiménez²

1. En un pasaje de sus opúsculos jurídicos, Andrés Bello dice: “En un sistema que descarta todo jénero de ficciones técnicas, que no admite forma que no sea la expresión de la verdad, i que exige se expongan los hechos en un lenguaje claro i sencillo, la falsedad no tiene excusa”.

Justo a raúl rodríguez freire le interesa entender esos sistemas que se construyen con “todo género de ficciones técnicas”, por eso ha emprendido una trilogía sobre la idea de ficción que traspase el sistema discursivo de las leyes (v.g. afirmativa o negativa ficta), de la economía (v.g. capital ficticio) y, finalmente, del sistema literario. *Ficciones de la ley* no se centra en la representación del derecho, sino que, en el lenguaje sencillo que quiere Bello, explica “la noción de ficción y su relación con la ley”, es decir, “la materialidad de la ficción”.

Para rodríguez freire, la exploración académica de derecho y literatura está “mayoritariamente circunscrita a la representación literaria de la ley o de un juicio en particular”. Tiene razón, derecho en la literatura es lo más trabajado, sobre todo, en América Latina. Esto me llevó a repensar las típicas intersecciones del movimiento, reajustándolas de la siguiente manera. Hay una relación normativa y casuística, otra que indaga la representación y el imaginario, y una más que desarrolla la analogía y la disimilitud (en vez de tres, pueden ser en realidad seis). rodríguez freire está explorando esta última con sus cuatro ensayos, un número de equivalencia y simetría, que duplicado ofrece el ocho: arcano de la justicia en el tarot.

2. Cuando rodríguez freire se refiere a la ficción legal de que los fetos son personas con plenos derechos, cuestión determinada actualmente por la dogmática del derecho civil y garantizada por los derechos humanos, está retrotrayéndose a Roma y a la idea de *nasciturus*, que literalmente se traduce como “el que va a nacer”. Sin embargo, el disfrute de tales derechos está condicionado aún en muchos códigos a que nazca “vivo y viable”, en una clara reminiscencia al derecho romano. Sobre la *capitis deminutio*, que algunos romanistas identifican con una decapitación simbólica en el mundo del derecho (disminuir la *caput*), de acuerdo con Gayo, esta se clasificaba en máxima, media y mínima. Iba desde perder la ciudadanía hasta la libertad.

3. En el libro se habla de los códigos masculinos que el derecho reclama y exige. Entre tanto, los actores son sancionados y se pide a los oradores, en el ideal de la retórica forense, que expongan valores masculinos. En el México de los años veinte, se dio una polémica literaria animada por los afanes revolucionarios, donde se achacó un afeminamiento de los nuevos escritores que hacían a un lado la viril tradición. La queja vino, como era de esperarse, de un escritor-abogado,

¹ Mimesis, 2022.

² Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

Julio Jiménez Rueda. Como sucedió en Chile, donde Alia Trabuco tuvo que imaginar la “a” en el título de Abogado hasta 2009, no tiene mucho tiempo que el título de la Facultad de Derecho de la UNAM dice “Licenciada en Derecho”. Pensemos ahora en una hipotética petición/demanda de alguien que solicite el título de Licenciada o Abogada.

4. Sin duda el relato “Ante la ley” de Kafka, que en realidad es un extracto de *El proceso*, ha sido estudiado por un buen número de juristas, filósofos y literatos. El texto se ha convertido en un clásico que sirve como material auxiliar para las clases de filosofía del derecho. Incluso para titularse, como fue el caso de Diana Osmara Mejía con “El derecho como un discurso de poder y el problema de su inaccesibilidad para el individuo en “Ante la ley” de Kafka”. En este tenor, resulta estimulante la lectura de Rodríguez Freyre, sobre todo, en la manera cómo interpreta a los guardianes que custodian la ley. Estos guardianes serían una metáfora de la estructura jerárquica y la cadena de creación de derecho, es decir, lo que se entiende como el principio de validez normativa kelseniana.

5. Ronald Dworkin es un autor clave por la idea de “novela en cadena”. Aunque maneja el símil de novelizar el derecho para entender la actividad interpretativa en el ámbito jurisdiccional, como afirma Jorge Roggero, la actividad debe traducirse más como “empresa en cadena” (*chain enterprise*). Sobre el problema de la autoría, que también puede problematizarse con textos de Ronald Barthes o Michel Foucault, Rodríguez Freyre expone el contexto de la academia gringa cuando se dio la polémica con Stanley Fish. Utiliza la crítica que el especialista en Milton hace en “Working on the Chain Gang: Interpretation in Law and Literature” (1982). En el texto posterior “Wrong Again” (1983), Fish vuelve al ataque. Ante la hipótesis de que el escritor no decidiera continuar con la escritura de la novela, es decir, ignorar el precedente, Fish dice: “está tan constreñido por la cadena en el acto de salirse como lo estaría en el acto de continuarlo (...). Así, paradójicamente, (...) salirse de la cadena es una forma de continuarla, y más paradójicamente aún, un agente no puede salirse de la cadena aunque quiera y crea que lo está haciendo”.

6. Hay una genialidad en identificar los prestamos genealógicos entre el derecho y la literatura. Por ejemplo, cómo la máscara fue tomada por el derecho para nunca más quitársela. Por otro lado, cómo la literatura tomó la idea de la “codificación” de Justiniano materializada en el *Corpus Iuris Civilis*. Cuando Giovanni Boccaccio, quien tenía formación en derecho canónico, observó cómo operaba las *Novellae* en su estructura y *dispositio*, se dio cuenta de la potencialidad de la labor justiniana para la conformación del *Decamerón* y así establecer los elementos para conformar después la novela moderna. Habrá que tener en cuenta que, en la historia de las ideas jurídicas, se suele llamar más propiamente codificación al movimiento que se dio a partir del código civil francés de 1804. Lo anterior suele entenderse como recopilación y compilación.

7. Cuando se expone las *Poor Laws* en el libro de Rodríguez Freyre, recordé la hipótesis que continúa en algunos códigos penales que contemplan, de acuerdo con su dogmática, el estado de necesidad conocido como “robo famélico”, donde no es punible que una persona hurte, por única ocasión, los alimentos estrictamente necesarios para su subsistencia. El supuesto es inaplicable e ingenuo para muchos, por lo que desaparece paulatinamente de la normativa penal.

También, cuando se reflexiona en torno a *Robinson Crusoe*, habrá que considerar lo que François Ost menciona como eje de las aventuras del protagonista, quien “construye una sociedad embrionaria basada únicamente en principios individualistas. Esta experiencia al borde de la supervivencia hace un recuento de

cómo la soberanía individual —con radical solipsismo— se reapropia del mundo. De esta manera se presenta (...) un modelo de libertad y de propiedad universal, una especie de re-cimentación del mundo basada en el individuo; visto como propietario y libre empresario”.

8. Uno de los conceptos ligados a la ficción es el de fábula. Nosotros actualmente solemos usar palabras como fabular o fabuloso en distintos contextos. A partir de la obra ciceroniana y exponiendo la *narratio*, Bulmaro Reyes Coria dice que la fábula “narra cosas que no son verdaderas ni semejantes a la verdad, pero puede usarse por la semejanza que guarde con los hechos que tratará el discurso”. El ejemplo es el mismo que cita rodríguez freire: las serpientes aladas. El razonamiento, al parecer, es por analogía y similitud, y el ejemplo cercano a la imagen metafórica. Bien nos dice rodríguez freire al final de su libro, que la relación no es con la verdad, sino con la justicia. Sin embargo, vale la pena revisar las Tablas poéticas (1617), de Francisco Cascales, muy populares en la segunda mitad del s. XVII, es decir, en el universo barroco. Sobre la actividad poética, dice: “Así que unas veces el poeta constituye su acción verdadera y entonces pone nombres verdaderos, los que halla en la historia. Otras veces finge la fábula, y entonces los nombres serán también fingidos. Sólo se ha de notar que cuando la acción es histórica, si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el poeta, ampliando, quitando, mudando como más convenga a la buena imitación”. En ese sentido, el poeta integra con el arte las lagunas de la verdad.

9. A lo largo de su libro, rodríguez freire mantiene una pugna con los diccionaristas y reprocha cómo cierta tendencia lexicográfica ha desvirtuado el significado de la palabra ficción. En particular, cita el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Incluso afirma que la palabra fue “sentenciada por los diccionarios a la pena de relegación perpetua, encarcelándosela en una definición que hoy la fija como ‘acción y efecto de fingir’”. Ante tal injusticia, rodríguez freire actúa como “su defensor”, pues en realidad no hubo voluntad ilícita (no tuvo culpa) y se violaron garantías de debido proceso (no se le informó del juicio y condena). ¡Qué mejor que un filólogo para defender una palabra!

El actual presidente de la RAE, Santiago Muñoz Machado, abogado administrativo, lanzó una serie de materiales por la supuesta deuda que la RAE mantenía con el lenguaje jurídico. Uno de ellos, fue el *Diccionario panhispánico del español jurídico* (2017), obra monumental y colectiva, hecha por juristas españoles y latinoamericanos. Se contempla la voz ficción legal, ejemplificándola con el funcionamiento del silencio administrativo, tema que se mencionó en la clase de Método del caso que rodríguez freire ofreció a mi grupo. El diccionario dice al respecto: “ficción legal. Gral. Artificio jurídico que permite otorgar efectos jurídicos a una situación o relación inexistente, como si se hubiera producido”. ¿Qué opinaría Raúl?

10. El libro de Raúl rodríguez freire lleva a bien término un alegato jurídico-literario en favor de la ficción. Cumple, en ese sentido, con ser un efectivo defensor de la palabra. Cuando al final, cita a Plutarco para vincular los ámbitos de la ficción, justicia, pedagogía y política, me vino a la mente un epígrafe de Julio Torri, autor que he estudiado como una personalidad entre el derecho y la literatura, de un futuro libro que nunca escribió: *Religión y costumbres de los antiguos*. Abre el libro con la siguiente invitación que sería mi despedida: “¡Bienaventurados los crédulos, porque de ellos será el reino de la ficción!”.

Diapositivas hechas por otros. Presentación de *Vestigios de un golpe*¹ de Pablo Brodsky

Carlos Soto Román²

En 1922, luego de la publicación de *La Tierra Baldía* de T.S. Eliot, el crítico literario Edgell Rickword publica en el *Times Literary Supplement* una reseña en la cual destaca el siguiente comentario:

“Las emociones del Sr. Eliot rara vez nos llegan sin atravesar un zig-zag de alusiones. En el curso de sus cuatrocientas líneas, cita de una veintena de autores y en tres lenguas extranjeras, aunque su arte ha alcanzado ese punto en el que conoce perfectamente la sabiduría de ocultarse a sí mismo, a ratos. Hay en general, en su obra, una renuencia a despertar en nosotros una respuesta emocional directa [...] llevando a cabo un espectáculo de linterna mágica, pero siendo demasiado reservado para exponer en público las impresiones estampadas en su propia alma por el viaje a través de la Tierra Baldía, emplea diapositivas hechas por otros, las que indican con un mero toque, la diferencia entre sus reacciones y las de los otros autores...”

Citar, apropiarse, resignificar, citar, reciclar, subvertir, parodiar. “Tomar prestado”, reescribir, plagiar, robar. Citar. Escribir sin escribir (nada nuevo, nada original). Escribir con las palabras de otros. Recombinar. Obtener un texto completamente nuevo a partir de textos pre-existentes. A diferencia del simple y vulgar plagio, el arte de la apropiación utiliza objetos, textos o imágenes, usualmente reconocibles, y las re-contextualiza. En este nuevo entorno, las asociaciones que el lector/observador establece con el objeto apropiado son alteradas, lo que lo invita a re-examinar su relación con la obra original. Debido a esto, el arte de la apropiación es a menudo político, satírico o irónico. Podemos afirmar con certeza que en arte, Marcel Duchamp es el padrino de la apropiación. Varias de sus obras más famosas son nada más que objetos cotidianos re-contextualizados, y parte del atractivo de su trabajo está en ese poderoso gesto de introducir objetos ordinarios al espacio sagrado del arte.

En literatura, en cambio, los orígenes de esta práctica parecen más difusos. La técnica del *cut-up*, por ejemplo, ese procedimiento aleatorio en el cual un texto se corta y reordena para crear un texto nuevo, aparece quizá por primera vez de la mano de los dadaístas. En el texto “Cómo hacer un poema dadaísta”, Tristán Tzara nos da instrucciones detalladas para escribir utilizando las palabras de otros. El resultado, según el propio manifiesto, es infalible: “El texto se parecerá a Ud. / Y es Ud. un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida por el vulgo”. Sin embargo, esta técnica no se popularizará hasta los 50s o 60s, esta vez gracias a William Burroughs, cuyos *fold-in* lograron amplia notoriedad en la época.

Pero hay otros ejemplos célebres: el ya mencionado Eliot, Shakespeare, Cervantes, Lorca, Borges. Walter Benjamin en su *El libro de los pasajes*, obra considerada como uno de los textos más importantes de la crítica cultural del siglo XX pese a

¹ Alquimia Ediciones, 2015.

² Performer, traductor y poeta.

su carácter inacabado, construye un texto contundente a partir de lo que el mismo describe como un intento de utilizar técnicas del collage en la investigación histórico-literaria y filosófica. Centrándose en los pasajes de París del siglo XIX, considerados como los primeros centros del consumismo, Benjamin presenta un montaje de citas y reflexiones sobre cientos de fuentes publicadas, organizándolas en categorías con rúbricas descriptivas. Su principal preocupación era la comodificación de las cosas, en un esfuerzo por representar y criticar la experiencia burguesa de la historia del Siglo XIX.

Los posmodernistas dirían que toda la literatura se trata precisamente de eso. En *“La muerte del autor”*, Roland Barthes dice que todo texto es un “tejido de citas extraídas de los innumerables centros de la cultura”. Del mismo modo, Foucault escribe en *“La arqueología del conocimiento”* que cada libro “está atrapado en un sistema de referencias a otros libros, a otros textos, otras frases [...] El libro no es simplemente el objeto que uno sostiene en las manos [...] su unidad es variable y relativa”. Lo que Barthes y Foucault señalan es que, intencionalmente o no, todos los libros son intertextuales. Cada texto existe, no en forma autónoma o en aislamiento, sino como parte de un vasto sistema de textos. Aunque intertextualidad y escribir utilizando a propósito las palabras de otro no son exactamente lo mismo, la línea que las separa es tan delgada como la que existe entre apropiación y escritura “citacional”.

Pablo Brodsky, de la mano de Alquimia Ediciones, nos ofrece hoy *Vestigios de un golpe*, libro tríptico, integrado por textos independientes, escritos o más bien compuestos en diversas épocas, los que se presentan como una sola obra cruzada por una intencionalidad común, por un mismo procedimiento. Un montaje que sugiere un movimiento que va desde lo colectivo a lo individual, si es que no al vacío: *“Es necesario no creer mucho en las palabras: / el amor no es el amor sino su ausencia, / la perenne lesión que nos persigue como un perro rabioso”*, esgrime Brodsky, anticipando una de las consecuencias del ejercicio del injerto literario: solo al referir lo propio con palabras ajenas, sin importar que éstas hayan sido concebidas para decir algo totalmente distinto, es posible una nueva conexión entre versos. Sólo la descontextualización de la palabra aglutina el deseo, configurando finalmente la alteridad de la expresión. El uso y abuso de la cita en *Vestigios...* entonces, actúa como testimonio, tanto de una autoría que se torna difusa en el nuevo contexto, como de una autoridad que se cuestiona a través de la herejía del gesto de subversión.

¿Pero cuál es el sentido de esta jugarreta, de este “truco” literario? El poeta argentino Sergio Raimondi, refiriéndose al “armado” de su poemario *Poesía civil* señala: “Se trata de poner en tela de juicio la literatura/con criterios no creados por ella; o sea:/ de tensar los versos ante la acción del fuego/ y de calificarlos no con el lápiz sino con el cuchillo...” Escribir con tijeras, escribir por otros medios. Jaime Pinos, comentando lo de Raimondi, precisa: “En el contexto de esta ampliación del campo de batalla, el poema es un ejercicio de registro, selección y montaje. Un ejercicio de construcción. La escritura, un trabajo lento y meticuloso que supone un acto de voluntad, antes que un producto de la inspiración”. Iluminar la percepción de lo real mediante un conjunto de procedimientos de resignificación y distanciamiento, que logran presentar las cosas bajo una nueva luz.

Curiosamente en Chile no es poco lo que sabemos de esas estrategias composicionales. En el libro *Neoconceptualismo/Ensayos*, texto esencial para entender ese movimiento fundado a principios del 2000 sobre la base de la generación de textos a partir de otros preexistentes, editado por el investigador y poeta Felipe Cussen, éste hace un catastro de poetas chilenos que utilizan la cita, la intertextualidad,

la apropiación, la recontextualización y el plagio como modo de expresión. La lista es larga. Juan Luis Martínez, Ronald Kay, David Turkeltaub, Carlos Cociña, Andrés Ajens, Soledad Fariña, Cecilia Vicuña, Enrique Lihn, Diego Maquieira, Rodrigo Lira, Alexis Figueroa, Jorge Torres, Raúl Zurita y Nicanor Parra son solo algunos de los rastreados por Cussen. Este listado nos da cuenta de que en Chile existe una importante tradición de escritura experimental o por procedimientos, de la cual no nos hemos hecho cargo apropiadamente.

Las menciones y anécdotas son interminables. Entre septiembre y diciembre del 2014 tuve el agrado de dirigir un taller de poesía en Balmaceda Arte Joven, llamado “Escritura No Creativa, poesía por otros medios en el siglo XXI”. En dicho taller, aparte de estudiar textos de poesía concreta, conceptual, patafísica, Oulipo y obras de algunos de los chilenos ya mencionados, tuvimos la suerte de redescubrir un texto olvidado, el que curiosamente contenía todos los procedimientos experimentales que habíamos venido revisando a lo largo del trimestre. “*Let it be Arturo*” de Francisco Javier Zañartu fue publicado por Ediciones Documentas en 1988. El texto se encuentra disponible como PDF gratuito en el sitio web Memoria Chilena, curiosamente catalogado como poesía visual.

Pero volviendo a “*Vestigios...*” surge la pregunta, ¿Por qué Pablo Brodsky, al igual que otros coetáneos, decide escribir de esta manera? ¿Qué ideas daban vueltas en su cabeza, que le dieron a entender que lo más adecuado era emplear éstas técnicas de escritura y no otras, para tratar de representar la cruda realidad que nos rodeaba? Según Gonzalo Millán, hay ciertos temas de carácter límite que es necesario abordar mediante formas extremas: “Me parece contradictorio e inapropiado — decía — responder al horror mediante formas de belleza consagradas”. Elvira Hernández, en una entrevista reciente con Camilo Brodsky, al darse cuenta de que toda la denuncia que se ha hecho, no ha sido capaz, no ha logrado penetrar nuestra sociedad, conjetura que tal vez no nos hemos horrorizado lo suficiente. Estas dos reflexiones me llevan al manoseado dictamen de Adorno: “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. La poeta y traductora Jennifer Scappettone advierte que para los antiguos romanos, los bárbaros eran los que estaban afuera del imperio. Por lo tanto, quizá la frase de Adorno puede leerse como una exigencia de modos no tradicionales de referirse a lo indecible, aquello para lo cual el estilo y las formas tradicionales fracasan.

Derek Beaulieu, comentando sobre las representaciones poéticas del holocausto en libros como *Nachschrift* de Heimrad Bäcker y *Holocaust* de Charles Reznikoff, llega a la conclusión de que la poesía debe desafiar su pose tradicionalmente humanista para poder responder a lo deshumanizante. Ante ese desafío, la poesía se puede concentrar en lo meramente personal, corriendo el riesgo de reducir la magnitud de los eventos, alcanzando al lector solo con el recuento del testimonio individual, o puede tratar de transformar el lenguaje para encontrar una nueva forma de expresar lo inexpressable: “*Cuando por la boca hablan las diez lenguas de la tradición, / el alcance de sus dichos protege de inundaciones, / mas no de rebeldías.*”

Brodsky y otros así lo hicieron y se arriesgaron utilizando un lenguaje complejo, críptico y hermético, renovando radicalmente los recursos representacionales. Quizá solo como un modo de evadir la censura. Quizá con otros fines, los que se fueron reflejando entre los pares, en características comunes.

“La fragmentariedad y la multivocidad —dice Pablo Oyarzun, refiriéndose al *Exit* de Gonzalo Muñoz y a otras obras coetáneas— la compleja construcción del intertexto, el mestizaje de las formas discursivas y narrativas, los modos complejos de inscripción de lo histórico, tramados indeciblemente entre la amnesia, el olvido y la persistencia de lo inmemorial y la impronta general de la violencia como huella inevitable de la escritura”.

Finalmente, me atrevo a decir que la aparición o reaparición de *Vestigios de un golpe* constituye un evento importante, no solo porque ayuda a forjar nuevamente el linaje quebrado de la poesía experimental chilena, la que a diferencia de otros experimentalismos de otras latitudes, ha sabido mantener, a través de prácticas y lógicas discursivas de resistencia, un compromiso vigente con la disidencia al interior del mundo del arte y con la expresión contestataria en el terreno político, sino porque además, Pablo Brodsky, con su espectáculo de linterna mágica, nos recuerda que la mejor manera de lidiar con el lenguaje es presentarlo tal cual, sin comentarios ni intervenciones personales, al tiempo que nos demuestra cuán potente y emocional puede llegar a ser lo no original y cómo el lenguaje es capaz de velar y develar simultáneamente.

Balbuceo o impropiedad de la lengua (*VIAGEM*¹, de Andrés Ajens)

Cecilia Sánchez²

Breve o leve, como el libro *VIAGEM*, como todo lo que hace, lo imitaré, así intentan ser mis palabras a/sobre su libro o compendio, mi lectura.

El *balbuceo* a Ajens forma parte de su poesía a la vez que de su poética, porque su lugar de inscripción es un español-portugués-francés, con pizca de náhuatl, entre otros; idiomas “estropeados” en su ortografía y sintaxis (como señala el título de su cuarto poema). ¿Es, acaso, una inscripción? Quizás este tipo de sujeciones es de las que busca zafarse la escritura pasajera y migrante de Ajens. Varios de sus poemas sobrevuelan la nacionalidad, lo popular y lo global. Su respuesta, lo intraducible, lo ajeno, lo mudable, lo des-compuesto, lo an- ortográfico. En definitiva, una escritura que desequilibra una o varias lenguas mayores, las “minora”, como diría Deleuze a propósito del balbuceo de la escritura.

¿Es comparable esta escritura a la de João Guimarães Rosa? Se me ocurre esta equivalencia por la insistencia del autor (de Guimarães Rosa) en hacer ver lo local como si fuera universal. También se trata de una escritura que tiende al deletreo, en vez de presentar unidades de sentido: el narrador de *Gran sertón: veredas* (1956) dice haber aprendido a deletrear por medio de un silabario. Sin embargo, la particularidad de su escritura son los elementos intraducibles, los vacíos, las difuminaciones. En cierto modo aquí se batan los letrados con los semianalfabetos. Esta bella oposición o conflicto entre letrados y semianalfabetos, escenificada en *Gran sertón: veredas*, no la encuentro en Ajens, quien deletrea de otro modo, ya no como semianalfabeto ni como un letrado que inmoviliza el sentido. Todo lo contrario, es alguien que sabe de lenguas, incluso, sabe demasiado. Viaja, quizás viaja demasiado para desasirse, para desentenderse de algo habido o posible de tener. De esa extraña propiedad o impropiedad que es la lengua, que más que tenerla nos posee y nos vuelve sus rehenes.

Resumo: en la escritura de Ajens hay trenzamiento, intraductibilidad, pero sobre todo el esfuerzo, incluso, el trabajo constante para deshacerse de las lenguas que lo acechan, también de una obra y de una escritura. Escritor sin estilo, se encuentra lejos del modernismo pero a ratos lo recrea; tal vez, en la relación con el francés de Francia: “la patria de nuestros sueños”, como decía Darío (en *Oda a Mitre y otros poemas*) en tanto que meteco que buscaba la belleza sin patria y sin utilidad.

Para Ajens, el desasimiento ya no es de la utilidad, es de las palabras que no se quieren tener pero que igualmente se ocupan, como quien toma prestado. No sabemos si las devuelve, lo que sí tienen es un valor de uso en vez del valor de cambio de la economía global.

¹ Ediciones Intemperie, Santiago 2013.

² Profesora de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y del Magíster de Género y Cultura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.

¿Cómo no Ch'allar *La guaCa húmera* (A. Ajens)?¹

Marcelo Villena Alvarado²

Virtualmente, una vez el cumpa Andrés vino a fiar / me su deseo de actuar e inter / venir [19] en maquinada presentación de *La guaCa húmera* (2021). Acotada la acción restricta asintió el teclado muy honrado y gustoso a ojo cerrado, sin saber cómo entremeter en la *mita* de mitayo que desde un inicio procede como Arzáns: casi sin mentar ni *poetas* (arawiku) ni *filósofos* (amawta), *si no más bien al indio astrólogo poeta de Felipe Guaman Poma* [10] — lo que es decir tan *arawiku* y *amawta* como Dante con sus *stelle* y de seguro, negro y blanco sobre blanco, Mallarmé. Llegada la hora, el entremés habrá optado por *cch'allar* o mejor, en archigrafía de Bertonio, *cch'allanconsita* (*Salpiparse asi mesmo como recíproco, o salpicarse vnos a otros*), es decir en quitando y agregando lo que no se puede denegar.

Primo, que los oficios editoriales de Mandrágora ofrecen un libro que con todo y su par —*La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan* (2021)— sí existe como tal. Lo ilustra el índice al distinguir de entrada cuatripartición fundamental: 1o “Qué no dice”; 2o “La Guaca extemporánea”; 3o “Yapa”; 4o “Y, Y” —vocalico alargamiento que anuncia de la yapa su yapa, tal y como la rúbrica por vía de elisión: Andr's Ajens *et alii*. *Secundo*, que se trata de un título debidamente titulado en tanto expone, sin amplificar, el asunto u objeto que mitayo trae *entre poema e historia, en / tre Historia y Literatura* [9], además de acción en diversos registros gráficos, alfabéticos y fotográficos. *Tertio*, que dicho asunto u objeto de entrada resulta llamativo: “Huaca' es hoy una de las palabras claves del vocabulario etnohistórico y arqueológico sobre los Andes” —dice Cesar Itier en *abstract* de “Huaca', un concepto andino mal entendido” (2021).

Ahí es donde la *mita* se complica, pues según el especialista la clave vendría de una “lectura acrítica de los *Comentarios reales* de Garcilaso”, el Inca, quien habría vertido huaca como “objeto o lugar sagrado”, mientras en otras fuentes y usos actuales sería cuestión de “partiduras” y, en el ámbito religioso, de “piedras transportables consideradas como desprendimientos o duplicaciones de un ancestro mítico residente en un cerro”. Sólo entonces, por metonimia, tal fractura y dispersión pasarían al “santuario que albergaba dichas piedras, al mismo ancestro divino y a amuletos de piedra que emanaban de él” [Itier 2021: 480]. Con dicho entendido, ¿qué traen de vuelta *La guaCa húmera* y sus neografías? ¿Qué culto vela el primer poema?

SINO ADIVINO devino religión,
ligadura eterna — nudo ciego,

si no adivino devino religión
del vino — chicha blanca y

¹ Mandrágora, 2022.

² Académico, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

negra bebes de dos queros
cual otro su — *no pasarán*

dos veces, dos vasos llenos,
claro oscuro nuestro adivino... [7]

Dos veces, dos vasos, ¿será que hay dos formas de *ch'allar* santuarios, partiduras, y reliquias?, ¿la del adivino sino, la del nuestro o la que legara el Inca en claroscuro? Al tomar *huaca* teológica y apologeticamente, apunta Itier, tomándola por “intuición intelectual susceptible de conducir al monoteísmo cristiano”, el Inca la habría convertido en una suerte de “mediación concreta en la experiencia de lo divino, invisible y único” [Itier: 481]. El historiador, en cambio, busca “reconstruir el significado antiguo y la lógica semántica y cultural” que conlleva tal “palabra”, “el problema de la posición de las huacas en antiguo panteón andino, así como el de las funciones y el origen histórico de su culto” [Itier: 481]. Con todo, la intervención del especialista también se presta a brindar dos veces con el adivino.

Lógicamente, el historiador insta a empezar con un vaso, rociando aquí y allá sus apuntes conclusivos [488]: 1° que esas piedras, a veces esculpidas, a veces propiciatorias, siempre llamativas, deben tomarse por dioses y no por sino que advino gracias al Inca y la “tesis del cuasi monoteísmo de los antiguos peruanos”; 2° que se trataba de piedras transportables cuyo culto, organizado por los incas, resultaría “correlato religioso de las migraciones masivas que dirigieron”; y 3° que la centralización temporal o permanente de las huacas en el Cuzco “era una manera de rearticular alrededor de la capital un espacio simbólico imperial fragmentado por las deportaciones”. Se habrá entendido, “los colonos necesitaban conservar un vínculo tangible con su territorio de origen, al mismo tiempo que una divinidad físicamente presente, y por lo tanto eficiente, en su nuevo lugar de vida”.

¿Y del otro vaso qué?, ¿qué apunta el mitayo con el índice?, ¿*Qué no dice / la guaca extemporánea / yapa / y, y...*? En la otra punta de *La guaCa húmera*, entre poema e historia un adivino religa por partida doble [53]:

¿CÓMO NO CAPITALIZAR la revuelta? ¿Cómo no de-
capitalizar la capitalización en capitalismo más capitalino

[...]

Falsas partidas —a evadir: 1. Tomar revuelta por la
revuelta (concepto, nombre, imagen, “marca”, etc.)

o, lo mismo, suministrar otra vez su sino como su vuelta.
2. Tomar pregunta por respuesta, por más indecible

que una con otra fuera. ¿Cómo es esto? ¿Cómo no
capitalizar esta revuelta? Lo cual no significa, claro —.

¿Más, menos? W. Benjamin, *Kapitalismus als Religion*
(1921), A. Métraux, *La religion des Tupinamba* (1928).

Del claroscuro al claro, ¿qué eludir si el doble requerimiento se centra, al fin y al cabo, en *capitalizar la revuelta y de- / capitar la capitalización en capitalismo más*

capitalino? ¿Qué evadir del sino de capital cuzqueña? ¿Cómo partir con la *ch'alla* si la huaca no parte ni migra ni va a ninguna parte?

Quizás por el doble punto de partida, que no solamente indica no *tomar pregunta por respuesta*, que también invita a oír, en cada pregunta, al menos dos. ¿*Cómo no capitalizar...*?, por ejemplo, en tanto en cada ocurrencia formula, literalmente, al menos otras dos. Una con el adverbio interrogativo que traza pregunta no falsamente compartida (como quien dice “¿de qué manera no...?”); y otra con el exclamativo que ejerce religioso sino capitalino: como quien asevera taxativamente: “no hay manera de no...” ¿Cómo que no? ¿Cómo no *evadir* si en *ch'alla* digna del nombre parte de las sustancias pasa de contrabando?

Para no partir falsamente y meter la pata, no queda más que meter las dos con preguntas que no gravan ni respuesta ni pregunta. “Cómo no leer a Celan” [35] titula por ejemplo otra página partida del libro par, sin cerrar la interrogación en la siguiente: ¿*Cómo no agradecer / a Arnau, Hans Georg? Cómo no leer a Celan...* Y así, o casi, otras que transportan deseosas partiduras entre líneas de neofilológico entrevero (“Borges y yo”), de entrevistas trilceadas con Vallejo, Neruda y Dupin: ¿cómo no leer a Arzáns, a Guaman y sus dibujos, a Huidobro, a Neruda, a E.A. Poe, a Emma y ese *et alii* que también suscribe...

Al parecer no queda más que meter las tres, cuando por fuentes de los siglos XVI y XVII y cinco variedades actuales del quechua y el aimara Itier destaca lo que no dice la *Guaca* [481-488]. A modo conclusivo, el historiador confirma que antaño como hogaño *wak'a* pasa y traspasa las fronteras de lo sagrado y lo profano; que sólo por metonimia designa el pequeño santuario donde reside el alma petrificada del ancestro, o los amuletos de piedra de él emanados cual “prototipos generativos de riqueza familiar” [488]. Pero entre usos de antaño y de hogaño, el historiador también apunta rasgos más distintivos: 1º que como adjetivo califica(ba) *cuerpos* de “forma hendida, sea por ausencia de uno de sus constituyentes” (mano o pata con un dedo menos, dentadura *q'asa*), “por división” (nariz partida, labio leporino, raya del trasero) o “duplicación” (mellizos, dedo de más o de menos, recursivamente); 2º que “aplicado a la reliquia pétrea de un ancestro mítico” (hombres o mujeres de una humanidad primordial) refiere al “doble lítico de su persona”, doble formado en el momento de su muerte por estallido, “posesión y eyección” constituyentes; 3º que aun sin rasgo de hendidura o partición es cuestión de partidura “con respecto a otra entidad”; 4º que en todo caso se trataría de “una potencia individualizada y dotada de una mito-historia propia”, de un ancestro mítico del ayllu, símbolo de una identidad local, singular. ¿No dice el historiador de *guaca* muy fisura y *extemporánea*?

De partiduras, sin duda, con desprendimientos y duplicaciones de Celan y el libro par, *La golondrina húmera*. Pero también con estallidos, posiciones y eyecciones de comic que iluminan los títulos de tres secciones, así como la partitura coral suscrita en Córdoba (“Manchú (bis)”) y los traslados migrantes de Poe, Emma y ese *et alii* que rubrica el libro incluso con su lenguaje inclusivo por requerimiento y demanda de gremio (*historiador/a a historiadorxs o nosotrxs / Poetas marranes todes...*). Así como del propio Aj'ns trayendo de vuelta sus fracturas, germanías y aymarías, sus microhistorias propias, hendidas y partidas, con todo y la “Trilceabunda melodiosa” ligando a *pura lágrima / haciendo agua, oyendo / el timbre de otra húmera yendo / y viniendo...* [58]

Así las cosas, ¿cómo no rociar en *La guaCa húmera* lo que el historiador tan sólo refiere en usos actuales de huaca: que en el sur del Ecuador *mama wak'a* remite a una entidad femenina devoradora, y en el propio Cuzco y el quechua del Kollao a

“lugares susceptibles de devorar a los transeúntes”; que en el centro norte del Perú es cuestión de una “fuerza fecundante que los cerros transmiten al ganado”, y en el quechua del sur de Bolivia de “una potencia dadora de agua y multiplicadora del ganado que reside en las lagunas” [485]. ¿Cómo no *ch'allar* húmeramente la *guaCa*? ¿Cómo no desatar dos veces el sino del adivino capitalino?

Así las cosas, para no partir falsamente no habrá quedado sino *ch'allar* metiendo y sacando del santuario hendiduras y partiduras que entre el humo y la húmeda, entre la humera y el húmero, yendo y viniendo lleva la *Guaca* entre los dientes: sus metaplasmos, su sístole y su diástole, entre la lengua y los alvéolos, entre la penúltima y la antepenúltima sílaba, en espiral, como una serie de Fibonacci. No en vano el marrano poeta *ch'alla* al *abuelo Maño* que viniera del *viejo-nuevo mundo* tras *musa marrana* [40], trayendo también esa huaca que Barthes *ch'alla* con el libro de Haïm Zafrani sobre la poesía sefardí en el Occidente musulmán [OC V: 449-40]: “una literatura minoritaria, migrante, sometida a las restricciones del exilio, del margen, una literatura libre de toda marca de propiedad”; en suma, una literatura que parte en dos el prejuicio que toma la literatura como “producto natural de una civilización dominante”, “a poco más o menos, el ornamento de un poder”. Por supuesto, lo que allí se *ch'alla* con Zafrani es uno de los puentes fundamentales de lo que fuera diálogo judeo-árabe, esa poesía sefardí “más lírica, más libre, más individualista” que las autoridades rabínicas y talmúdicas censuraron en nombre de una cultura más comunitaria. Por supuesto, pero allí mismo se *ch'alla* lo que *ch'alla* la *guaCa*, acá, en este Occidente ni tan extremo:

Que en un mundo donde el poder se reconstituye siempre muy rápidamente, en el mismo lugar donde se luchó por destruirlo, lo que todavía podemos llamar “libertad”, “creatividad”, “vitalidad” se refugia cada vez más en esos espacios frágiles y provisorios que son “las minorías de las minorías”. [OC V: 450]

¿Acaso en *La guaCa húmera*, desde el primer poema, no era cuestión de cultos?

BIBLIOGRAFÍA

- AJENS, Andrés, 2022 *La golondrina húmera. Y otros poemas de Paul Celan*. Santiago, Macul. 2022 *La guaCa húmera*, Santiago, Mandrágora.
- BARTHES, Roland, 2002 “ Les minorités des minorités ” (1978), en *Œuvres complètes*, t. V Nouvelle Édition revue, corrigée et présentée par É. Marty, Paris, Seuil (5 tt.).
- BERTONIO, Ludovico, 2008 *Vocabulario de la lengua aymara* (1612), La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos/Asdi.
- ITIER, Cesar, 2021 “‘Huaca’, un concepto andino mal entendido”, en *Chungará. Revista de antropología chilena*. Vol. 53, No 3: 480-490.

Reseña de Hugo Herrera Pardo *Próximo destino: las afueras. anotaciones, samples, paratextos*¹

raúl rodríguez freire²

1. Hace poco apareció en un muro de Facebook una pregunta que suele levantarse cada tantos... meses. Así de rápido vamos. Se refería a la crítica en Chile, a su existencia. Alguien contó que trabajó en la sección de referencias críticas de la biblioteca nacional y que da pena lo que ha ocurrido en los últimos años. Pero aparecieron algunos nombres, como el infaltable Alone. Si lo pensamos en inglés, este crítico está solo. Quizá por ello Roberto Bolaño lo ficcionó bajo el nombre de "Farewell", esto es, despedida, partida, adiós. Despedida, partida, adiós, diría que a cierta forma de ejercer la crítica. Preocupada del canon y de canonizar, poco se distanciaba la crítica de la teología. Es más, canon es un término que designa o, mejor, determina los libros aceptados como sagrados, es decir, de inspiración divina. Desde hace un tiempo, una buena parte de la crítica más interesante se plantea derechamente como anticanónica, no para dejar de leer, sino para leer de otros modos. Pero vuelvo a la pregunta de un muro de Facebook. Me sorprendió que el propio medio en el que se la plateaba no fuera relevado: una red social virtual, quizá la más importante en términos de historia medial. Reparar en el medio fue lo que me llevó a pensar en el famoso ChatGPT, que irrumpió este año como un supuesto acontecimiento que nos dejará sin trabajo. Los medios que publican crítica ya son escasos, lo que da cuenta de que la situación es indigente (hace unos días una amiga que vive en Brasil me preguntó por revistas no académicas en las que estudiar la circulación de lo que se dio en llamar "World Literature"... apenas puede enviarle 3 nombres). Pero vuelvo al ChatGPT. No se trata de ninguna maravilla. "El Arsenal ganó 2-0, sumando así 8 victorias seguidas en casa. El Manchester tuvo mala suerte a pesar de manejar la posesión de balón", escribió una máquina en 2017. La empresa detrás del robot deportivo lleva el interesante nombre de "Narrativa", y su objetivo no es otro que crear contenidos de todo tipo. Si la crítica se mantiene como está, prontamente robots editores comenzarán a escribir reseñas. En realidad, ya lo están haciendo, pues si se trata de contar de qué va, por ejemplo, una novela, no tendrán dificultades. Menos si esas novelas están pensadas, como escribió Emanuele Trevi en su hermoso libro sobre *Petróleo*, la obra póstuma de Pasolini, para entretener, y hacerlo fundamentalmente buscando por parte del lector o de la lectura un reconocimiento con lo escrito. "¿Cómo se parece todo eso a lo que me pasa!". Pasolini, y lo que narraba, por el contrario, no se parecían a nada ni a nadie.

2. Pero recordemos mejores tiempos de la crítica, a secas. Cuesta imaginar que un crítico literario llegase a ser una persona, cómo decirlo, significativa, menos aun tremendamente significativa, como para seguirlo a todas partes, registrar sus escritos, sus conversaciones, sus movimientos, en suma, su vida toda. Cuán interesante debía de haber sido para que alguien se tomase tal molestia, y terminara escribiendo una biografía que, en la edición de Acantilado, por poco no

¹ Mimesis, 2023.

² Académico, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

llega a las 2000 páginas. “Presuntuoso afán” es como llamó James Boswell a su interés por escribir sobre Samuel Johnson, y lo hizo de una manera tan singular que terminó publicando la primera biografía moderna. Antes, el modelo eran las *Vidas* de Plutarco, esto es, vidas resaltadas por su ética. Gracias a Boswell, por el contrario, podemos conocer sobre la precariedad que afectó gran parte de la vida de Johnson, las dificultades que le trajo el no tener un título universitario. Nació pobre y enfermo, pero llegó a ser uno de los autodidactas más sorprendentes de los que se tenga noticia. En otras palabras, Boswell nos cuenta cómo es que “un humilde trabajador de la literatura” se transformó en el intelectual más importante de su época.

3. De un pasado glorioso, y claramente masculino, a un presente efímero, pareciera moverse la crítica, a punto de extinguirse a manos de unos robots que se lo deben todo a las matemáticas y sus famosos algarismos, que es como llamaban los árabes a los algoritmos. Pero si le ponemos algo de ritmo, como hace Hugo en *Próximo destino: Las afueras. Anotaciones, samples y paratextos*, bien podremos ver que la crítica tiene bastante camino por recorrer. La cuestión es ¿por qué leer este libro de crítica? Desde hace muy poco, la Cámara Chilena del Libro ha venido publicando unos informes sobre la actividad editorial en Chile. Lamentablemente no contamos con las cifras del año 2022, pero podemos estimar o especular, a partir de sus datos (2015-2021), que libros como el que estamos presentando no superan los 200 títulos por año, mientras la narrativa ya pasó los 1000 por año, y la poesía los 600. Y si sumamos los datos de libros importados, vemos que el tiempo, que la vida, nos obliga a ser cuidadosos a la hora de posar los ojos sobre el papel. “La vida es muy corta para ver películas malas”, leemos la plataforma de streaming Mubi, y lo mismo podríamos pensar para la literatura, considerando en ella a la crítica. Lo diré de manera directa: si la crítica y el periodismo, e incluso la academia, le temen a los algoritmos, entonces hay que apostar por el estilo, esto es, por una lengua, por una escritura inclasificable, salvaje, para recordar a Bolaño. Vayamos entonces al título: *Próximo destino: las afueras*. La verdad es que no se entiende. El subtítulo es más claro: *Anotaciones, samples y paratextos*. Pero el título no se entiende, por lo menos no hasta la página 185 y el libro tiene 189, más la bibliografía. En la 171 hay un tráiler. Pero es en esa página 185 donde aparece una idea de literatura que muestra que estamos leyendo el libro que no solo aventura la inclasificación, también nos muestra a un lector singular, cuya amistad, por cierto, es uno de los dones que me ha dado esta vida. La cita comienza así: “Agregaría en relación a este diario lectógrafa”. Se trata este diario de un conjunto de textos que Hugo tuvo ocasión de presentar bajo distintas formas (y que es la parte con que cierra el libro), pero que tienen en común el haber sido leídos arriba de un bus. De ahí lo que sigue: “el regreso al origen, y la salida posterior de él, en tanto escena de lectura, otorgan un friccionante sedimento afectivo para poder entrever la presencia de esos otros mundos posibles, de esa fuerza en permanente desplazamiento que llamamos literatura”. La lectura como dispositivo de subjetivación, haciendo emerger el deseo como condición existencial, esto es, el deseo como lo que te permite amar y disfrutar la vida, a través de sus desafíos. Pero aún no queda claro lo de *las afueras*. Como Carlo Ginzburg, Hugo se detiene en ciertas insignificancias para, a partir de ellas, instalar un problema, una lectura, que explícitamente será atravesada por lo político. El texto sobre el torniquete es, al respecto, revelador. También los boletos de buses, que devienen, en sus manos, improvisados marcapáginas, adquieren aquí una importancia determinante para comprender el modo de escribir la crítica por parte de Hugo: “Si la lectura puede

hacer de nuestros viajes en buses un tiempo secreto, los boletos-marcapáginas condensan ese tiempo replegado sobre sí. Los boletos dejados entre las páginas de un libro imantan un tiempo sigiloso que sus huellas impresas —semiborradas o a punto de fundirse con el blanco— reactivan en la memoria”. Pero aún no llegamos al próximo destino: “las afueras”. Encaminándose hacia la mitad, en el último párrafo de un pequeño apéndice de *El campo y la ciudad*, que en la edición original no alcanza ni siquiera una página completa, Hugo encontró una palabra cuya historia Raymond Williams recuerda, *commuter*, que el traductor traduce entre paréntesis cuadrados como “las afueras”. Se trata, escribió Williams, de un término proveniente de la jerga ferroviaria que refería el pasaje o el tiquete de un viaje de ida y vuelta, desde los márgenes de la ciudad, sus afueras, hacia su interior. Hugo, a su vez, traduce el término a partir de su propia experiencia: nacido en una pequeña ciudad de provincia sin universidades, y viviendo además en sus afueras, le tocó ser parte de la primera generación universitaria de su familia, lo que implicó tener que viajar más por necesidad que por elección. Se suma a ello, y cómo no sentirme identificado, un relato familiar que hacía de la universidad un “discurso sostenido largamente por la idea de movilidad social”, cuando de lo que se trataba era de la movilidad corporal, sacudida una y otra vez por la literatura. No estamos, por cierto, ante un relato de formación, pero no puedo dejar de ver en el diario lectógrafo la historia de muchas y muchos que estudiamos fuera de casa durante la postdictadura (esa que las y los secundarios que saltaron el torniquete quisieron clausurar) y nos apasionamos por los libros, hasta hacer de ellos una forma de vida, nuestra forma de vida.

4. *Anotaciones, samples, paratextos*. En verdad tampoco es que, de buenas a primeras, el subtítulo sea más comprensible que el título, a pesar de que el teclado me cambia una y otra vez *samples* por *simples*, como si fuera cuestión de cambiar una letra. El primer ensayo abre con una cita de Vivian Abenshushan, en la que se afirma un procedimiento que, de cierta manera, también es el Hugo. En su referencia a las mediaciones cotidianas, la ensayista mexicana realiza un catálogo de las mediaciones cotidianas sobre las que se levanta la escritura, como la parodia, la cita, el remix, los post-its, la mano y las cervicales rectificadas, entre otras. Hugo suma los textos anotacionales, cuya lectura surge en el entrecruzamiento de vida y trabajo, afirmándose así lo literario como canibalización del tiempo que nos ha tocado en suerte. Pero el bus mismo en el que se lee es ya un elemento más de esas mediaciones de las que habla Abenshushan, con lo que vemos aparecer un hilo que recorre las páginas de *Próximo destino*, pues las formas anotaciones también son aprehendidas aquí bajo la figura del viaje: “ya sea hacia la materialidad del libro” escribe Hugo, “hacia el proceso de escritura, o hacia la constitución de la subjetividad, expresadas alrededor de condiciones como la desarticulación de la sintaxis, el montaje archivístico, el relevamiento de las operaciones de lectura o relectura o la interpelación de/por la página en blanco”. Hay aquí un interés por la forma que se disloca de la escritura rutinizante, para plegarse en el texto que sigue, dedicado a la revuelta de octubre a partir del torniquete. La propia escritura de Hugo salta (pueden mirar sus páginas) unos torniquetes montados por unos equalizadores que parecieran anunciar, sin proponérselo, pues ello es algo que le debemos a Aracelli Salinas, diseñadora de mimesis, el ensayo dedicado a J Dilla y su estética sonora de las erratas. Este texto no podía sino comenzar por una errata. En vez de “Un lugar común se ha asentado”, leemos “Ucomún se ha asentado”, aunque también podemos advertir en esa U capital (página 69), que pareciera moverse mediante un gesto que tiene su deuda con Duchamp, podemos advertir, digo, precisamente la desinscripción que Hugo hace de los lugares comunes de J Dilla. Es más, esa

errata opera como réplica visual “del desajuste en términos de compás que muchas veces se producía al secuenciar *breakbeats* de distinta procedencia”. Este desajuste será clave, en la lectura de Hugo, para mostrar la ruptura que J Dilla instauró respecto de la servidumbre maquina que operaba particularmente en el Hip-Hop, al tiempo que lograba hacer emerger una ética de lo común que haciendo del *samples*, como antes del torniquete, un instrumento eminentemente político.

5. He dejado para el final el texto que más valoro de *Próximo destino*. No porque lo valore por sobre los otros, sino porque se trata del primer texto le que conocí a Hugo, permitiéndome rápidamente ver en él a un compañero de ruta: “Próximo a publicarse. Sobre los paratextos sin texto de la vanguardia de Valparaíso”. De San Fernando a Valparaíso, Hugo es sin duda uno de los mejores lectores de la literatura de la región, sin cerrarse a ella. Lejos está de ser un “valparaisólogo”, figuras que aparecen de vez en cuando por la escena académica. La investigación que ha venido realizando sobre los sentidos del puerto durante el siglo XIX, los olores y sonidos a los que Hugo nos permite acceder gracias a su olfato crítico literario, nos hablan ya de un próximo libro, que de la especulación debe pasar a su concretización. Pero vuelvo a ese texto inicial de 2012, que leí en marzo de 2013, cuando recién acababa de trasladarme junto a Mary Luz a la V región. Lo maravilloso de esos “libros inconclusos, perdidos o anunciados y nunca llegados a escribir”, y que tanto interesan a Hugo, es que no hay año en el que no se vayan descubriendo nuevos paratextos sin textos, entre los cuales incluso ya puedo sumar alguno de mi propia “no autoría”, y cuyo título ni siquiera recuerdo, pero Hugo sí, que tiende a mirar los indicios que se alojan en las solapas de los libros en los que seguimos imaginando los que vendrán, pero sin garantías. Retomo: una vez más, vemos aparecer en la lectura de Hugo la cuestión de la democracia y de lo común, lo que muestra que en todo su trabajo crítico, vida y literatura, se anudan políticamente. Me permito citar un fragmento un tanto extenso en torno al “sistema de suscripción integral previa” que Neftalí Agrella y Julio Walton, dos figuras relevantes de la vanguardia porteña de los años veinte del siglo pasado, que es en las que aquí se detiene Hugo, anunciaron en forma de paratextos: “Un proyecto fallido, que intentaba entregar ‘obras completas’ de una multitud de autores ‘al más ligero coste de bolsillo’, aparece como una idea solo asequible a lo que las posiciones dominantes de la cultura han signado como ‘literatura popular’, no a una versión siempre selectiva de la tradición. El proyecto de Agrella y Walton, concluido finalmente en la forma de vestigio o de paratextos sin texto, contribuye a plantear serias y no tan serias dudas con respecto a los fundamentos de aquella frontera. Y es que, en último término, frecuentar la frontera que distancia lo culto de lo popular contribuye también a encarar la concepción de capacidad liberadora atribuida a la cultura que subyace al proyecto de la modernidad. Contribuye, en otras palabras, a encarar los encubrimientos de la cultura en tanto categoría jerarquizadora e impositiva al interior de lo que se ha entendido por democratización y, desde luego, en el interesado trabajo que ha desempeñado tal categoría en la organización de las relaciones intersubjetivas” (126). Anotaciones, *samples*, paratextos, boletos-marcapáginas, buses, torniquetes, erratas, todo leído en la articulación entre vida y trabajo. Y por tiempo, pero también por espacio, no entraron en esta oportunidad las reseñas, las entrevistas, los malos olores, y todo lo que cae dentro de lo que Iván de los Ríos llamó “perímetro de lo insignificante”, esas formas menores que bajo la mirada crítica de Hugo se transforman en maravillosos objetos literarios. ¿Que si existe la crítica literaria? Diría que sí, pero para eso, hay que salir de Facebook y de Santiago, y ponerse leer *Próximo destino: las afueras*. Anotaciones, *samples*, paratextos de Hugo Herrera Pardo.

Hacia una poética del *clinamen*¹

Zeto Bórquez²

Me concentraré en cuatro puntos para abordar parte de la apuesta de este libro, que comprende la traducción del poemario de Vretakos, *Encuentro con el mar*, y su pormenorizada Introducción. Es sobre todo en esta última donde los puntos mencionados se dejan pensar. Estos son:

1. El ejemplo de la infancia.
2. El problema del “segundo mundo”.
3. La dialéctica de la gravedad y la ligereza.
4. El apóstrofe y lo irremplazable.

1. EL EJEMPLO DE LA INFANCIA.

Acudiendo a fuentes que ahondan en la biografía de Nicéforo Vretakos, Marcelo Rodríguez enfatiza en su Introducción la relación estrecha del poeta “con el entorno natural y la vida al aire libre” (marcada, entre otras cosas, por la fascinación temprana por el monte Táigueto, al punto que su hijo declarará que “el único libro de lectura” que el joven Nicéforo tendrá será “la naturaleza”).

En efecto, Rodríguez consigna una gran importancia al “tiempo” de la infancia en Vretakos, que, según leemos en la Introducción, “hasta sus últimos días ... no dejará de retornar a su poesía”³.

Pero la infancia no aparece aquí como un simple lugar de discurso. Más bien, hace parte de una de las tantas oberturas que Rodríguez desplegará en esas páginas, pues como el lector verá reiterarse de distintos modos, se trataría en buena parte de hacer audibles ciertos ecos que irán *in crescendo* o proliferando en distintas direcciones. Es así como el escrito comenzará a dejarse a acompañar por los más deslumbrantes recaudos de quienes también han hecho de la poesía su oficio, como es el caso de Jorge Teillier, quien, como nos reseña Rodríguez, precisamente ha dicho que en su poesía “se halla presente la infancia, porque es el tiempo más cercano a la muerte”, y donde no se trata por cierto de una “infancia idealizada”, sino de preservar esa *limpidez* en “la admiración de las maravillas del mundo”; de tal modo que si cabe hablar de nostalgia, no sería por un pasado al que jamás se podrá retornar, sino que se trata de una nostalgia “del futuro”, “de lo que no nos ha pasado, dice Teillier, pero debiera pasarnos”⁴.

De ahí que Rodríguez cite el poema de Vretakos “Una edad inmóvil” (del libro *El fondo del mundo*), donde en efecto el poeta griego alude a “una edad que

¹ Reseña a Marcelo Rodríguez, *Nicéforo Vretakos: hacia una poética del mar*, Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos / Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 2021, 197 páginas.

² Investigador postdoctoral, Universidad Adolfo Ibáñez.

³ Marcelo Rodríguez, *Nicéforo Vretakos: hacia una poética del mar*, Santiago: Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos / Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 2021, p. 24.

⁴ *Ibid.*

permanece siempre igual, / todos los años ... Donde el tiempo, simplemente, navega como un sol⁵.

Sin duda no solo con poetas dialogará Rodríguez (o pondrá a dialogar) en este libro. Pero el caminar junto a los poetas se quiere aquí un gesto iluminador, esperanzador incluso (por ejemplo, como es el caso en Vretakos, en tiempos de oscuridad: su compromiso político, el amor por Grecia, detallado por Rodríguez en su Introducción, ciertamente lo confirma).

2. EL PROBLEMA DEL “SEGUNDO MUNDO”.

Comentando algunas afirmaciones del escritor Orhan Pamuk, todavía en las primeras páginas de la Introducción, despunta lo que podríamos denominar el rasgo poético del “segundo mundo”. Citemos al propio Rodríguez, que ante todo intenta en este punto rastrear el *impulso vital* que animaría la poesía de Vretakos:

Este ‘mundo’ no es otro que el poético, en el cual las cosas aparecen o se muestran de un cierto modo, a contrapelo de otro. No es un ‘mundo paralelo’, que permite ‘evadirnos’ de la realidad, sino la realidad, pero secreta, como es la de la gravedad de las cosas. El sentimiento poético, más que la imagen, oye las diferentes formas de pesar sobre el mundo, y en ello el poeta las nombra⁶.

Tesis medular, aquí conviene mencionar la impronta del Táigüeto, que Rodríguez retoma del trabajo de traducción e introducción del libro *Ochenta y un poemas “El carro dorado”*, de Vretakos, realizado por el profesor Miguel Castillo en 2001. Como escribe el poeta en el texto “Confesión crepuscular”, contenido en este libro (y que encontraremos citado en *Hacia una poética del mar*): “No era un monte. Era el primer poema/ que leí al abrir los ojos, el primer amigo mío/ que lindaba con la luz”⁷.

Como sostiene Rodríguez, “el encuentro con el monte” habría despertado el “sentimiento poético” en Vretakos, y le habría llevado a entender que darle expresión a dicho sentimiento consistiría en poner en relación los encuentros *con* y *entre* las cosas “siempre de un modo concreto y específico”⁸.

Rodríguez desprenderá de esta tentativa implicancias fundamentales, y la primera de ellas será de hecho pensar el encuentro con el mundo en cuanto *gravedad* (lo que, como veremos, no va a su vez sin *ligereza*): pues sería cuestión de pesos, de *tomar el peso a las cosas*, “de un modo —repetimos— concreto y específico”: es este tipo de *relación* la que abriría “una nueva modalidad de la realidad” o un “segundo mundo”, y el poema entonces como la “obra de lenguaje” (para utilizar una expresión del propio Rodríguez) que se ha hecho eco de una forma singular *de pesar sobre el mundo*.

De hecho, esto se puede comprobar incluso en la poesía menor. Recojo el texto “La inexistencia de Dios”, de François Léon:

Cuando voy al supermercado
me surge cada vez con más frecuencia la pregunta
al mirar la fecha de vencimiento de los lácteos en el frío
—quince, veinte días, un mes cuando mucho—
de si acaso *habré muerto*
antes que ellos.

Lo que ha ocurrido aquí es en efecto un trastorno en la fuerza de gravedad

⁵ *Ibíd.*, p. 25.

⁶ *Ibíd.*, pp. 26-27.

⁷ *Ibíd.*, p. 32.

⁸ *Ibíd.*, p. 33.

de las cosas, en esa situación aparentemente tan anodina que el poeta describe.

Pues como reitera Rodríguez en la II parte de su Introducción: si lo que el poema hace aparecer no es un “mundo paralelo’ a la realidad, sino que es la realidad ... de las cosas usuales, pero vistas en su gravedad”, eso que cabría llamar “sentimiento poético” es lo que, en efecto, “deja oír el peso o la levedad de las cosas sobre el mundo”⁹.

3. LA DIALÉCTICA DE LA GRAVEDAD Y LA LIGEREZA.

Todo parece indicar que la *pedra angular* de la apuesta de Rodríguez en torno a la poesía se encuentra en la filosofía atomista. A tal punto que el título secreto de este libro *Hacia una poética del mar*, tal vez podría ser *Hacia una poética del clinamen*.

Como él sostiene, viniendo del *De rerum natura* de Lucrecio:

... el *encuentro* de los átomos es un movimiento que se desvía de la caída, por lo tanto, que evade la pesadez. Sin esta evasión ‘no habría jamás nada’, es decir, el mundo surge y es por la levedad —ella es ‘condición de posibilidad del mundo’—. Entonces, el encuentro que es el *clinamen* también es levedad”. Y sin embargo, añade inmediatamente: “el encuentro ‘brota’ de la lluvia de átomos, es decir, sin pesadez no hay desvío”¹⁰.

Es lo que se ha anunciado a lo largo de toda la 1era parte de la Introducción, por ejemplo, a propósito de esa suerte de eco del peso o la levedad de las cosas, *en las cosas*, como cuando —ejemplo que Rodríguez menciona por la importancia para el caso— “el cielo se refleja en el mar”¹¹.

De hecho, esta suerte de dialéctica (pues entre pesadez y levedad hay, como se nos advierte, “una relación específica, que no es la de mera oposición”¹²), Rodríguez mostrará, se expresa de manera radical en el agua, y, por extensión, en el mar.

Evocando algunas ideas de Francis Ponge acerca del agua, en cuanto a que ella “rechaza toda forma para obedecer a su peso”, Rodríguez señala que

[c]omo toda la naturaleza, el agua también es fruto de la levedad, también llegó a ser por el *clinamen*. Sin embargo, no hace más que responder a la pesantez, a la caída, como si el olvido hubiese sellado su ‘origen’, o como si quisiera desandararlo. En tal caso, ¿cómo se deja oír la levedad en el mar? El mar, que no tiene final, dirección, lógica, y que solo se muestra en el movimiento de su retirada —pues si bien el agua escapa a toda definición, deja huellas—, también es la raíz de la ligereza, como si debido a su fruición por la pesantez brotase todo lo contrario¹³.

Rodríguez pondrá el ejemplo de los reflejos sobre el agua (“pues, dice él, el agua deja oír la levedad al duplicar sobre su superficie el mundo”¹⁴), lo cual bien se aprecia en la pintura de Monet, donde el sol *cae* sobre el mar, o el cielo “se refleja sobre un estanque” dejando estelas de luz. Como Rodríguez concluye, “el reflejo es una manifestación de la levedad en el agua”¹⁵, y otro tanto podría decirse de las olas que dan una nueva consistencia a las arenas que tocan.

Aunque también podríamos decir que con la poética que nos propone Rodríguez se trata igualmente de una *teoría del ajuste*: “al igual que otras obras de lenguaje, consigna el autor, la poesía no dice no importa qué, y no establece la medida de

⁹ *Ibíd.*, p. 90.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 100.

¹¹ *Ibíd.*, p. 28.

¹² *Ibíd.*, p. 96.

¹³ *Ibíd.*, p. 100.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 101.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 102.

las cosas, sino que dice lo que son ajustándose a ellas”, tal como, trayendo ahora a colación los *Motivos de San Francisco* de Gabriela Mistral, “la abeja ... entra en un lirio ... sin doblarles un pétalo”, “dejando solo un rumor” dentro de la flor¹⁶.

Poética, entonces, pero *encuentro* con el mundo (y del mundo consigo); y *caída*, por tanto, y *desvío* que afloja el paso “de una gravedad a otra”¹⁷.

4. EL APÓSTROFE Y LO IRREEMPLAZABLE.

Siguiendo las consideraciones de Rodríguez en torno a una *poética del mar* y el tratamiento que él nos muestra el propio Vretakos le diera, cabría preguntarse si efectivamente el mar es lo que se llamaría un *lugar*. O si es más bien un **átopos**.

Roland Barthes, en *Fragmentos de un discurso amoroso*, ha definido el término “átopos” en relación con el “ser amado”, pues este, dice él, “es reconocido por el sujeto amoroso [precisamente] como ‘átopos’ (calificación dada a Sócrates por sus interlocutores), es decir como inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible”¹⁸.

Podría verse por ejemplo en el poema “Acaso sea...”, de *Encuentro con el mar*:

Acaso sea tu sal materna
que hoy me trajo, oh mar, una vez más a tu lado.
Pero aunque todavía no eres mi
madre, sin embargo nos parecemos.
Puede ser que mis palabras sean aire como las tuyas.
Tiempo es, por otra parte, que dejemos
los sueños, como un puñado de arena
que arrojamos tras nosotros. Basta con que
este cosmos increíblemente hermoso
nos haya hechizado. ¡Nos embriagamos
mar!

Tanto mi alma como
la tuya, al cosmos llenamos de olas.

El mar es aquí en efecto *el insustituible* que el poeta, podríamos decir, *toma como testigo*. Y atopía que cabría tal vez vincular con lo que Rodríguez consigna como la “idea básica” en la “cosmovisión” de Vretakos, esto es precisamente, “el amor”¹⁹ (bien expresada en el poemario *El libro de Margarita*).

Por cierto, el átopos no sería posible si no fuese —como ha señalado Henri Maldiney leyendo también a Francis Ponge— por un “acto de presencia”, ya que si acaso en un poema “algo se muestra en sí mismo, todavía hace falta para verlo estar presente en el lugar mismo de su manifestación”²⁰.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 71. Conviene aquí explicitar las palabras de Mistral: “Yo quiero, Francisco, pasar así por las cosas, sin doblarles un pétalo. Que quede solo un rumor dentro de ellas y la suavísima remembranza de que me tuvieron”.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 86.

¹⁸ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, México D.F.: Siglo XXI, 1993, p. 32.

¹⁹ Marcelo Rodríguez, *Nicéforo Vretakos...*, op. cit., p. 67.

²⁰ Henry Maldiney, *Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1974, p. 38. La apuesta de Ponge es este punto consecuente con una poética del *clinamen* (es decir, la que atiende a diferencias de pesantez y de ligereza). De hecho, Maldiney enfatiza que en el uso del lenguaje las cualidades de las cosas no se reflejan en general como propiedades de ellas mismas (de esto —como él subraya— nos reseña bien Hegel al comienzo de la *Fenomenología del espíritu*), sino como propiedades universales: la transparencia, la frescura por ejemplo del agua, no las concebimos como propiamente *de ella*, sino que tendemos a encajarlas a ella (o a ella simplemente se encajan) como quien, dueño de su propia mano, completa las piezas de un rompecabezas. Entre tantos otros, el poema de Ponge “El vaso de agua”, da ciertamente la nota: “El agua del vaso es un agua particular, cercana a otras, por supuesto, sobre todo al agua de la jarra, a la del cuenco, de la probeta, diferente sin embargo de ellas, y muy alejada, no hace falta decirlo, de la de los ríos, de las palanganas, de los cántaros y las regaderas de tierra; más alejada todavía de las piletas de agua bendita. Y por supuesto, es su diferencia en todo caso lo que me interesa”. Cf., Francis Ponge, *Le verre d'eau*, *Le grand*

Aunque también una cierta estructura *apostrofica* parece ser requerida.

En *Políticas de amistad*, Jacques Derrida ha señalado que el apóstrofe es casi siempre “lanzado cerca del fin, al borde de la vida, es decir, de la muerte”²¹; pues el apóstrofe no sería sino un “movimiento vivo y singular, aquí y ahora”, un “impulso por el que *me vuelvo* hacia la singularidad del otro, hacia ti, al insustituible al que tomo por testigo”²².

Es decir, algo así parece estar ocurriendo en el “tú” hacia el mar. En el *volverse hacia* el mar, hacia su *singularidad*. El “oh mar” de los poetas.

Oh mar, enorme mar, corazón fiero
de ritmo desigual, corazón malo,
yo soy más blanda que ese pobre palo
que se pudre en tus ondas prisionero.

... nos dice por ejemplo Alfonsina Storni, en su poema “Frente al mar”.

O Fernando Pessoa, en “Mar portugués”:

¡Oh mar salada, cuánta de tu sal
son lágrimas de Portugal!
¡Por cruzarte, cuántas madres lloraron,
cuántos hijos en vano rezaron!

O la puertorriqueña Julia de Burgos, en el poema “Oh mar, no esperes más”:

¡Oh mar, no esperes más!
Déjame amar tus brazos con la misma agonía
con que un día nací. Dame tu pecho azul,
y seremos por siempre el corazón del llanto.

*

Dejo muchísimas cosas de lado de la Introducción de Marcelo Rodríguez, que son cien libros contenidos en cien páginas, y dentro de lo cual el poemario de Vretakos, cuya traducción por cierto es preciso celebrar, hace parte de la misma aventura.

Concluyo remarcando una cita que Rodríguez hace de una afirmación del cineasta Andrei Tarkovski, que quisiera entender como una firma, como la *signatura rerum* ya no diría de este libro, sino de estas páginas: “la poesía es una filosofía que nos acompaña para toda la vida”²³.

recueil, II, *Méthodes*, Paris: Gallimard, 1961, p. 129.

²¹ Jacques Derrida, *Políticas de la amistad*, Madrid: Trotta, 1998, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ Marcelo Rodríguez, *Nicéforo Vretakos...*, op. cit., p. 87.

Presentación del libro
La golondrina húmera
*y otros poemas de Paul Celan*¹
 de Andrés Ajens

Presentación de *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens

Vanessa M. Gubbins²

Esta presentación estará conformada por siete escenas e igual número de apartes, o mejor dicho, ya que en *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens, de Paul Celan de Andrés Ajens, no se trata de dualidades cartesianas (es decir, no se trata de dualidades puras), quizás el número de apartes, o apartados, será mayor o menor y quizás tampoco lleguen las escenas a ser siete (los apartados en el libro, por no llamarlos capítulos, son, según cierto incierto modo de contar, siete). Brindemos y dejémoslo a la suerte. Esto lo digo diciendo, tomando-escribiendo, como primera escena o ch'alla, que también es un apartado, primer apartado en el que me pregunto cómo exactamente (no) presento y (no) hago presente la uni-dualidad “entre-ayudándose, a medio camino entre dos y uno” de la “lectura-escritura sin centro,” que también es la uni-dualidad entre la escena de la lecto-escritura y la escena de la construcción de la escena de lecto-escritura: comarca (o enamoramiento) crucial de Celan y Ajens, Derrida y Bravo, Arnaud y Santiago, las columnas izquierdas y derechas del Rin (o de la página), el texto y la nota a pie, lo europeo y lo latinoamericano (ninguno en sentido pre-decible y ninguno previo a los Tahumaras ni al judeo-alemán)—entonces, comarca, esta, cuya apuesta político-poética no es menor que la de tomar hasta caer muerta. (Como nos recuerda Ajens a través del antropólogo fallecido en el 2019 Thomas Abercrombie, en el cacerío de K'ulta emborracharse es escribir poesía y la poesía en su uni-dualidad, contagia mundos).

El libro *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens nos brinda varias sugerencias sobre cómo presentar aquella uni-dualidad entre-ayudándose en lo contagioso de su puntualidad o “casi presente aparte.” Prestemos atención.

Primera escena: La lecto-escritura sin centro parte de una palabra, en el caso de Ajens, la palabra “partir” y de las variaciones gramaticales, semánticas, sintácticas, táctiles, sónicas y asociativas de esta palabra. (No todas las variaciones, claro, sino aquellas que parten inciertamente de cierto puerto-poema de Paul Celan llamado “PORT BOU, guion largo, DEUTSCH signo de interrogación, todo en mayúsculas”). Ajens dice: “A punto de partir esta ‘lectura-escritura’ puntualmente aparte de ‘PORT BOU—DEUTSCH?’; ¿por dónde partir? ¿Partir y punto?

¹ Ediciones Macul, 2022.

² Profesora adjunta de Estudios Latinoamericanos en el Departamento de Estudios Románicos, Cornell University.

Escansiones—desde ya del punto aparte, alias punto y aparte: el poema viene punteado por cinco puntos aparte.” Luego comenzará los siguientes dos párrafos así: “Otra remarca de conjunto antes de ir parte a parte” y “Parte este poema.” ¿Cómo presentar esta lógica? ¿Presentarla sin más? Recordemos lo fructífero del verbo *partir* en castellano, que nos invita a empezar, es decir partir, desde aquello que siempre ya se ha trasladado, siempre ya ha partido, y entonces, siempre ya se ha apartado, y también, se ha partido. Partir con la palabra partir, entonces, como cierto incierto envío de la flecha hermana, celan-nelly-ajensniana, o cierto incierto lanzón, de la hermana mistraliana, porque el aparecer de lo legible con lo ilegible (ver: la oscuridad del poema, Celan; el punto aparte, Ajens; el guion largo, ambos) es desde ya también escena y aparte: “*voilà! ce qui arrive, sasaw si.*” [nispa nin, diciendo dice, sagend sagt].

Segundo aparte: Mejor no me adelanto. Primero, a brindar con la primera *ch’alla* porque aquí todo espectador es cobarde o traidor y por lo tanto, es mejor ser algo como un lector/conversador-contagiado (primo lejano del lector-cómplice de Cortázar). Si bien Ajens asume su partida desde la puntualidad meridional de la palabra partir (les cuento que el libro, oficialmente, no parte ahí, sino con un bolero de José Feliciano y con la resistencia que presentan los *pes/ces* [con ese y con ce y a veces también tiburones y ballenas]) esta presentación de la lecto-escritura sin centro, que asumo también como praxis de la atención, se traslada, es decir, parte, o asume su partida, con otra palabra: un traslape a medio camino entre los apartados dos y uno del libro.

Segunda escena: En el segundo apartado de *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens, apartado llamado “Inca o data” que lecto-escibe nada menos que el poema que le presta el título al libro, “Die Rauchschnalbe” de Paul Celan o “La golondrina humera” en castellano vía “los huesos húmeros” de César Vallejo, que no sólo está ubicado, curiosamente, a medio camino en el libro, y que además incluye, en su coyuntura, “un Inca vivo” que ciertamente *me* convoca—en este segundo apartado, Ajens encabeza el texto con una cita de Celan en la que traslapa el alemán “*seltsame Geschichte*” como nada menos que “Una historia abigarrada.” ¡Vaya traslape! Si me permiten, punteada, flechada o lanzada con la que quisiera empezar a comarcar este libro—

Tercer aparte: *comarcar* es uno de los verbos principales de Ajens y, en traducción al castellano, palabra de Celan, de Heidegger, de Hölderlin—sin significar, por esto, lo mismo en todos. En *La golondrina humera y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens, además de ser verbo clave del lecto-escritor Ajens, la palabra “comarcar” aparece también en forma de sustantivo, como “comarca,” en el poema titular “La golondrina húmera.” En este poema, Ajens traslapa el “*Menschland*” de Celan, como “comarca humana,” estrofa en la que se asevera, también, que era tiempo de toma de la tierra.

Segunda escena, *otra vez*: “Una historia abigarrada” y entre corchetes [*seltsame Geschichte*]. Las corchetes de Ajens nos dicen (quizás): sepan lectores que en el español hay un desvío, un extravío del alemán; o (quizás) también nos dicen: conozcan lectores, las varias manos y lenguas varias en este libro. E incluso, quizás, también nos co-marcan. (Por si acaso, les comarco que esta metida de corchetes no es singular en *La golondrina humera y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens, corchetes que Ajens llama, en una nota a pie de página, “nuestras.” Ya en el prefacio—dos pasajes extraviados de los cuadernos parisinos de Germán Bravo, *Cuatro ensayos y un poema* de 1996, pasajes en los que Bravo proclama estar enamorado de Jacques Derrida, y por eso, y *a la vez*, haber metido la pata—Ajens

mete la corcheta [“Germán pensaba quizá en la lengua como ‘casa del ser’, ‘Haus des Seins’; que el ‘berger’, pastor o guardián del Ser, es el humano chez Heidegger”]. Ajens (¿se? ¿nos?) introduce en el texto de Bravo para luego, en el último apartado del libro, (dedicado al hijo mayor de Jacques Derrida, que no se llama Benjamín, sino Pierre Alferi), también meter las patas en el fango: ¿quién estaría sentado tomando café en París con Derrida y Bravo, hablando de, entre otras cosas, partidos de fútbol? El mismísimo Ajens. Corchetas, entonces, cortantes “tal el filo de una guillotina amorosa” (ver la *ka* cortante de *K’ulta*) y atentas tal dos futbolistas co-marcando, que se desdobl原因 y duplican en lo contagioso de un bolero. Abro corcheta de Ajens: “Por hondo que sea el mal profundo / no habrá barrera en el mundo/ que este amor profundo no rompa por ti—Feliciano.” Cierro corcheta de Ajens.

Otra vez: “Una historia abigarrada”: traslape con el que quisiera comarcar (o enamorarme) de un libro que me atrevo a llamar *Celan en Ajens* o *Celan en Santiago*, aunque reconozco que pierdo aquello que Ajens logra en el apartado seis, llamado “Artaud en Santiago,” cuando comarca al poeta brasilero Silviano Santiago con Santiago de Chile y Santiago de Cuba en una jugada que pone en juego a todo el canibalismo modernista brasilero. Pero, a la vez, el libro entero también se podría llamar *Celan en Bolivia*, entre los *K’ulta* del Orinoco, el revolver tigre que trae Violeta Parra de La Paz, el Gringo Favre (de gira en Chile y Bolivia a mediados de los sesenta), l’action restreinte/mã lurawix tuputaw de Stéphane Mallarmé-Carmen Abaroa (poeta boliviana-chilena) y, sin más, “lo abigarrado,” palabra con la cual el pensador boliviano René Zavaleta Mercado hizo de América siempre ya, siempre a la vez, más que una (disyunción).

Por ponerlo de otra manera: ¿qué hace lo *abigarrado*, una palabra de una trayectoria pesadamente latinoboliviana traslapando el *seltsam* de Paul Celan?

Cuarto aparte: Ajens utiliza las palabras *traslape* y *traslación* cuando lecto-escibe entre-, inter- e intra- lenguas. La forma verbal de la palabra *traslape*, *traslapar*, no aparece en el libro. Sí aparecen la *traslación*, del latín *translatio*, y la *traducción*, del latín *traductio*. Queda la duda de si *traslape* puede considerarse una derivación de la *traslación*, ya que comparten raíz y, también, ya que *traslado* tampoco aparece en el texto. Lo que sí me parece crucial es que Ajens jamás caracteriza su hacer como *traducción*, pero sí, a veces, el hacer de otros (hay una excepción, en el poema YAQAH LAYQA PHICHHITANKA, pero aquí *traducir* es sinónimo de “recalar la breva”). Volvamos al *traslape* que encabeza el capítulo “Inca o Data,” página 83 de un libro de 168 páginas, (casi) punto medio del libro, además de puente entre los apartados uno y dos.

Segunda escena, *una vez más*: no me interesa tanto que *seltsam*—raro, extraño, poco común, único, según la dupla de los hermanos Grimm —no sea obviamente traducible como *abigarrado*— “de varios colores, especialmente si están mal combinados; heterogéneo, reunido sin concierto,” según “la tan irreal como real academia de la lengua española,” como la llama Ajens. Asimismo, según las tan chilenas como no chilenas etimologías.dechile.net, *abigarrado* es relacionado al verbo francés *bigarré*, palabra que viene del nombre de una tribu céltica pre-romana, los Bigerri o Bigerriones, cuyos miembros eran conocidos por su “vestimenta vulgar y extravagante”; uso, además, que da lugar a la expresión de Virgilio *bigerrus sermo*, “habla extravagante.” Si me permiten, entonces, lengua abigarrada como lengua extravagantemente huachafa; o, por llevarlo un poco más lejos, como lengua cuya extravagancia podría describirse como aquella que no sigue las pautas de la eufonía (¡valga la sinestesia!). En este sentido y por más que la negación de la eufonía sea

tema profundamente celaniano (citado en *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens), tampoco me interesa tanto si lo abigarrado resulte finalmente ser algo como un plus de la traducción al español que supere al alemán en captar el pensamiento de Celan. Ahora bien, este plus, como un plus en sí, es a lo que quiero llegar, un plus que podríamos llamar el de la relación de traslape entre palabras. Porque aquí no se trata de una traducción, ni tampoco, como veremos, de un simple traslado, sino de *lo abigarrado* como un traslape.

Tanto la *traslación* como la *traducción* implican un cambio de lugar; un desplazamiento. Sin embargo, mientras que la traducción “guía” (*ducere*), la *traslación* “lleva” (*latus*). En este sentido, la *traslación* comparte cierta lógica con la *Übertragung* en alemán y no la *Übersetzung* (diferenciación que, como sabemos, marca Heidegger siguiendo a Hölderlin). Este punto de contacto entre el español y el alemán, que también es crucialmente no filogenético, se desdobra en la otra palabra del epíteto de Celan: tanto “Geschichte,” que deriva del *giskhit* del viejo alto alemán, como *historia*, que deriva del griego, no respetan la división entre recopilación de hechos verídicos y cuento. Entonces, ¿puntos de contacto sin más?

No del todo. Prestemos atención. Ajens no traduce, pero tampoco traslada. Ajens traslapa. Volvamos a la realidad irreal o real irrealidad de la R.A.E. Si bien *traslape* comparte raíz con *traslación*, la palabra incluye, presupone, moviliza y dispone una yapa extra-viada. Traslapar, dice la RAE, es “solapear.” Y en Chile, dice el Diccionario de Americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española (al igual que en México, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Venezuela, Perú, Bolivia y Ecuador) un *traslape* es una “disposición de dos cosas de manera que una cubra total o parcialmente la otra,” y además, en Chile y en México, también es el “extravío de un papel o documento.” Un traslape, entonces, solapea, efectúa un solapamiento, introduce algo de más de manera encubierta, un plus a la forma en la que algo aparece—un plus cuyo aparecer es en ser desapercibido y cuyo pasar desapercibido es su aparecer, como el extra de un extra-vío. Llámosle aparecer entreverado, contagiado o contaminado. Un traslape, entonces, no consiste, simplemente, en reflejar el aparecer de lo ilegible a la vez que lo legible (ni tampoco en remarcar la trivialidad que la traducción siempre implica una pérdida), sino en el explícito montar de la escena (o el apartado) del aparecer entreverado de lo legible y lo ilegible cuya relación es aquella del extra-vío. Lanza o envío del papel en tanto traspapelado. Praxis que se contiene en *Celan en Ajens* y que también podríamos llamar praxis profundamente latinoamericana (en su judeo-alemanismo). Latinoamérica no en el sentido de “Sarmiento, ni Alberdi, ni tantísimos otros”— como dice Ajens, es decir, no como etnocrítica ni etnolectura, sino como aquello que se juega también en los entreveros de una yapa, una ayuda, un aumento, un agregado, un otrosí. Los traspapeles de la ayuda del *yanani surti* o la suerte lanzada en lo uni-dual de la CO-MARCA.

Sétima ch’alla (antes de caer muerta): en algún momento de esta presentación les mencioné que en este texto se jugaba lo uni-dual de la política y la poética; lo uni-dual de la comarca que marca en germánico (introduciendo un borde) lo que junta en latín; y también lo uni-dual de la partida de un texto, que es a la vez su llegada (cosa que por eso mismo, de modo parecido a las aeropostales de Dittborn, también es una partida). *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens llega dos veces. Llega, primero, con la pregunta, “¿y el canto de todos, *mä lurawix tuputaw*, que es mi propio canto? *sasaw si*”; y, otra vez, con el imperativo: “en conclusión/sin oclusión, declusión tal: *ce que le savoir/ ne sait pas, c’est ce qui arrive; voilà/ ce qui arrive, sasaw si.*” La primera llegada, verso

de Violeta Parra, verso de Stéphane Mallarmé traducido al Aymara en un verso de Carmen Abaroa: “¿y el canto de todos, la acción restringida, que es mi propio canto? *sasaw si*.” La segunda llegada, triple rima del ción, ción, ción, dos puntos: “aquello que el saber no sabe, es aquello que llega; aquí está, *voilà*, lo que llega, COMA, *sasaw si*.” PUNTO final de todo el libro (sin contar las referencias). Nispa nin, diciendo dice, sagend sagt, saying says: en las llamadas lenguas letradas, *sasaw si* es una expresión incómoda, una corpOralidad que se dejaría de a lado en cualquier traducción de filo corriente, de filo des-afilado o no-cortante; por otro lado, en un hablar llamado puramente oral (también sin dientes), se referiría a la presencia sin (co)marca de algún hablante en particular y de algún hablante del hablante en particular. En *La golondrina húmero y otros poemas de Paul Celan* de Andrés Ajens, lo que lecto-escibe es, precisamente, “el canto de todos, la acción restringida que es mi propio canto”; es decir, lo que lecto-escibe es el “aquí está, *voilà*, lo que llega.” El texto corpOral dice diciendo, llega co-marcado (el canto de todos, que es mi propio canto) entre, inter- e intra- lenguas—aquí comarca entre el francés, el aymara y el español—y llega también, siempre ya, a medio camino entre uno y dos, en lo uni-dual de la comarca entre el primer y el segundo *sasaw si*, en lo uni-dual de la corpOralidad de la lecto-escritura. Una flecha de doble punta o una cierta incierta lanzada de la lanza y de los dados. Y yo, completamente flechada (ver: contagiada).

Me quedan algo de gotas para yapear un par de ch'allas más (calen, de paso, que en el Perú, *yapear* significa enviar dinero de una coordenada telefónica a otra). Entonces, en *La golondrina húmero y otros poemas de Paul Celan*, de Andrés Ajens,

Lo incierto siempre es cierto en su incertidumbre.

La yapa es y no es el otrosí es y no es el resto es y no es el entrevero es y no es la suerte.

Pese a todos los peses a veces es con ese, a veces es con ce y a veces es *a la vez* con ese y con ce.

Enamorarse es meter la pata y meter las patas en el fango, cosa que también significa meter las corchetas.

“Toda ch'alla es a la vez guion y estrofa.”

Gracias, *sasaw si*.

Húmera Babel en A. Ajens De La golondrina a La guaCa³

Natalia Lorio⁴

La naturaleza, que nos ha jugado tantas malas pasadas, confeccionándonos tan híbridamente de arcilla y de diamantes, de arco iris y de granito, encajando todo en un molde, a veces de manera incoherente, pues el poeta tiene cara de carnicero, y el carnicero, de poeta; la naturaleza, que se complace en lo misterioso y lo turbio, de suerte que ni siquiera hoy (primero de noviembre de 1927) sabemos por qué subimos al primer piso o por qué bajamos, y nuestros movimientos más cotidianos son como el paisaje de un barco en un desconocido mar, y los vigías en el palo mayor interrogan, apuntando sus telescopios al horizonte: ¿Se ve o no se ve tierra?, y nosotros les respondemos con una afirmación si somos profetas y con una negación si somos verídicos. (...) El acto más común —sentarse a la mesa, acercar el tintero— puede agitar mil fragmentos dispares, un rato iluminados, un rato en sombra, colgando y hamacándose y flameando, como la ropa interior de una familia de catorce personas en una soga un día de viento. En lugar de ser duras y honestas obras de una pieza de las que no se puede abochornar ningún hombre, nuestros actos más habituales están como aureolados de un temblor de alas, de una ascensión y de una caída de luces.

Virginia Wolf, *Orlando*.

Estamos en la Babel de la confusión, desde siempre en la confusión. Desorientadas en la confusión de un vasto manto del lenguaje, de la experiencia, de la poesía, de la vida y, sin embargo, el holograma de la torre no se levanta. Una Babel sin torre, sin faro... pero entonces “¿Se ve tierra o no se ve tierra?” -como se pregunta la voz que sigue a Orlando en su afuera-vida, en su afuera-escritura, en su afuera-tiempo-. Virginia Wolf dice que diremos sí si somos profetas, y que responderemos negativamente si somos verídicos. También nos dice que

la naturaleza ha complicado su tarea y ha perfeccionado nuestra confusión, suministrándonos un surtido completo de retazos -un fragmento del pantalón de un gendarme al lado de un jirón del velo nupcial de la reina Alejandra [a los que nosotras, aquí, podríamos agregar, los jirones del hábito del cura y pedazos del mascaipacha o el uncu o el acus del inca]- y ha dispuesto además que un solo hilván los conserve juntos. La costurera es la Memoria, y por cierto bien caprichosa. La Memoria mete y saca su aguja, de arriba abajo, de acá para allá. (Wolf, 1985: 57)

A la tierra, memoria, hilván, el agujero y la costura del *Orlando* de Wolf, podemos superponer la tierra, memoria, el aguayo, el tejido y la poesía. Lo entreverado de Ajens. Si, estamos desorientadas.

De una húmera Babel hablamos, de una Babel oscura, a la que tenemos que prestar atención (golondrina o guaca se entreveran, se (in)distinguen, viajan de un lado a otro, cruzan océanos y cordilleras de tiempo). Oteamos de lejos, distraídamente atentas, para intentar ver qué se teje en la escritura de Andrés Ajens, lo que salta al ojo, lo que hilvana la memoria, sea el “acento grave de lo histórico” celaniano que el oído puede captar en la lengua o el ritmo crónico y anacrónico de las guacas que hacen temblar la tierra extemporáneamente.

³ A propósito de los libros *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan* (Ediciones Macul, 2022) y *La guaCa húmera* (Mandrágora, 2022) de Andrés Ajens.

⁴ Académica, Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora CONICET.

En esta Babel húmera, humosa y embriagada, lo que desorienta es que no hay torre. Es otra Babel, una Babel de lenguas confundidas pero no aplanadas, tocadas por el *Vel* que corta la mismidad, ese *entre* de la historia en el que están las lenguas, (velada para sí misma e imposible de develar), porque la aguja enhebrada de las tragedias aquí y acullá marca costuras, bordados, bordes de las lenguas que traen de un lado a otro, que llevan y traen una memoria del dolor y de lo dolido. Saltan a la vista también las hilachas de la memoria, que Ajens vuelve a enhebrar y a tejer con una insistencia metódica: ahí donde parecía haber capricho hay mutaciones, ecos, nudos: constelaciones oscuras de resistencias.

No obstante, seguimos preguntándonos: ¿qué sería una Babel sin torre? Una BaVel explanada, una BaVel extendida, una BaVel jardín y cielo y tierra, lanzada en un afuera extensísimo que tiene mojonos, huecos, trazas: de una lengua a otra, de lo vasto a los vástagos, hecha de raíces y de escombros, de luchas y de supervivencias. Plana, pero ni lisa ni llana, ni allanada de obstáculos. Quedan las traducciones que no traducen, quedan las complicaciones de los detritus de totems y mojonos de otrora. Una BaVel (no) toda tierra (no) incógnita, todavía mal dicha, todavía mal creída de solo humanos. Por ahí se escucha el canto de la llama, el *y, y*, y el eco, la distancia y el disturbio en el aire de quien quiere repetir el *y, y* del canto de la llama. Los ejercicios metódicamente lúdicos y lúdicamente metódicos que pone en juego Ajens para mapear esta historia en la tierra son, por momentos, guardar un aire ya desplazado de ancestralidades para traer la letra que dice, por momentos, sostener el borde de lo decible, en mayúscula atención, para señalar QUÉ NO DICE.

Si esta BaVel está tendida en el tiempo -no tanto como una cama en la que descansar, sino más bien tendida como una mesa, de cuyos alimentos gozamos tanto como nos empachan, de cuyo mantel podemos tirar para fugarnos rompiendo vajilla y desparramando restos varios, pero también tendida en la sogá que “puede agitar mil fragmentos dispares, un rato iluminados, un rato en sombra, colgando y hamacándose y flameando”,- digo, si esta BaVel está tendida en el tiempo, se mueve también al son de los vientos, tironeada por el sino, desgarrada por los ecos de los huracanes arrasadores de los totalitarismos (sea el del colonialismo, el del nazismo, el fascismo o la forma que cobre el cobre). Y silba *y, y*, silba el griego, el español, el quechua, el francés, el aymara, es decir, silba al son de las hebras coloridas que resuenan en el ritmo y el decir del entreverado. Así, cuando flamean las hilachas de las voces, se trenzan contra los corregidores de la Nueva España y también desafían a los corregidores de la lengua, de la vigilancia y el control de sus formas y olas: mudando, mutando, mostrando la lengua en trance.

Tomando el dispositivo que se despliega tanto en *La golondrina húmera* como en *La GuaCa húmera* no podemos dejar de sentir la provocación que más de una vez nos hace poner los ojos en blanco cada vez que nos encontramos con lo que muta. La escritura de Ajens se abre a la mutación de una lengua a otra: de un trance a otro, de una traza a otra, su escritura aguayo teje (más que hilvana) una cartografía para la desorientación haciendo señas, guiños y chillidos para esta BaVel húmera, constelada de humo, en la tierra que tiembla.

REFERENCIAS

- Ajens, A. (2021), *La golondrina húmera y otros poemas de Paul Celan*, Ediciones Macul, Santiago de Chile.
- (2022), *La guaCa húmera*, Mandrágora, Santiago de Chile.
- Wolf, V. (1985), *Orlando*, Sudamericana, Buenos Aires.

Presentación de *La guaCa húmero*⁵ de Andrés Ajens

Julia Jorge ⁶

QUÉ NO DICE And'jens, en esta especie de sobrenombre sincrético, sobrenombre que *desplaza, viste y peina el anterior* sobrenombre que cruza conjunción y pronombre franco-anglosajón traslucido. Sobrenombre que ocurre como efecto de realidad, “lo sabes” dice Cixous “toda realidad es una antigua ficción”; y el de And'jens se deja translucir en nuestra lengua y canta y responde como la llama cuando evoca la GuaCa. And'jens sobrenombre de un canto que dirá: Y'yo, y'yo o bien, Y'yoes Y'yoes. ¿Cómo es posible que cante una GuaCa que nombre su presencia ausente en un poemario donde no priman los yoes, sino un lector de sino advino que destila las palabras quebradas donde poesía e historia no se demarcan?

QUÉ NO DICE húmero, adjetivo o sustantivo femenino del hueso largo. GuaCa con hueso de mujer; hueso robado al Adán del de Huidobro, hueso evanescente que forma a la nerudiemma cérvida, de la sombra golondrina que ha manchado la superficie de esta escritura. La *GuaCa húmero* luce su hueso robado y trasluce el rastro de un ave azul cuyo canto anida en el corazón de este libro así como se teje el aguayo. Muchos hilos a la vez, deshilachado aguayo de uso doméstico y prenda especialmente de mujer, de madre, de obrera. La GuaCa Húmero teje perdiendo de vez en cuando la trama y el color como se pierde la cabeza. Una línea, una trama, un color otro color, quien aguaya escribe en una lengua que sin perder continuidad conjuga idiomas como quien compone un coral. Penélope, no esperes más resignada a un solo ovillo que el hombre que esperas lo torea Quijote en el sueño lucido de su caballería.

COMO NO HABLAR de este libro a lo And'jens: cantar el canto del Y'Yo, Y'yoes. Tejer un aguayo, crear un mitoaguayo propio. Por eso, **QUE NO DICE** quien lee cuando encuentra en estos poemas la referencia traslucida de lo que ha leído. Este libro es una invitación a tirar nuestros libros a su hoguera. Aunque no hayas leído ni Celan, ni Huidobro, ni Guamán Poma, **GuaCa Húmero** es una hoguera y un hogar para lo que sabemos. Y mi contribución a esta conversación será eso avivar algo **QUE NO DICE** desde el ejercicio del traslucine, desde el japonés. Lengua que amo, una que apenas se asoma a mi labio, a la punta de los dedos cuando escribe al hierbazal y mis ojos cuando adivina la cesura y la puntuación en un texto que no respira. Esta lengua que no tiene ese espacio-tiempo en la hoja para respirar y que, en la verticalidad de las oraciones que se enfilan en la prosa, mi ojo adivina ahora un aguayo, que no tolera el monocromo, ni el tejido fino, sino que trama un texto áspero, resistente, pero tan llamativo como para detenerse con el dedo para adivinar donde **MUTA** el aguayo.

Entonces translucinaré, quizás alucine. Pero es que tengo la lengua cortajada por este libro **QUE NO DICE** fácil, que pide su adivinación. Pues diré dos palabras en japonés: *Waka Umera*; la traducción sin velo sin velo ni desvelo de esta frase japonesa abreviada sería en pasivo: “Poesía enterrada”. Pero si sustituyésemos la última vocal de esta frase por una boca abierta como la de la llama que canta

⁵ Mandrágora, 2022. Texto leído en la presentación de *La golondrina húmero* y *La guaCa húmero*, en espacio EPA, Córdoba, el 18 de marzo de 2023.

⁶ Académica, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

al pedido de *awari inca* con su llama, tendríamos *waka umero* y aparecería el imperativo en coincidencia con la invocación del canto de la llama: “¡Entierra la poesía!”, sería el traslape del sintagma en esta ocasión.

Pues bien, la triangulación de lenguas en el título *GuaCa Humera* develaran un demonio, un dios, un adivino astrologo que lee el humo de las piras o de los sahúmos que acompañan las tumbas. En la superficie de cada página flota el humo traslucido de la GuaCa convocada por el con-juro y con-junción de lenguas de And’jens. Humo intermitente en la cesura de las palabras y ondulado en la continuidad que enarbolan el español, quechua-aymara, el inglés y el alemán; los paratextos e intertextos ficcionales que dicen para no decir nada que no exige su desciframiento. Un desciframiento que es una invitación a la hoguera.

Y diré, que *Waka* en japonés significa poesía nacional y se utiliza para referir al género poético en general escrito en chino con pronunciación japonesa. El primer ideograma con el que se escribe *waka* se compone por los caracteres de brote y boca. Se trata de una tipo de poesía enterrada en la boca. Brota de ella lo que se enraíza dentro de la cavidad fónica y luego hacia afuera se despliega en otras formas. El segundo ideograma con el que se escribe *waka* se compone por dos bocas, una boca sobre otra boca que, según los trazos que las acompañan, agrietan con su fuerza vocal una superficie, o en su otro sentido, crean un espacio sobre un espacio. Poesía enterrada, *waka umera*, no seis pies bajo la tierra, sino en una boca embarrada que cantará: *And’jens, Y’Yoes, y’y de la llama*, repetido por el coro que se enfila tras *awari inga* haciendo del canto una plegaria. Poesía enterrada en la boca de la que florecen, como escribe Aj’ns: “Variaciones de un libro que ni/existe como tal — que no acaba/ de sexuar mundo e inmundo/dado (vino) y por venir, querós” (Aj’ns, 2022:21).

Entonces, *traslucine* un ejercicio de imaginación sonora y visual. Dejar traslucir ese brote en la boca tras el velo de la voz o en Derrida “La lengua *está ahí* o, si prefieren, el velo del paladar” (1). Pero ¿es posible dejar traslucir en japonés *GuaCa Húmera, Waka Umera*, cuando la fonética indistingue, cuando las escrituras muestran su diapason entre Tongoy y Vilos que afina sonido y desafina lo escrito. La trenza de fonemas des-trama el miro-aguayo de dos escrituras. Yo Penélope extermina ya he perdido el hilo al traslucinar un título: Guaca con G y W; húmera sin H muda sino con una U des-acentuada que se asemeja a la forma de una boca que silba el poema enterrado en ella. Y Tal vez, se pueda hacer un ejercicio de traslucine con más o menos imaginación, QUE NO DICE sino otra cosa divergente. El poema de la página 22, dirá

LA GOLONDRINA HÚMERA ^{watenchou yano yô ni}は天頂で、矢のように
^{anede aru}姉である

^{tokcinogaikini}時計の外気に
^{zinshintô a t t e tobu}時針と会って飛ぶ
^{fukainonarasuno de}深い鳴らすので

^{samewa}サメは
^{ikino wo}生きのINCAを
^{ôtosuru}嘔吐する

^{zikan g a i n i t s u c h i n o s h i n t o r i}じかんがいに土の新取
^{ninennochiiki zengaku}人間の地域、全額、
^{fuwokiru guruguru}封を切る、ぐるぐる、
^{waremama}われまま

El poema abre la boca de la escritura y allí germina en traslucine el vómito del tiburón, uno que ya no será el resurgimiento de las aguas del Inca vivo sino al que adviene un matiz sobre una devolución de la palabra al mundo con él termino *ôtosuru*: *oto* homófono de sonido *suru* verbo estar, conformado por una boca que vomitan bocas. En ese vomito están sonando todas las bocas de un pueblo vivo. Así también, se trasluce en el poema el uso onomatopéyico de *guruguru* para referir ese tiempo que no deja de dar vueltas: repetición de *guru* para un tiempo que se repite. Y también, en la traslucínación escrita de la palabra “repique” se oye el canto de la golondrina en los trazos del ideograma *narasu* que contiene el carácter de *boca* seguido por el de *ave* que en un esfuerzo visual podemos ver aleteando en los trazos que se enfilan bajo, como si el carácter hubiera captado el momento de preciso que un ave despeja empujando en aire hacia abajo. Boca y pájaro, el pájaro en la boca o la boca del pájaro sí que este pájaro que ahora trasluce el término repique. El zenit de la golondrina está en la profundidad de las bocas que se abren en la traslucidez escrita del poema que pide, como decíamos, su adivinación sin sin primicia de verdad, de verosímil y de fidelidad. Traslucinar en su vía a alusinación requiere ser infiel a mi lengua y de mi brota boca el grano de una escritura que no es la mía, sorda pero puramente significativa en su trazo. Ni mía, ni de Aj'ens *et alli*, ni de Celan. Aún así con esta escritura *bastarda* (del chino) *enamorada* de las manos de sus madres (la escritura silábica impuesta por las mujeres japonesas de la corte) y *ciega* deja traslucir en su cuerpo otros sentidos para avivar el fuego de la hoguera a la que nos invita La GuaCa Húmera. Una lectura cuyo destino es, cito: “SINO ADIVINO (...),/ ligadura eterna — nudo ciego”.

Presentación del libro *Piensa y repite*¹ de Camilo Brodsky

¿Dónde estamos cuando escribimos, Camilo?

Nadia Prado²

“Pon en el sepulcro para el muerto las palabras
que dijo para vivir.
Posa su cabeza entre ellas...”.

Paul Celan

Al leer *Piensa y repite* pensé en *Puerca tierra* de John Berger, cuando dice que “los muertos no se quedan donde los enterramos”, porque Camilo Brodsky trae de vuelta a los espectros que nos acompañan. Conuerdo con Soto Román y Henrickson, esta es una poesía situada, hecha a mano alzada, “que reconoce en nuestra biografía la historia de los vencidos”, por cuanto este poema *muestra escribiendo* los diversos acontecimientos, desde la experiencia y un compromiso ineludible con los otros, con los cuerpos que han sido sepultados y hundidos. Es un compromiso desde la “persistencia del afecto” (Henrickson), con el que alcanzamos a mirar, aunque sea en un pequeño vistazo, no la gran Historia sino las historias. Aquellas que articulan cuerpo e historia, esa historia genealógica de la que nos hablara Foucault, que exhibe las historias locales, menores y subversivas. *Piensa y repite* es un homenaje a la “historia inmemorial” de los vencidos, un “inventario de sucesos”, de personas y cosas, de una masacre vivida en un mundo que se agota. Pasa revista dando cuenta del silencio en el que vivimos. El poema anida, inscribe esa perturbación, interrumpe al lector, al que vivió y al que no ha vivido los hechos que narra. La cabeza se detiene, piensa, repite, recuerda. Empezar el pensar y el repetir antes de que un insecto devore lo escrito.

Blanca Varela, alguna vez pensó que “la poesía es un vicio que se adquiere con la infancia”, *es decir, un vicio que se adquiere cuando estamos inermes, cuando nuestra inocencia es sorprendida “por la dura mano adulta que le cae encima” (73)*³. En *Piensa y repite* hay una disposición que inscribe un modo de ser que escudriña todo, una poética de la sublevación en que la indestructibilidad del deseo, su “melancolía trágica”, si seguimos a Juan Pablo Arancibia, que transita junto a una alteridad desdibujada, es profundamente política y ética. Escribe anotando en las orillas. Incluso el colofón aloja esa contigüidad y deriva, porque importan las historias ni grandilocuentes ni excepcionales. Cito: “Mi mundo no ha tenido en realidad / nada ni lejanamente excepcional. No exageradamente ancho, no

¹ Editorial Aparte, 2023.

² Profesora, Departamento de Filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

³ Los números entre paréntesis corresponden al número de páginas de *Piensa y repite*.

inabarcablemente ajeno; (...) Mi mundo vida riel y firmamento / con nada se ha lucido en realidad” (9-10).

Berger, también en *Puerca tierra*, dice que “la escritura es un vínculo y una barrera” que se “convierte en una lucha por dar significado a la experiencia”. *Piensa y repite* es un intento por dar lugar y hacerle lugar a las vidas perdidas, al lenguaje del ausente que es la escritura. Posibilidad de presentificación para lo que ha sido retirado de golpe del mundo en una historia que ha acontecido en los intersticios. Cito: “El poema no es la Mara Salvatrucha y sus disparos / no es la Mara” (11), sino más bien, sería, una / Chrysoperla [que] transcurre / como los minutos en invierno, / persiguiendo a todas luces torpes y / ficticias sombras de pulgones / en los sucios intersticios del teclado” (11). El poema, la vida, sus intersticios, enciende ese no-lugar de heterogeneidades donde todo puede aparecer, como “movimiento hipodérmico” que corta el curso homogéneo de los hechos. Haciendo emerger las fallas, cortando la continuidad lineal, evidenciando las manchas y lo que crece “bajo las letras mórbidas” (11). Se hace un mantra que va recogiendo recuerdos, como si fuese la memorabilia de un tiempo que no cesa. No podemos olvidarnos de los rostros perdidos. El silencio que, desde el antes carcome, emerge como “vibraciones en el aire” (12), como “frases traficadas” (12) en situaciones anodinas y días sin esperanza en que debemos hacer acontecer lo que se oculta. Un poema, cuya ley clandestina puede abrazarnos, protegernos, pese a que “el lenguaje anida todavía rastros de exterminio” (12). Construir dentro mientras los voltios hacen saltar de afuera hacia dentro. Todos somos el zelota que transita por este libro, todos somos el cuerpo palestino que explota con el cemento. Camilo habla de esa “guerra sin tregua ni sentido” (13), que ocurre entretanto permanecemos clandestinos, “predestinado[s] al silencio” (13), en “la precariedad de los siglos, [y] el garrote vil” (13), imperceptibles ante cualquier imprevisto, un estallido que puede dañarnos. La escritura se transforma en vaivén, en frases que soliviantan la fatiga y el escalofrío. La poesía, según Gerardo Jorge y Arturo Carrera en *Polvera de las enciclopedias*, no es otra cosa que “la ilusión de crear un vocabulario para una orfandad compartida”. Brodsky crea ese vocabulario, trae de vuelta lo que desaparece desde el epígrafe: “la escritura es, originalmente, el lenguaje del ausente”. Completo la cita de Freud para rellenar en mi cabeza las ausencias propias: “la escritura es, originalmente, el lenguaje del ausente, la vivienda, un sucedáneo del vientre materno, primera morada cuya nostalgia quizá aún persista en nosotros, donde estábamos tan seguros y nos sentíamos tan a gusto”. Hay que aclimatarse a lo que nos traen los días, escuchar la “lengua de silencios que desenrolla su existencia” (17), en medio de titulares de diarios llenos de crimen. La palabra se ultima como se ultima un cuerpo que no tiene continuidad clavado por alfileres como un insecto sobre un corcho. Cito: “Quedan fijos los rostros que portan los desaparecidos en los retratos, los carteles en que estamos acostumbrados a verlos, no podemos imaginar sus caras de otra forma” (21). Lo desaparecido fija nuestras vidas, los nombres vibran y pedalean más rápido que los pies cuando queremos dejarlos atrás: Londres 38, Cuatro Álamos, Siria, Auschwitz. Testigos y sobrevivientes, eso que no queremos ser porque no tendríamos cómo esquivar el pero que se vuelve la vida cuando algunos ya no están, detención que nos transforma en “mariposas o escarabajos voladores en un insectario” (21). Somos “los retratos a los que nos acostumbramos de los desaparecidos clavados por el alfiler en un cajón del kárdex de nuestra memoria” (21). Multiplicados sobre lo muerto incrustado porfiadamente en la memoria, no se puede invertir la “herrumbre del recuerdo” (22), ni “partícula a partícula sus miedos” (22). Cito: “Piensa en los cangrejos recorriendo meticulosos los rieles / los

contornos de los sacos repletos / de cuerpos masacrados de trenes vigorosos; / piensa en el país inmóvil y su desamor de operativo / su color ceniciento de exterminio, su mar de cementerio. / Piensa y repite con devoción los nombres en tu cabeza de los trenes” (22-23). Devoción, para Carrera y Jorge, sería “la irradiación material de una fuerza”, dedicación y “disposición a hacer”. Cada memoria, cada nombre desaparecido se vuelve un botón de nácar en el fondo del mar amplificado por el lente. La mirada debe aumentarse para encontrar.

Los poemas, anotaciones al margen, en *Piensa y repite*, operan como una extensa dedicatoria, un dictado que escribe la ausencia, una técnica para retener los rostros que se pierden y desdibujan, porque “el llanto [de] (...) la ausencia [se mueve] a la velocidad del agua de los ríos” (26), y solo queda acariciar distancias, mensurarlas. La escritura en Camilo Brodsky es una forma del afecto, una caricia hacia lo desaparecido, cuyo deseo infructuoso de tocar continúa porque no se cumple sin la presencia del otro. Sin embargo, esta falta de confirmación abre el poema, es su posibilidad, se transforma en boca, en “los mugidos de pavor del animal ciego de miedo” (28) que devora todo. Pensar y repetir es “el maelstrom de [esos] mugidos” (74). Remolino “angustia que se vuelca” (74), mugido de la muchedumbre que nos acopla inmanente en su propio desconsuelo. Entre las letras mórbidas del teclado, lo ausente se disemina en su desaparición.

Camilo Brodsky deja registro, completa un documento que denuncia las lagunas del archivo oficial, le hace justicia a la porosidad de la historia, como diría Didi-Huberman. Desde el presente la memoria, en su movimiento despiadado, hace retornar incluso al amigo ahorcado en un baño insignificante. Abre los ojos donde el flash los cierra. Escribir se vuelve la “distancia entre el ojo / lo que ve y la poesía” (30). Trae lo que “se oculta en el Infierno” (30), entre la fatiga, la derrota y el escepticismo. Cito: **“La Revolución es también / una pulsión asintomática en su origen: / es el movimiento autónomo de los miembros / la cinética en los brazos del que se ahoga / lo que da la sensación de progreso” (33).**

Brodsky registra los hechos más allá del puro en sí de la información, lo que resulta difícil de explicar ingresa en el poema, con toda su geografía de eventos que nos astillan. El poeta es un retratista en el presente que traza para poder ver, vuelto hacia atrás, en la ruina en la que continúa escarbando. La espátula va y viene por las versiones que intenta: “Soy más bien un / retratista al que el sopor / barroco que lo acecha en / los pliegues claroscuro le / ocultara los detalles las / arrugas de los rostros” (41).

Un padre, las hijas, el amor, son lo que Camilo Brodsky llama los “alias de mi vida”, “las formas que ha tomado / la irregularidad rugosa de este tránsito” (43). Sin ese hogar ni ese afecto, el retratista “estaría caminando sobre la cáscara seca de una naranja” (43), a punto de romperse, atrapado en los pliegues que se han multiplicado en una historia en que las ausencias aún conservan la “carne que se suda y se transmuta en carne muerta” (45).

En un pasaje Brodsky escribe: “Solamente yo tengo miedo” (53). El miedo, a diferencia de la memoria, aunque solo sea por un segundo, no es colectivo, en él “se oscurece La Razón” (54), no se divisa, como piensa el zelota, es, anota Camilo, “más que el vaho que la envolverá algún día” (54), su mortaja. La historia registrada en *Piensa y repite* es pasto y carne de distintas masacres. Cito: “la camisa blanca desgarrada, el pelo / tupido y chamuscado, / el cuerpo que se balancea al ritmo de la horca / improvisada por los hombres de capucha blanca” (54).

El fin no necesita nada, escribe Brodsky: “Ya se acabó todo, al menos lo que sabemos / el resto es una hipótesis que flota / entre las pata de los muebles” (55).

Entonces, la cabeza piensa y repite, el pensamiento empieza a correr entre las patas de los muebles, día a día el zelota trata de erguirse sin dolor. De entre las patas de los muebles el pensamiento insiste en registrar los hechos que se suceden. El retratista Brodsky, sabe que “la vida es más / que la voluntad de superarse” (58). Sus personajes, los que elige, que no esquivo, son su propia rabia, sus propias lagunas, su propio no saber hoy quién era antes. Dice: “Quizás yo era otro o lo seré / desvestido en redadas policiales por la madrugada / disparando entonces piedras y no balas / no los fuegos / esparciendo al aire la desdicha humana” (59).

Pensar y repetir es la imaginación imaginando el cuerpo sacudido por las balas, el cuerpo en reposo aún afiebrado, como si viviéramos en una convulsión secreta, sacudidos en reposo mientras la vida pasa como si fuera la verdad a la que le echamos un vistazo en Discovery Channel, el dolor una secuencia y la memoria un olor que nos protege y, al mismo tiempo, nos deja en la intemperie. Cito: “el futuro es demasiado amplio, la novedad / no es un estímulo” (69). Las palabras “repite el cansancio de la carne y de la sangre” (75), el poema se vuelve “un apéndice inútil en el abandono” (82), el miedo nos cansa en su rutina y “el crimen escondido en nuestras carnes, [sigue] su Prosodia a la deriva”. Aquilatamos, nos aclimatamos a la muerte. El poema, por su parte, aquilata “un lenguaje sin palabras / que hemos estado leyendo desde nuestra / más temprana infancia; lenguaje / al que no puedo nombrar” (94). No podemos borrar los rastros de la carne.

Vuelvo, para terminar, al colofón. Dice: “*Piensa y repite* de Camilo Brodsky se terminó de editar en la ciudad de Arica, el mismo día en que investigadores japoneses descubren una nueva especie de orquídeas con pétalos que parecen de cristal”. Esta explicación final, intuye, al menos para mí, las historias pequeñas, en medio del gran relato, que conservan lo singular, lo no-repetible. Este poema que descubre, que se sale de sus márgenes le demanda a la historia su propio exceso. Pero también nos dice que el trabajo crítico y poemático del pensamiento sobre sí mismo, pone en suspenso la Historia de los vencedores. Todo puede transformarse por la manera genealógica del poema de mostrar los hechos y sus anotaciones al margen. *Piensa y repite* nos muestra el saldo de la violencia del capitalismo, cuerpos, nombres y situaciones específicas, le hace lugar a los hechos suspendiendo las representaciones del progreso, del tiempo lineal, que nos aliena en los grandes relatos. Esta orquídea con pétalos que parecen de cristal es, al mismo tiempo, un hecho indestructible, desmiente la historia finiquitada e inamovible, aquello que se esconde donde cualquier metafísica o ciencia menos espera. Busco la noticia y dice que “su descubrimiento es un recordatorio de que, a menudo, especies desconocidas viven delante de nuestras narices”. Recordatorio, pensé, de que toda forma de regresión y alienación tiene su vía de escape. Esta nueva especie, esta orquídea frágil me hizo pensar en que todo puede aparecer, en que todo puede hacer saltar la máquina de los lugares comunes. Que hay rumores y movimientos inevitables que nos dan aliento y abren paso. Me hace pensar, una y otra vez, que hay poema contra todo despliegue finalístico y lineal; malestares, síntomas, joyas botánicas cuya supervivencia interrumpe el relato exultante de los vencedores.

Muerte y resistencia tras una secuenciación verbal⁴

Felipe Berríos Ayala⁵

Piensa y repite. ¿Qué relación sugiere Brodsky entre ‘pensar’ y ‘repetir’? Esta bien puede ser la primera interrogante que se nos viene a la cabeza al tomar o enfrentar el texto. Se ‘nos viene a la cabeza’, es decir, se vuelve objeto del pensamiento, se torna un intuitivo desafío como puerta de entrada al texto. ¿Cuál es el contenido de la ‘repetición’?, ¿Qué es aquello que se repite? ¿Existe ‘algo’, un acontecimiento, que podamos identificar presto en su originalidad y de lo cual derive su permanente iteración? En otras palabras, ¿qué ‘dice’ el nombre del texto?

Ciertamente, la respuesta a esta pregunta puede tomar, a lo menos, dos caminos, considerando que ha de existir algún tipo de secuencia que articule la relación entre los dos verbos: pensar y/para repetir, repetir y/para pensar: el pensamiento como iteración, la iteración como objeto del pensamiento. Por un lado, podemos imaginar una suerte de linealidad unidireccional en que se nos abre la posibilidad de pensar un acontecimiento original y su repetición posterior; en este caso, la significación de lo repetido se comprenderá siempre en comparación con el estatuto del acontecimiento original. Por otro lado, podemos pensar, genealógicamente, modos de presentarse un acontecimiento (que implica un modo de hacerlo presente) a partir del cual se abren campos de significación que, metonímicamente, pueden volver difusos los estatutos de originalidad y repetición; en este caso, su significación se juega en el ámbito de la apertura de un campo de sentido, es decir, en el de su emergencia posible como relato. La historia, una historia, una biografía corresponderían, entonces, a marcos de orden comprensivo que resultan en relato desde alguna de estas posibilidades de articular la relación entre ‘pensar’ y ‘repetir’.

Entiendo el texto de Brodsky en el contexto de la última opción descrita, dibujando una temporalidad -y por tanto la posibilidad de articular el ‘pensar’ y el ‘repetir’- no sostenida del vector causa-efecto con objeto de instalar su condición de relato; Brodsky no solicita ni remite a un momento original, inicial, excepcional, desde el cual abrirse camino para retratar una historia, historias, experiencias. Su texto se convoca, como texto, en tanto abre un orbe de significación, un campo de sentido, a partir de una condición estructural: la repetición no remite a un anterior original, la repetición es siempre ya repetición y así constituye el presente. Comienza el periplo del texto con Brodsky sosteniendo:

“mi historia nada tiene
en realidad
de excepcional
una casa de muchas
en las cercanías de un río
como el comienzo de otra historia bucólica y en *ralenti*” (p. 9)

⁴ Presentación de *Piensa y Repite* de Camilo Brodsky, Aparte, 2023.

⁵ Profesor, Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Una biografía, una historia que no guarda excepcionalidad, es como ‘otras historias’. Ser como otras historias es compartir elementos comunes, elementos que se repiten en una y otra. Pero aún es ‘otra historia’, no la ‘misma’. Pues esta condición de iteración no equivale inmediatamente a un ‘ser lo mismo’; aquel ‘lo mismo’ remite solo a un vacío, un lugar disponible para ser apropiado de diferentes modos, en las diferentes formas que puede adquirir la repetición. Es claro que circunda una comprensión derridiana de la repetición en el sentido de que esta remite al “enigma de la presencia “pura y simple” como duplicación, repetición originaria, auto-afección, diferancia. Distinción entre el dominio de la ausencia como palabra y como escritura. La escritura en la palabra. Alucinación como palabra y alucinación como escritura” (Derrida, 1989, p. 272) Lo realmente enigmático es eso de ‘la primera vez’, el original, la experiencia original, ““Una vez” es el enigma de lo que no tiene sentido, no tiene presencia, no tiene legibilidad” (Derrida, 1989, p. 339).

La historia de Brodsky, como ‘otra historia’ entre tantas no se extravía, sin embargo, en el ‘entre’, en el ‘como otras’. Por el contrario, es desde allí que emerge como ‘su’ historia, que es distinguible al ser ‘otra’ como tantas. Esa en la que se observa a sí mismo como un

“retratista al que el sopor
barroco que lo acecha en
los pliegues claroscuro le
ocultara los detalles las
arrugas de los rostros” (p. 41)

Retratista imperfecto de otros, de otras, rostros diferentes, biografías alternas, historias ‘como’ la suya. Historias a partir de las cuales Brodsky compone su propia historia, piensa su propia historia y al hacerlo reconoce también una ‘historia en plural’. Pero esta ‘historia en plural’ difiere de una ‘metahistoria’: no se trata de un relato que engulle y detiene la heterogeneidad de su contenido disponiéndose como un archivo con el que hemos de relacionarnos de modo monumental o anticuario, recurriendo a las siempre pertinentes descripciones nietzscheanas. Por el contrario, lo plural se traza a partir de ese cotidiano y contingente ‘como otras’, de aquello que se disemina y repite en muchas biografías, aquello que persiste y excede la ‘propia’ historia en cada caso. Aquello que se reserva como siempre ‘presente’.

Pienso en Benjamin. Cito (repito) a Benjamin: “[l]a historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel pletórico de tiempo-ahora” (Benjamin, 2014, p. 48) La historia como un tiempo repleto de ahora. Un ‘ahora’ que contiene la paradójica reunión de lo singular y universal, pues es una interminable sucesión de ‘ahora’: ahora aquí; ahora que se desvanece para ser ‘nuevamente’ ahora, una iteración que permite pensarnos; siempre ha sido y es ahora, siempre hemos sido y somos ahora. La singularidad de la historia de Brodsky, la singularidad de cada una de nuestras historias, no se erige sobre la excepcionalidad, sino sobre la condición de habitar este ‘ahora’ que nos entrama en un tiempo presente común, plural y dicho presente constituye un elemento que colma la historia, que colma ‘nuestra historia’: apropiación política de la historia.

Escribe Benjamin: “[e]l cronista, que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia” (p. 41). Al respecto, aclara en nota a pie de página Pablo Oyarzun, que la figura del cronista está “vinculada a la necesidad que tiene el materialista histórico de abandonar la forma épica de

la historia.” (Ibíd.) Y así ocurre en el texto de Brodsky, en que desplaza esta condición épica hacia un ímpetu de persistencia, sello de -permítanme el oxímoron- ‘ausencia/presente’, declarando -implícita y secretamente- que dicha ausencia no es otra cosa que “una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella” (p. 41) La escritura de Brodsky, entonces, habita ese ‘pletórico tiempo-ahora’ y en tanto tal convoca a esta ‘ausencia/presente’ por medio de imágenes irrecuperables que nos interpelan aquí y ahora. Escribe Brodsky:

“Quedan fijos los rostros que portan los desaparecidos en los retratos [...] fijos como mariposas o escarabajos voladores en un insectario” (p. 21)

Retratos del pasado que persisten ahora. Retratos que exigen que este presente se reconozca aludido en ellos. Constituye esto la demanda de esas vidas, que eran vidas ‘como’ las nuestras, por exceder a la muerte y resistir a su re desaparición en el tiempo. Y es esta la clave con que recorro el texto de Brodsky: lo plural, lo común de nuestras historias, aquello que nos hace compartir una historia, pluralizar una historia no es otra cosa sino la resistencia a la muerte. Puede sonar esto muy simple o reducido, pero es muchas cosas menos esa. Porque la resistencia a la muerte no se conjuga de modo individual -nada impedirá la muerte de cada uno- se trata de una disposición a mantener viva una historia común, la historia plural, y esto ha constituido un pilar estructural de muchas biografías y, en más de algún sentido, de nuestras biografías. Arriesgar la vida propia para mantener la vida en plural común: gesto iterado, gesto común; gesto que reclama también ser presente y que Brodsky (se) solicita cuando escribe acerca de la necesidad de:

“Aprender a transmitir el silencio de ese tiempo, ser
el silencio de ese tiempo [...]

Se trata de transmitir [...]

cierto peso específico sobre los gestos” (p.12)

La historia es política y el texto de Brodsky trasluce una política para la historia: resistir la muerte de lo plural, de lo común, de eso [esto] que nos reúne dada su repetición. Resistir la muerte desde la interpelación de quienes también inscribieron su historia en la plural y común historia. Pensar y repetir esta resistencia. Ser todas y todos, ahora, interpelados por un botón de nácar, una amalgama de nácar y hierro forjado en que persiste un eco con los nombres de quienes yacen “en la profundidad líquida de esa libertad” (p. 23) pensada para lo que sería este presente. Entonces pensar y repetir se torna un ineludible imperativo y Brodsky nos exige

“Piensa y repite Jorge Isaac Fuentes Alarcón
Piensa y repite Yenny del Carmen Barra Rosales
Piensa y repite Alan Roberto Bruce Catalán
Piensa y repite Alfonso René Chanfreau Oyarce
Piensa y repite Alfredo Gabriel García Vega
Piensa y repite Máximo Antonio Gedda Ortiz
Piensa y repite Carlos Alfredo Gajardo Wolff
Piensa y repite Juan Bosco Maino Canales
Piensa y repite Carlos Enrique Lorca Tobar
Piensa y repite Reinalda del Carmen Pereira Plaza
Piensa y repite Sergio Daniel Tormen Méndez
Piensa y repite Edwin Francisco Van Yurick Altamirano.”

Pensar y repetir nombres con que pronunciamos otros nombres, todos los nombres. Pensar y repetir una parte por el todo. Pensar y repetir el tiempo-ahora de nuestra historia.

Pensarnos en la historia. Pensarnos políticamente en la historia. Pensarnos a partir del texto de Brodsky que insiste en seguirle la pista a la muerte como buscando el motivo para vivir, señalando a la muerte en diferentes formas: estudiantes mexicanos masacrados mientras buscaban recaudar fondos para asistir a la conmemoración de una masacre de estudiantes, el fatal desenlace de un juego de niños con un revólver, el asedio de Münster en 1535, un matrimonio ejecutado en la silla eléctrica acusados de espionaje en el paranoico Estados Unidos del 53, un taxista asesinado por el disparo de una menor de edad, un tiroteo en una radio de Mazatlán el 2014, su suegro por un infarto, su cuñado asesinado en la esquina de San Diego con Matta, 39 personas en Brasil víctimas de la ira de un tempranamente abusado guardia de seguridad, 59 misiles BGM-109 Tomahawk cayendo sobre Siria... Hoy, sin duda, referiría la franja de Gaza.

No viste Brodsky la armadura de Antonius Block que juega ajedrez con la muerte para engañarla y vencerla; Brodsky no quiere vencer a la muerte, púes con ello, sabe, -imagino- se interrumpe la práctica de la resistencia, se aniquila la dialéctica de la resistencia (su política para la historia, su modo de habitar la historia) Resistir la muerte, permanecer en esta resistencia:

“Quizás yo era otro o lo seré
desvestido en redadas policiales por la madrugada
disparando entonces piedras y no balas
no los fuegos
esparciendo al aire la desdicha humana.
Quizás ya soy otro y no lo sé, quizás
la muerte me quitó la vida que debía
desplegar por calles y arrabales, no lo sé” (p. 59)

En la superposición de estas escenas de muerte y resistencia, el texto late como un corazón expuesto que repite la mecánica orgánica de oxigenar al cerebro que piensa. El texto reclama formas en que pensemos resistir la muerte excediendo nuestra propia individual historia y resulta entonces conmovedor la apertura de un pasaje en que se intuyen las hijas de su autor:

“La mayor se llama Violín y creció
escuchando a Led Zeppelin; la menor
se llama Wyoming,
hoy salta y grita alrededor. [...]
Violín y Wyoming
son alias de mi vida, las formas que ha tomado
la irregularidad rugosa de este tránsito” (p. 43)

La vida como forma de un presente propio que se expropia a si mismo, que se asemeja en la medida en que se distancia y diferencia. Vida que se abrirá otro camino como este. Vida que es también generosa respuesta a la interpelación de aquellas otras vidas suspendidas. Se extiende, entonces, la relación con un futuro, con ese ahora pendiente, que no se comprende como intención ni operación de perpetuación de un individuo, sino como iteración del cuidado celoso del tiempo-ahora. Un

‘alias’ de la vida: nuevamente un nombre por otro nombre; reiteración del juego gestáltico con que, en el fondo, nos envuelve el texto. Habrán de construir, esos alias, nuestras y nuestros alias, otras formas de mantener la historia en plural, otras modulaciones de la enorme campaña de resistir a la muerte de lo común (que es la forma definitiva de la muerte de la política); otras formas de pensar la repetida insistencia de esta vital historia. A estos alias, Brodsky les desliza una advertencia:

“La música de los grillos no alcanza para
bien cubrir los restos de los muertos;
asesinato sobre asesinato, el trozo de tierra de acá abajo
enseñó a linajes completos a joderse al prójimo. Todo
es masacre mal disimulada: las violencias
pasajeras en la calle, los párpados
hinchados por el vino, la espera de una
muchedumbre en las aceras, la mano
de hierro en el Wallmapu; silencio
sobre silencio, piedra
sobre piedra y bajo tierra el agua que te ahoga,
bosques talados y otra vez silencio” (pp. 88-89)

Piensen esa repetición y conjúrenla con la iteración de esas vidas, biografías, historias que se reconocen en otras, pues en tal reconocimiento somos y seremos siempre ahora.

En la última página, justo antes de cerrar el texto, imagino invisible la sentencia: “[p]rohibido el reposo a cualquier forma de buena conciencia” (Derrida, 1998, p.9)

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2014). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. LOM.
Brodsky, C. (2023). *Piensa y repite*. Editorial Aparte.
Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.
Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx*. Trotta.

Arrival¹

Carlos Pérez Villalobos²

Solía pensar que este era el comienzo de tu historia. La memoria es algo extraño. No funciona como yo creía que lo hacía. Estamos tan atados por el tiempo, por su orden. Recuerdo momentos en el medio. Y ese fue el final. Y ahora no estoy segura de creer en los comienzos y finales. Hay días que definen tu historia más allá de tu vida. Como el día en que llegaron.

Así comienza, narrada en off, la película *Arrival* (2016), de Denis Villeneuve, y el relato sostiene la secuencia que en los primeros tres minutos hace desfilar quince años de relación de amor de una madre (cuya voz en off escuchamos) y su hija (el alocutario de esa voz), desde el nacimiento hasta la muerte prematura, cuando adolescente. Y la frase final de esa especie de prólogo da inicio a la historia de meses que propone la película: la llegada, encuentro y partida de visitantes extraterrestres, y el proceso transformador que el evento hace sufrir a la protagonista. El avatar extraordinario que el filme desarrolla habría ocurrido, entonces, previamente al tiempo de la vida resumido en su preámbulo. El anacronismo de la trama tiene la función decisiva de poner la fábula alienígena en la dimensión del recuerdo: el encuentro con lo extraño entrañable (*das Unheimliche*) —vale decir: su reconocimiento como acontecimiento de origen— es fruto de una elaboración retrospectiva realizada por lo menos quince años más tarde. Si, para las fechas del evento, era absolutamente inimaginable la historia —gestación y nacimiento, vida y muerte de una hija—, entonces proponer como principio el encuentro con lo extraño es solo posible a posteriori, después de consumado el proceso. Solo entonces el drama privado que conocemos de entrada puede experimentarse como secuela del acontecimiento extraordinario.

*

Arrival narra el proceso de transformación que sufre la lingüista Louise Banks (Amy Adams) con ocasión del arribo de visitantes, cuya presencia prehistórica y telúrica, organismos desnudos de todo revestimiento artificial, hace pensar en seres surgidos de profundidades arcanas de la naturaleza, más que en descendien-

¹ Título original, *Arrival*. Director, Denis Villeneuve. Año, 2016.

² Filósofo, profesor Universidad Diego Portales y Sociedad Chilena de Psicoanálisis, ICHPA.

tes del espacio interestelar. Parecen viejos árboles y parecen calamares pedestres —*heptápodos*—, emiten sonidos guturales, como los de una vecindad de remotos animales oceánicos, y aun sus naves, que desaparecen tal como aparecieron, sin generar huellas de ninguna especie, tienen la forma de oscuros plátanos colosales. Su escritura emerge naturalmente, sin mediación “técnica” alguna, a través de extremidades moluscas (con forma de estrellas de mar) que secretan la tinta de sus emisiones. El contacto tiene lugar en una cámara dentro de la nave que permite a los miembros de la misión presenciar un afuera, a la vez inmediato y remoto, a través de una vitrina que también sirve de pantalla para las emisiones gráficas de los recién llegados. Semejante a la ventana de un gigantesco acuario, la pantalla transparente pone en relación y mantiene separadas incompatibles formas de vida, que se observan recíprocamente desde los respectivos dominios inconmensurables.

Imaginemos cuál sería la sorpresa si, visitando el acuario de un jardín zoológico, de pronto recibiéramos del otro lado del cristal señales a las que reconociéramos intención significativa. Descifrar como escritura una traza natural —algo así como la estela de baba dejada por un caracol; la estría que dibuja la aguja del sismógrafo y que traduce el palpito telúrico; las rugosidades del tronco de un árbol o las vetas del caparazón de una tortuga— exige presuponer una voluntad articulada que se manifiesta a través de esos recados criptográficos. Equipada cibernéticamente con software de análisis y traducción, la investigación gramatológica en connivencia fructífera con la geología, la bioinformática, la topología y la teoría fractal, acaba traduciendo el habla del cosmos, leyendo las secreciones orgánicas como mensajes gráficos que traen al mundo encargos inmemoriales de la naturaleza, fuera del tiempo crónico. La utopía, ya no social, sino cósmica, imaginaría entonces la historia como un enorme arco entre el advenimiento de la escritura, umbral entre prehistoria e historia humana, y, al cabo de ésta, gracias a las condiciones técnicas alcanzadas, la vuelta sobre la naturaleza pudiendo reconocer los códigos de una archiescritura genética, no para adquirir poder sobre ella, sino para por fin descifrar el arcano de la vida. Tales fantasías resultan de la retroproyección deshistorizada del presente actual sobre el pasado remoto.

*

La doctora Banks, políglota, traductora de lenguas muertas —es decir de escrituras—, elegida para participar en la emergencia, es quien, durante ese tiempo de traducción, consigue descifrar la grafía extraña y comienza a sufrir efectos alteradores y frecuentes trastornos. Asistimos a la conmovedora transformación que está implicada en todo aprendizaje: el gradual ingreso a un dominio extraño y el advenimiento de otra manera de tratar con lo real. *Das Ereignis*.

Pese a su aspecto tímido y melancólico, la protagonista es de voluntad temeraria: impone su deseo de participar en la riesgosa misión, sale al encuentro de lo otro, no teme exponerse al peligro amenazante, solitaria está dispuesta a sucumbir, todo con tal de comprender, abrirse a lo desconocido, vivir la extraordinaria inminencia. Tanto como lo puede ser la irrupción de una lengua absolutamente extraña de cuya silenciosa invasión, como la que tiene lugar en el relato borgeano (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), resulta una transformación incalculable del mundo. La añoranza de algo exige creer que la cosa que ayer poseía y que ahora echo en falta es la misma cosa. La fantasía de *Tlön*, el advenimiento de un nuevo idioma cuya gramática aboliera en sus usuarios tal suposición, cumple el deseo de extinguir la desdicha de la pérdida, el duelo por la partida y el imposible regreso.

Es lo que escribe Marx del acontecimiento histórico, vale decir: el paulatino reemplazo del estado vigente de las cosas por el idioma adventicio y las formas de vida mental que le corresponden. Aprender un nuevo idioma es quedar dispuesto en el trato con las cosas, con los demás, con uno mismo, de manera nueva, puesto que la comprensión del ser peculiar a la gramática y al vocabulario de la nueva lengua, pone a los seres humanos de forma impredecible en relación a los entes. Es después, “cuando se mueve dentro del nuevo idioma sin reminiscencias y olvida en él su lengua natal” (Marx), que el sujeto puede reconocer el contenido real del acontecimiento que puso en marcha la historia actual y comprender lo que ha llegado a ser. Acaso Marx haya tenido presente el descubrimiento, en 1799 (mismo año del 18 Brumario de Napoleón Bonaparte), de la piedra Rosetta y el incalculable proceso de producción desencadenado, a lo largo del siglo XIX, por su desciframiento.

*

El *acontecimiento* —la *Aventura*, según traduce Agamben- acaece al tiempo que se avanza en el proceso de desciframiento de los mensajes contenidos en la escritura circular de los visitantes alienígenas. Louise Banks es fecundada por la secreción gráfica cuyo aprendizaje genera un proceso de mutación similar al de la preñez, los trastornos propios que una mujer experimenta cuando “queda esperando”. De modo creciente sufre impresiones, percepciones desconocidas, sueños, fantasías extrañas, que de pronto se le revelan como anticipaciones de su propia vida futura. El nacimiento de una hija, la historia feliz de su crecimiento, su precoz inteligencia, los indicios de una enfermedad incurable, la previsión de la partida irremediable. Debe acostumbrarse a tratar con eso, a reconocer en esas entrañables visiones las pistas prematuras de un futuro inevitable que ella, en el presente, aún no comienza a vivir. Vivir el presente a sabiendas de cuál será en el porvenir el desenlace de sus actos; vivir con la conciencia póstuma de su duelo futuro. Louise Banks adquiere la facultad de ver con antelación lo que la vida le depara, aunque sin capacidad para alterar el curso aciago de los hechos. Sabe qué ocurrirá y sabe que no hay cómo revocar el desenlace. Quince años de historia de amor habrán sido el fruto del encuentro extraordinario que se rememora tras la conclusión de esa historia.

A minutos que se desate una crisis planetaria, la doctora Banks sabe deshacer el conflicto porque ve su desempeño por anticipado. Gracias a prever lo que habrá hecho es que puede llevar a cabo su acción decisiva, pero el futuro previsto será consecuencia de esa determinada agencia. En la visión antelada de una reunión que ocurrirá dieciocho meses después de concluida la misión, el general Chang puede recordarle lo que ella hizo dieciocho meses antes, pero ella pudo actuar así en ese entonces gracias a saber por anticipado que lo había hecho así. Realiza lo que sabe que en el futuro habrá hecho, porque para el presente de la memoria el futuro de entonces ya ocurrió, su inminencia devino hecho consumado. En ese anacronismo vertiginoso —la deriva retroactiva del futuro anterior que gobierna la escritura- los deslindes retrospectivos y prolépticos de la memoria y, con eso, la vergüenza y la culpa y las agonías del duelo, y el lenguaje lineal y crónico, se desvanecen.

*

Porque no se debe olvidar que el presente extraordinario que vemos en *Arrival*

sucedió quince o veinte años antes, y el futuro de entonces ya pasó, y se trata por tanto de una elaboración retrospectiva de la protagonista, quince o veinte años después, tras consumado su duelo. Vuelve atrás después de la muerte del fruto que en ese entonces se gestó. La vida de la hija semeja la obra que fecunda y crece gracias a la escritura que se fue adquiriendo a raíz del encuentro con lo entrañablemente extraño. El cumplido deseo de ser traducida por el nuevo código.

En su recuerdo (en off) que preside el desarrollo de la intriga, Louise Banks reconoce el año del advenimiento (cuando llegó la nueva escritura) como el origen de la historia de la hija, retroproyectando la autocomprensión alcanzada gracias al proceso desencadenado a partir de entonces. ¿No es lo que ocurre cuando volvemos sobre una obra de *poiesis* y nos causa placer hacerlo, y vivimos con tanta más intensidad su inminencia, cuanto mejor conocemos su desenlace? ¿No se parece esto a la teoría del *suspense* de Hitchcock, según la cual la intensidad de la inminencia es proporcional al conocimiento anticipado de lo que sucederá? Según fuera analizada por Aristóteles, la construcción dramática debe hacer retornar lo que no deja de ocurrir. Y es por ello que la poesía es “más filosófica... que la historia” (*Poética*, 1451 b 5-6). A diferencia del historiador, que cuenta lo que sucedió, que es un cronista de hechos pasados, y, como tales, incorregibles; el poeta, observa Aristóteles, dramatiza lo que no cesa de suceder. Y si la acción representada —*fábula*- pudo haber ocurrido en el pasado, su elaboración dramática —*trama*- consistirá no en referirla en tanto ocurrida, sino en presentarla en su condición de inminencia como algo que siempre está en acto de ocurrir.

El acontecimiento del nacimiento —la promesa de la preñez- está precedido por señales que lo anticipan y cuyos recados prolépticos bien sabemos descifrar. La sangre menstrual, por ejemplo, cuya falta anuncia la llegada, después de nueve meses, de un nuevo ser. Esa ausencia de huella como huella es, para una virgen, el ángel de la Anunciación. El recuerdo melancólico de Louise Banks tras la muerte de su hija - “la añoranza del objeto perdido”- cumple la función de consolarla por la vía de poner retrospectivamente en el origen la decisión, la libre afirmación de su voluntad, a sabiendas del desenlace. Sale al encuentro de lo Extraño, se entrega rendidamente al tiempo del Advenimiento, pese a tener la previsión cierta, no sólo el presentimiento, de que la amada hija —la obra en gestación, *work in progress*- partirá prematuramente sin regreso. Lo sabe, y aún así, previendo la muerte irremediable, quiere de todos modos volver a vivirlo, igual, otra vez, siempre de nuevo.

*

“Afirmación suprema de la voluntad que, queriendo el eterno retorno, se quiere sobre todo a sí misma.” (Agamben) Superar la venganza o el duelo consiste en querer ser el que llegamos a ser. Y es sólo como recuerdo póstumo, años después de ocurrido, que podremos afirmar, pese al dolor que no acaba de provocarnos, el eterno regreso de aquello que nunca más regresará. Es posible imaginarlo: nadie que pueda dejará de cumplir su deseo, entregarse al encuentro alterador, aun a riesgo de condenarse o fracasar; aun previendo la decepción que advendrá con su consumación y partida; aun a sabiendas de que el futuro será el tiempo desgraciado del nunca más. Al final llegamos al principio.

Comunismo del hombre solo. Un ensayo sobre Aki Kaurismaki de Federico Galende¹

Fragmento del libro

Ahora, por ejemplo, si se comenzara por cualquier parte, hay a orillas del mar un bulto, un animal moribundo que contrasta con el azul del agua y del día mientras dos niños hermosos, que parecen extraídos de un cuento de Charles Dickens, lo contemplan desde un descampado en el que se exhiben fierros oxidados, tachos en desuso, máquinas derruidas, restos de cemento cubiertos por el musgo o construcciones a punto de venirse abajo. Son las obsolescencias propias de un capitalismo que convida al *outsider* las sobras del mismo guion financiero que los excluye. Pero cada uno de esos *outsiders* sabe muy bien qué hacer con las sobras: las reutiliza, las desplaza, las dirige hacia otros fines o simplemente las habita olvidando un mundo miserable que se desarrolla en otra parte. Habita entre esos trastos viejos, en pequeños *containers* como éste hacia el que los dos niños arrastran ahora con dificultad el cuerpo del moribundo que acaban de arrebatarse al mar.

La polvareda que el viento levanta en medio de la nada, la basura que se acumula en el puerto, la mirada abierta de los perros que vagan rozándose con las ropas desaliñadas de los *sin techo*. Toda la escena es evidentemente gris, en el sentido de que su realidad lo es, pero a diferencia de lo que habrían hecho cineastas como Pasolini o Bela Tarr, quienes no hubieran dudado en acudir al *blanco y negro*, el director ha optado una vez más por el azul. Timo Salminen, su fotógrafo, acaba de pedirle, como es ya una costumbre antes de cada rodaje, que elija el color, y la respuesta ha sido la de siempre: azul. Salminen no protesta; sabe que Aki Kaurismaki viene escogiendo ese color desde hace un tiempo con el fin de trazar un *continuum* entre dos trilogías: la trilogía de los perdedores y la trilogía de los proletarios. En esas películas todo es azul.

Todo es azul a pesar de que la idea del comunismo ha estado siempre asociada al rojo, así como ha estado asociado a la dimisión de esa idea el color amarillo. Y sin embargo hay aquí un comunismo anudado al tercero de los colores primarios, el azul, un comunismo azul, en parte porque en estos *films* los personajes que aparecen son generalmente obreros marginales de cuello azul, en ocasiones “príncipes azules” directamente, en parte porque el azul tiñe los escenarios y le sirve al director para iluminar las locaciones, coser los planos entre sí, pasar de un cuadro a otro o bien alejar la superficie de la pantalla invitando al espectador a que se concentre en la profundidad del conjunto.

El azul se distribuye entre los pocos objetos que se dispersan en el espacio, pero es también el color del espacio, el manto o la atmósfera con la que se subraya la soledad de los personajes mientras se los encierra, a la vez, al interior de una puntuación cromática marcada por la profundidad del mar y la distancia del cielo. Estaba ya ahí ese color cuando el aliento de Elohim sobrevoló la tierra separando

¹ Académico, Facultad de Artes Universidad de Chile.

lo alto de lo bajo, los pájaros de los peces, la gracia de la gravedad o lo volátil del peso. Fue el color del origen pero también el que Edward Hopper, en quien la composición geométrica del cine negro expresionista antes y después David Lynch o Wim Wenders o Jim Jarmusch encontraron su máximo precursor, utilizó con la doble intención de aplanar por un lado las tensiones entre lo alto y lo bajo y la de acentuar, por otro, la soledad terrena de la vida del americano medio.

Nadie diría que Hopper fue un comunista (no lo fue ni pictórica ni artística ni intelectualmente), y sin embargo la devoción de un comunista como Kaurismaki por la llamada *american scene painting* tradujo aquel azul, emblema de la Norteamérica conservadora, no solo a ese *aire profundo que no muestra nada ni está en ninguna parte*, como escribió Larkin, sino también a una nostalgia por el *technicolor* y el cuento de hadas. Los elementos se tocan: el *technicolor* conduce a las viejas películas de Hollywood —de las que ese curioso *road movie* que fue *El Mago de Oz* es un ejemplo— en las que Kaurismaki pesquiza la oportunidad para interrumpir con una nota de fábula surrealista el molde del realismo mimético, mientras que el cuento de hadas remite al anacronismo del *cuento azul* o *conte bleu*, tal como se lo conoció en esos primeros libros en rústica que eran leídos en voz alta durante las *veillées* en los pueblos de campaña franceses. De ahí que no exista en estas películas, como tampoco en las pinturas de Hopper, retratista acaso inconsciente del comunismo del hombre solo, más que el azul del cielo y el azul del mar y el azul de ese pensamiento circunspecto que vaga a solas entre ambos.

El hombre que ahora está solo mira cada tanto a lo lejos, *más allá del mar*, con la mirada de lo abierto con que miran los perros que deambulan por el lugar, o a veces en contrapicado, como se hace en la infancia. Es cierto que hasta hace unos pocos segundos era apenas un bulto, un animal moribundo, pero los niños lo han rescatado y sus padres, un desempleado que dilapida el dinero en cerveza y una mujer humilde que se lo recrimina, lo ayudan sin aspavientos a recuperarse. Si solo dirige la mirada hacia el mar o hacia el cielo con la mirada de lo abierto o en contrapicado —prescindiendo en ambos casos de la mezquindad del enfoque—, es porque está perdido, porque no recuerda nada, porque no sabe quién es ni qué hace allí ni tampoco cómo llegó a ese lugar. Durante la noche ha recibido una paliza brutal a manos de una pandilla neonazi mientras tomaba un descanso en el banco de una plaza en la ciudad, a la salida del trabajo.

Y entonces el azul se divide: es el color confuso de un paisaje lejano que lleva a este trabajador marginal a contar más con sus sueños privados que con alguna capacidad para organizarse, pero a la vez es el color de un cielo en común que un día cada hombre descifró a su manera. Los sueños pensativos del individualista disfuncional se fijan a la esfera celeste de la que se desprende un modo del estar-juntos. Lo menos que se puede decir de ese modo del estar-juntos es que traslapa el mundo de los vivos con el de los muertos, como los libros, pero en un sentido más amplio u holgado.

Por eso dos hombres asiduos al arte de escribir libros conversan mientras cae la tarde sobre el lugar que Kant le había dado al “cielo que se estrella sobre nuestras cabezas”. Corre el invierno de 1821 y Hegel y Heine acaban de encontrarse por casualidad en uno de los pisos de la Universidad de Humboldt. La tarde que cae tras los cristales, el azul que se diluye, la luz del día que empieza a dejarlos y el ocio que sigue a la jornada de trabajo los lleva a discurrir sobre aquella frase de Kant. A Hegel no le gusta nada, le parece una tontería, se apresura a mencionar que de las estrellas no se puede esperar mucho porque las estrellas son “la lepra del cielo”. A Heine, en cambio, no le gusta que no le guste, se molesta con el comentario,

entre otras cosas porque a diferencia del filósofo es parte de su estilo limitarse a considerar solo las verdades poéticas y una verdad poética reside en la capacidad libre de cada quién para servirse la sensibilidad a sí mismo. El cielo es para Heine el mar constelado del que cada hombre se toma libremente su porción de analogías o correspondencias, una pequeña elucubración con la que se anticipa por más de cincuenta años al malogrado militante francés que a punta de contemplar el cielo invertirá la frase de los comunistas que siguieron a Marx: no será el progreso de la historia el que lleve un día al hombre a “tomar el cielo por asalto”; será el cielo, imagen estrellada de la historia universal, el que tomará un día por asalto la fe del hombre en el progreso. Con eso fijará nada menos que una imagen invertida de la promesa comunista, esa promesa trazada por los pastores en los confines de la historia a fin de que los trabajadores se organicen en pos de un sueño igualitario. El comunismo es algo más concreto; es la igualdad inmanente a todos los hombres que participan de una misma verdad sobre el cielo.

De ese cielo participa estando solo *El hombre sin pasado*², título de este *film*, que Kaurismaki abre y cierra por única vez con el paso del ferrocarril. Se supone que es una cita, una manera de evocar la *mancha de nacimiento* del cine, pero lo cierto es que comporta una excepción en medio de casi una treintena de *films* en los que proliferan más bien las máquinas discontinuadas, los coches *vintages*, los *cadillacs*, los *jukebox*, los *wurlitzers* y los barcos inmensos y rotos bajo el viento. Y las flores, siempre las flores, que aparecen de a dos o tres sumergidas en un florero que se recorta por debajo de una ventana descascarada o sobresale al fondo de un muro enmohecido. Esas flores introducen en el decorado pobre o minimalista la ternura del hombre parco que ha sucumbido al detalle, uno por medio del cual toma distancia de sí mismo sembrando una tenue nota de dignidad en el corazón de la soledad y el despojo.

Un hombre no está solo si no lo está también en un punto respecto de sí mismo. Por eso este hombre no da la impresión de haberse preocupado antes por las flores, que sin embargo decoran ahora la mesa sencilla a la que se sienta en ese *container* que consigue arrendar por unos pocos pesos. Se sienta a tratar de recordar y no recuerda nada, aunque poco a poco, a causa de un trabajo que el Ejército de Salvación le ofrece para que se procure algún sustento, nota, en virtud de la pericia con la que maneja un soplete que le pasan, que debe haber sido un obrero, un obrero calificado, un soldador. Recuerda eso, tiene esa vaga impresión, trata de precisarla mientras cuenta las estrellas. Son las mismas que tanto tiempo atrás llevaron al malogrado militante francés a objetar las repulsivas costumbres de los funcionarios de la historia.

El militante es conocido, se llama Blanqui, Louis Auguste Blanqui; su terquedad cívica lo ha hecho conocer casi todas las prisiones de Francia y a principios de 1870, mientras termina sus días encerrado en una isla en el Fuerte de Taureau, tras cinco o seis barrotes en altura desde donde alcanza a contemplar apenas algunos mordiscos azules de mar y cielo, escribe un libro sobre lo que ve: las estrellas, los astros. Son el elenco de una novela milenaria que ahora este hombre sin pasado consulta en medio de la noche mientras sale a fumar un cigarrillo. En realidad fuma uno tras otro, como todos los personajes de Kaurismaki, como Kaurismaki mismo. Piensa que debe haber sido un obrero, un obrero calificado, un soldador, está casi seguro. De lo que no está seguro es de querer seguir siendo eso que ha empezado a recordar que fue. Parece que se siente mejor así, sin ir a ninguna

² Título original, *Mies vailla menneisyttä*. Director, Aki Kaurismäki. Año, 2002.

parte, bebiendo un poco de cerveza con su amigo desempleado y fumando bajo la noche abierta.

El hombre que se ha quedado sin pasado no tiene, tampoco, un futuro. Su vida es la de un trabajador que se ha olvidado de sí para repartir su nuevo tiempo libre entre una mujer sencilla y cariñosa de la que se enamora, la pequeña e improvisada red de marginales que en esa aldea se ayudan unos a otros y los retoques que sugiere al aburrido repertorio de la banda del Ejército de Salvación, que ha empezado a introducir nuevos ritmos, nuevos acordes y algunos buenos arreglos templados de rock and roll. Que en lugar de dedicar su tiempo al trabajo productivo o a rebelarse organizadamente contra él, yendo de la casa a la fábrica y viceversa o acudiendo a las reuniones del sindicato de soldados, se dedique a este tipo de actividades, comporta la anomalía propia de aquellos de los que decíamos que decidieron un día servirse la sensibilidad a sí mismos.

En esa sensibilidad no ha estado interesada la historia, cuyo curso ha excluido a lo largo de los siglos las representaciones libres anotadas en los márgenes de los manuscritos medievales (la monja que amamanta al simio, los árboles de los que crecen penes, los textos macarrónicos, los *Evangelios de las ruecas*, los *fabliaux* eróticos, etc.), los textos destinados a exhibir la génesis mestiza de Europa (desfigurada hasta el día de hoy por una fábula que aspira a mostrar un origen puro y superior amenazado desde dentro por las invasiones retrógradas de asiáticos y africanos), el carácter heterogéneo de un primer cristianismo pobre (perseguido por un imperio papal que controló los textos, inventó las herejías y se dedicó a liquidar las corrientes disidentes que van desde los primeros donatistas del norte africano o los pluralistas del Oriente Persa hasta el paganismo más contemporáneo) y cuanta heterodoxia se ha presentado en el mundo.

La historia del cine del siglo XX no abunda en tantas ramificaciones: se divide entre historias que van tras un héroe de acción que persigue fines precisos en el marco de un tiempo lineal que avanza en una relación causa-efecto e historias en las que los personajes se diluyen en una acción inmotivada en la que proliferan el tiempo muerto, el rasgo inexpresivo y el espacio desértico. La acción que no da respiro y entretiene, y la que se dilata o estanca, se reparten el plato, como sucede cuando se contrapuntea un film de Scorsese con uno de Antonioni o un film de Tarantino con uno de Raúl Ruiz. Si Kaurismaki, quien de todos modos pertenece a la especie de los cineastas cinéfilos, es un atípico, esto se debe al hecho de que desde sus inicios no parece responder a ninguno de estos dos modelos: el tiempo de sus películas es generalmente lineal, pero la trama no es empujada exclusivamente por la acción; los caracteres de sus personajes son inexpresivos, pero no responden a los reconocibles rasgos de la acción inmotivada del antihéroe vacío o atribulado del cine europeo; hay usos del tiempo muerto, pero estos tiempos atienden menos a la vacilación existencial de los protagonistas que a un descanso azaroso en la lucha por la supervivencia; su interés en el melodrama invierte, por medio de un vacío frugal, la habitual sobrecarga sentimental de los interiores atiborrados.

Kaurismaki usa los dos modelos, se sirve de lo que necesita, pasa de uno a otro o simplemente los mezcla y entrecruza: se distancia con soltura de las pautas más recurrentes del cine intelectual o de laboratorio sin ceder, por eso, a su contrafuerte: el de las imágenes que se arrodillan ante el cuerpo erguido de la industria. Lo que con esto logra es algo muy similar a lo que logran sus personajes: poner una comunidad en otra. En el centro de una comunidad regida por las reglas hereditarias del cine europeo, donde el final es abierto o reflexivo, la acción se dilata, la trama se vuelve lateral o episódica y el tiempo tiende a estancarse o a tornarse

lento, Kaurismaki pone una comunidad de tiempos lineales o sucesivos que se abrevian en pequeños cuentos de hadas con finales felices; en el de una comunidad que siguiendo el formato de las grandes producciones se anuda a las reglas infalibles del plano-contraplano, la velocidad de la acción y el héroe que persigue un único objetivo en una relación causa-efecto, pone la comunidad de las pausas y los tiempos sueltos que se aflojan en atmósferas donde los personajes fuman, se preparan una taza de café, beben cerveza o dan un largo paseo; en el de una comunidad que se articula en torno a las reglas de la novela histórica —con sus mobiliarios, sus vestuarios de época, sus períodos bien recortados y demarcados—, pone la comunidad de los ambientes imprecisos de los que no se sabe si son actuales o remotos. Lo mismo con el melodrama, en cuya locación interior, revestida por el *kitsch*, la sobrecarga y el ornamento, encontramos ahora una simplicidad de elementos minimalista.

La imprevisible comunidad de soledades que Kaurismaki inventa pasa por encima de los géneros, los aplasta o los disipa, los funde en especies desconcertantes —*minimalismo suntuoso, spleen kitsch, westerns de hadas, musicales de máquinas, melodramas fabriles*—; habría que agregar sin embargo que esta nueva comunidad de géneros no reposa solamente en una línea de experimentación autónoma, sino que también instituye relaciones inéditas entre los personajes y lo que se espera de sus rutinas, entre sus rutinas y el modo en que se reúnen los cuerpos, entre los cuerpos y su debut en otro tipo de relación posible. Esto significa que la política de Kaurismaki, si se pudiese hablar de algo así en sus *films*, no responde a ninguna moraleja ni a ningún intento por concientizar por medio de algún efecto de extrañamiento al espectador sobre el sufrimiento de los explotados: responde a la aventura de quien, experimentando con imágenes que ponen en común lo que no era en común, instituye una nueva relación entre los cuerpos, es decir una nueva comunidad. Esta comunidad procede de la alteración de la comunidad que preexiste, no importa si a nivel de lo social o de una determinada forma estética.

Ahí están los ojos, las miradas furtivas que se encuentran o se alejan, las vidas que resplandecen sin brillo en el misterio de una existencia que se pliega a la vez en la red de todas las existencias. La pregunta por la comunidad en este aspecto ya está respondida, en el sentido de que lo común siempre existe de antemano, se quiera o no, en la relación entre cuerpos que obedecen a normas de convivencia, estilos laborales o formas divinas, pero las miradas sigilosas que se buscan o se esquivan en medio de la noche abierta sitúan otra comunidad en ésta: una comunidad de intimidades perdidas. Es lo que vemos abrirse en el silencio de esas miradas que se tantean con una proximidad contenida. Son miradas curiosas, vacilantes, que se cruzan en puntos de intensidad. Esa intensidad no es sin embargo de nadie, no es parte de una expresión que refleja la intención de los personajes; es el retorno de una acción impersonal abierta y rechazada a la vez en el común de la imagen cinematográfica. Dicho de otro modo, tal vez más a lo Warburg: lo que estas expresiones hacen visible no son las cualidades del mundo exterior sino un *estado afectivo*. Uno que pone a participar la intención singular de cada quien en la comunidad impersonal de una expresión rechazada por el verosímil del cine.

Hasumi resumió esa comunidad impersonal de los gestos en el cine de Ozu: los personajes de Ozu —dijo— comparten la elocuencia del taciturno. Igual fórmula podría aplicarse a los personajes de Kaurismaki, que dicho sea de paso confesó más de una vez su profunda admiración por el cineasta de Tokio: el estilo reservado, un cierto aire de fatiga, la indisposición a hablar demasiado, recelos tímidos del hombre modesto y orgulloso que se enrosca como un insecto sobre sí mismo pero

permanece abierto, cada vez que las circunstancias lo permiten, a internarse con prudencia en el mundo del otro. Son tanteos, acercamientos, proximidades que sobrecogen en la medida en que resultan sorprendidas o difíciles pero jamás forzadas. Por eso la pasión desenfrenada, los enredos amorosos o las típicas y aburridas escenas de cama que el cine se ha cansado de filmar, brillan aquí por su ausencia.

Lo que vemos en el cine de Kaurismaki es un comunismo de transgresiones, de multiplicidades, de fuerzas que no aspiran a ser articuladas por la unidad de la idea, en parte porque esta idea se perdió para siempre junto a uno de los grandes sueños de la historia: el sueño de una comunidad improductiva.

El proyecto comunista buscó situar la vida aparte, en un mundo distinto al de las mercancías. Pero eso fracasó y ahora resulta más o menos evidente que lo que siguió a ese sueño, en el que no se anudaron porque sí ese *sumun* de la experimentación que fue la vanguardia rusa con este otro de la inmortalidad que fue la museificación de la vida, la cara más efímera de un arte con su cara más perenne o duradera, fue un mundo en el que todo volvió a tornarse intercambiable, incluyendo los discursos de la interpretación o de la crítica, que pasaron a ser de ahí en adelante lo que hoy conocemos: mercancías de una clase culta o productos de la academia.

Sin embargo no se puede estar seguro de si lo que siguió a la caída de ese régimen paradójico, en el que una vida liberada de la producción terminó por coincidir con una entrega al sacrificio colectivo, es el fin de todos los comunismos o el lento asomo de un comunismo más ancestral o primitivo en el que, como sucede en estas películas de Kaurismaki, caen, junto a las promesas de la historia, los representantes o los mediadores, los lazos de sangre, la familia, el pasado o el destino, el sueño de un mañana despejada o el precipicio de un ayer irredimible hacia el que los hombres se lanzan. Es como si ahora, despojados de tener que demorarse en un recuerdo o en la espera, los cuerpos hubiesen sido tomados por el tiempo que se espacializa en una materia ociosa, libres de luchar por un futuro o de perderse en un lamento. Habría que decir: *pasa en las películas*. Pero esto que pasa en las películas no está tan alejado de lo que ha comenzado a ocurrir en la realidad más inmediata.

La crítica, que ya no puede hacer realmente nada para convulsionar el mundo en su conjunto, toda vez que ella misma ha devenido una pieza de operaciones acotadas a marcos particulares, se anticipa a tomarse la cabeza: las instituciones caen a pedazos en todas partes, el sistema de partidos ya no tiene ninguna credibilidad, las performances del pueblo se toman el espacio, sus desordenados poemas físicos doblan las jerarquías y suspenden el tiempo de la ocupación cotidiana. El síntoma es visible: el rigor del mito cede sus fuerzas en secreto al poder de un nuevo ritual performático, la preponderancia del texto se disipa en la realización, la denuncia del espectáculo empieza a ser rodeada por la carnavalización de los cuerpos.

Es como si todo lo reprimido por el curso de la historia hubiese aparecido de repente: los desarticulados rituales del pueblo, las luchas negras, las potencias que trazan con sus gimnasias realizativas un *continuum* entre el tiempo de la espera y la reapropiación de este tiempo en el ocio que pone las identidades y los roles a esperar. “No hay historia” no quiere decir ya solo que no hay un centro o un eje perceptivo que la cámara concentre en el privilegio del rostro al que le hace un primer plano, quiere decir también que no existe más un orden al pie del cual situarse. Es lo que le interesa a Kaurismaki: la inmanencia de este comunismo que no espera, de este mundo heterogéneo que crece en un tiempo que se consume en su suspensión. Un tiempo sin tutelas ni itinerarios en el que el *outsider*

repone a su manera el universo de Baudelaire, donde el lumpen condenado por Marx deviene su opuesto: el hombre solo que goza del pasatiempo que aflora en los plazos de la historia.

Ahora este hombre se toma ese plazo, sigue sin recordar nada, pero su ex-mujer ha visto su foto en el periódico y, tras identificarlo, lo recibe en su casa. Es una casa elegante pero extraña, una casa que no reconoce pese a que ha invertido todos sus esfuerzos en ella, en ese hogar o esa familia con la que un día se propuso progresar. Pero ya no le interesa esa casa ni tampoco su familia ni mucho menos la idea de tener que progresar. Así que se despide, toma un tren y regresa a ese suburbio pobre en el que lo esperan sus amigos del Ejército de Salvación, el resto de los *sin techo* y la compañera cariñosa con la que comparte sus largas noches de silencio. En el camino de vuelta ha tenido el privilegio de ver cómo los mismos vándalos que lo apalearon reciben ahora, tras intentar golpear a un mendigo, una tremenda paliza a manos de una patota de *outsiders*. Forman ante sus ojos una pequeña comunidad hormigueante, una comunidad de hombres solos reunidos por esa afinidad instantánea. Unos segundos después toma la mano de su amada, pasa el tren y desaparece la película.

Por un cine sin futuro

Sobre *Comunismo del hombre solo*, de Federico Galende

Miguel Valderrama¹

Comunismo del hombre solo, de Federico Galende, es uno y varios libros a la vez. En principio, se ofrece a la lectura como un ensayo sobre el cine de Aki Kaurismäki. Un ensayo inteligente, que no descuida motivos y relaciones al momento de abordar la verdad cinematográfica que cree encontrar en las películas del cineasta finés. Una verdad sobre el color, sobre la imagen, sobre el tiempo que moviliza la mirada. Una verdad común, que se colorea en ese mar o en ese cielo que en películas como *El hombre sin pasado* se asocia con el comunismo. Azul, previene Galende, es el color con que el cineasta ha decidido anudar *La trilogía de los perdedores* y *La trilogía de los proletarios*. Ambas trilogías dan forma al concepto de “comunismo idílico”. Concepto que refiere tanto a un pathos trágico como a una figura literaria que parece desestabilizar el mismo concepto forjado por Kaurismäki. Equidistante del “fervor incondicional del rojo y la vacilación que encarna el amarillo”, el azul sería el color en que se visiona el comunismo. Más que una posible teoría política de los colores, importa retener que el azul es siempre una determinada experiencia del mar y del cielo. Se diría que en su atemporalidad, en aquello que en la semántica histórica del color apunta tanto a la fantasía como a lo eterno, a la utopía como a lo apacible, el azul se encarna o se actualiza en un estado de cosas y en un estado vivido. Así lo entiende al menos Galende, al rememorar esas experiencias del color en historias que encuentran en el mar y en el cielo estrellado el plano de inmanencia de una temporalidad que habría que identificar acaso con el “eterno retorno” de Blanqui, de Nietzsche, de Borges.

Esta historia del color se revela así como una historia del tiempo, como una cierta tesis sobre la temporalidad que definirá la política o la militancia del cine de Kaurismäki. Interrogar con detención esta tesis lleva, sin duda, a preguntarse si el cine de Kaurismäki es un cine político o un cine militante. En tiempos de una “imprevisible comunidad de soledades” la cuestión del comunismo, de lo común que se abre en la palabra, se presenta a la vez como una cuestión abierta en torno a la temporalidad, a su ruina o suspensión radical. En este sentido, podría verse en *Comunismo del hombre solo* un ensayo sobre el tiempo y las imágenes que dialoga entre líneas con el Bela Tarr, de Jacques Rancière (*Bela Tarr, le temps d'après*), o con el Kiarostami, de Jean-Luc Nancy (*L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*).

Presentados inicialmente dentro de una historia del cine que se conforma con recepcionar su trabajo bajo la figura normalizadora de un “retorno a la mirada”, el cine de Kaurismäki, Bela Tarr y Kiarostami ha sido generalmente aprehendido

¹ Investigador adjunto del Instituto de Filosofía de la Universidad Diego Portales.

como un cine que pone en acto una forma de ver, una particular e idiosincrática sustitución de las imágenes y los signos por la mirada. La precisión de un encuadre, una sensibilidad del negativo, la absolutización de un estilo, nombrarían el desplazamiento característico de un cine que no acabaría de transitar desde el documentalismo al testimonialismo, de la etnografía al cine-mirada. Al igual que Rancière y Nancy, Galende busca oponer a esta lectura historicista un pensamiento de la imagen-tiempo, una indagación en torno a la duración de las imágenes, o más precisamente, al tiempo de las imágenes después del fin de las historias. Se diría que lo que lo ocupa es pensar la imagen liberada de todo horizonte, pensar la mirada incluso contra la imagen.

Arte del presente, el cine que reclamará el *Comunismo del hombre solo* será el de un “presente puro”, el de un retorno al “realismo” (no lejos de este retorno, Nancy evocará una vuelta a la “presencia”). En palabras de Galende, “la lentitud o la aceleración del tiempo cobran una forma irreal, se tornan neutros o naturales, se extienden en un presente puro. La palabra o la imagen se liberan de su antiguo compromiso con la sucesión de los hechos, pero esto da la impresión de responder menos a un problema de estilo que a la progresiva dispersión de esos hechos en la nebulosa de un tiempo que sigue al tiempo de la historia”.

Los motivos de lo neutro, de la voz media, de la pensatividad se encadenan a un tiempo del después de la historia. Un tiempo sin historias, “un tiempo que viene después de la historia”, propio de una comunidad de cuerpos que no termina de experimentar la soledad de lo en común. “En cada cuerpo esta cámara registra el pensamiento inexpresado del comunista que ha quedado solo, un comunismo de hombres solos que no muere con el tiempo de la historia o el edicto que declara el fin de todos los sueños”. La política del cine de Kaurismäki se exhibe así como la aventura de quien experimenta con las imágenes para poner ante sí mismo un común después del fin de la historia. Al igual que Rancière, a quién sigue Galende en este punto, se trataría de oponer la duración de las situaciones a las historias que se encadenan y pasan a lo siguiente. El retorno del realismo, la vuelta de un comunismo de imágenes y miradas, termina por revelarse como la afirmación de un “tiempo sin historia”, de un tiempo real adherido a las cosas y los cuerpos.

Quizá en esta afirmación radical, que parece comprometer la misma escritura de Galende, cabría volver a encontrar no ya la política del cine de Kaurismäki, sino aquello que podría denominarse su militancia cinematográfica. En este sentido, aquella pregunta que Elixabete Ansa-Goicoechea y Oscar Ariel Cabezas le plantearon al cine social y político hispanoamericano hace un par de años atrás, y que de algún modo quedó suspendida sobre los quiebres de representación de su propia historia, vuelve a retornar ahora bajo la forma de una requisitoria, de una indagación. ¿Qué fue (en la modernidad) y qué es (hoy) el cine militante? ¿Qué tipo de cine militante nos propone *Comunismo del hombre solo*? Sin duda, uno organizado en torno a la figura de la soledad del hombre comunista. Un cine que se articula en las prácticas de la emancipación y de lo heterogéneo, que encuentra en el *outsider* y en la comunidad de hombres sus figuras maestras (habría que preguntar por el lugar de la mujer en este comunismo de hombres solos). “Un comunista —escribe Galende— es antes que nada alguien que se emancipa, alguien que tarde o temprano traiciona un mundo familiar, una traición que no opera solo sobre este mundo, sino que lo hace también en relación a la existencia de una única idea”. Esa liberación, el tiempo que esa traición reclama, no es otro tiempo que un tiempo que ha realizado el duelo del futuro. “Es como si ahora, despojados de tener que demorarse en un recuerdo o en la espera, los cuerpos hubiesen sido tomados por el tiempo que se espacializa en una materia ociosa, libres de luchar por un futuro o

de perderse en un lamento”. Este tiempo de una espera sin espera, este tiempo sin horizonte ni esperanza, es un tiempo de sobrevivencia, suspendido en la vacancia de una comunidad inoperante.

Si un modo tentativo de definir las prácticas visuales de un cine militante consistía en pensar las imágenes contra las imágenes, en articular la militancia política del cine a un trabajo de desenmascaramiento de aquello invisibilizado en la representación como *habitus* de la mirada, habría que observar que el cine evocado en *Comunismo del hombre solo* es un cine que se presenta no solo como un cine posthistórico, sino fundamentalmente como un cine postideológico. No hay nada que develar o desenmascarar en el cine de Kaurismäki, parece advertir Galende. La especulación sin freno, el juego especular de la ideología, la dimensión imaginal de la conciencia, la realidad como pantalla-fantasma del deseo, no tienen lugar en el “comunismo idílico” del hombre solo. La paranoia, la esquiza del ojo y la mirada, la gramática del conflicto central, o la misma fatalidad del destino, pertenecerían a la temporalidad histórica de la promesa, al vector vanguardista de una política modernista que perseguía en la imagen otra imagen. A este programa moderno del cine militante, que al mirar una imagen no podía dejar de preguntar “qué es lo que vamos a ver en la imagen siguiente” (donde la “imagen siguiente” ocupa el lugar del eslabonamiento del sentido de un relato, o donde la “imagen siguiente” nombra la huella de lo reprimido del campo imaginal), Galende opone un programa “realista” de cine militante donde lo central no consiste en otra cosa que en ver la imagen, en preguntarse “qué es lo hay que ver en esta imagen”.

Este programa político funda una militancia por y de las imágenes, una militancia de la mirada que tras lemas o consignas como “abrir los ojos”, “ensuciar las imágenes” o “hacer chocar las miradas”, busca exponerse a sí misma como una práctica performativa del ojo/mirada; donde el ojo deviene cuerpo, umbral entre los cuerpos, potencia de lo abierto. Haciendo duelo de la imagen horizonte de la gran Historia, Galende concluye: “No se trata de lamentar un mundo que se ha perdido, no es lo que a Kaurismäki le interesa hacer visible en su cine, el universo de las añoranzas o de lo inalcanzable. Se trata de los cuerpos que comparten la capacidad de devolverse la mirada. Esa mirada no es ni la del espejo que enajena ni la de la comunicación que enseña, no es la de un *medium*; es la de lo abierto”. No ha de extrañar, por ello, que la reflexión sobre la mirada, esa especie de ficción especular de un verse ver, de una mirada que se mira a sí misma, que se mira mirándose, que se mira mirándose mirándose mirar, sea desplazada en el ensayo de Galende por una mirada natural, adherida a la indiferencia de las cosas, a una atmósfera sin centro perceptivo.

El tiempo que viene después de la historia es el de la comunidad de los cuerpos que ya no se organizan en torno a una conciencia reflexiva. La descripción de este tiempo es la de un “tiempo inerte”, “hecho de la materia etérea de la vida, de las cosas y pensamientos que permanecen suspendidos en el curso apático de la existencia”. El nuevo realismo que surge de las ruinas del tiempo histórico vacía a la imagen de toda conciencia. “Los cuerpos —escribe Galende— rechazan la posibilidad de seguir ordenándose tanto en el cetro de la conciencia que los enmarca como en el de la toma que organiza lo visible. Por eso Kaurismäki aguarda a que lo visible brote del modo particular que tiene la espera de subir o ramificarse por esos cuerpos, aguarda tras la cámara el tiempo que cada uno de estos cuerpos necesita para levantarse del sillón, depositar una copa sobre el mantel, inclinarse sobre una flor o salir morosamente a deambular por el espacio”. De esta demora, sin embargo, se espera aún un tiempo, la gracia de una temporalidad afín a un

microcosmos de “ojos sin enfoque”, “delante de los cuales no hay ningún objeto ni tampoco una intención por enmarcarlos que esté detrás”.

Este otro tiempo es el tiempo del comunismo. De un comunismo que se levanta sobre las ruinas de la historia. La imagen, la mirada, el ojo, sirven a este otro tiempo, trabajan en dar tiempo al tiempo de una espera sin expectativas. Quizá su única militancia sea esa, dar lugar al lugar de un tiempo que se consuma en su suspensión.

Si *Comunismo del hombre solo* puede ser leído como un manifiesto, sin duda éste sería el de una militancia por un cine sin futuro.

Tejer imágenes para despertar la imaginación¹

Laura Lattanzi²

El texto que aquí comparto fue leído en la presentación del libro “Mirar hasta el final. Memoria e imaginación” de Paula Arrieta, por lo que esta escritura está marcada por la condición de la voz, es decir fue pensado y escrito para ser recitado en público; pero también, y sobre todo, de la carga de estar dirigida a una colega y amiga que quiero y admiro. Se trata entonces de una lectura performática y afectiva que aquí se presentan como texto.

Buenas tardes, estoy muy contenta de estar aquí presentando el libro de Paula Arrieta *Mirar hasta el final. Memoria e imaginación* de la editorial Tiempo Robado. Lo primero a lo que me quiero referir es a una imagen que tengo de la autora, Paula. Una la ve y es una persona menudita, cabeza chica, pelo corto..., pero cada vez que nos encontramos, en el instante en que ella me ve, sonrío con toda la cara y los dientes, dice en voz alta y alegre “Lauuu” y abre los brazos como si fueran muy largos, interminables; así su cuerpo menudito se vuelve totalmente expansivo, largo y abrigador, algo así como la araña mamá de Louise Bourgeois.

Paula entonces pertenece a esa comunidad de cuerpos que son pequeños, pero se expanden, se vuelven enormes a través de un gesto. Como cuando Agnès Varda abre bien los ojos y mira hacia un ángulo o Giulietta Masina sonrío, Paula se vuelve enorme en el gesto en el que extiende los brazos para un abrazo.

Y retomo ese gesto de Paula que es tan humano y tan hermoso, porque creo que está muy presente en su escritura: lo singular, “pequeño” que se expande para abrazarnos.

Mirar hasta el final. Memoria e imaginación de Paula Arrieta teje una serie de relatos que cruzan arte y memorias de los últimos 50 años de la historia de Chile. Aparecen de manera no lineal distintos períodos: la Unidad Popular como el momento donde la imaginación pudo desplegarse libremente, donde todo era posible; el golpe de Estado, la dictadura y la aparición del desgarró, la violencia, la muerte pero también la clausura de la imaginación, de lo posible; y la posdictadura que emerge con una promesa —de algo posible— pero que parece quedar en cada intento, giro, algo trunca. Y es en este momento de lo trunco, en este presente, desde donde la autora escribe para despertar la imaginación, ampliar lo posible. ¿Cómo? ¿A través de inventos, ficciones que se escriben sobre una hoja en blanco? No, Arrieta sabe que la imaginación viene del mismo lugar que la memoria, así que se dedicará a explorar esas capas de imaginación reprimida. Esto implica hacer una arqueología, explorar esas imágenes, gestos, escenas, personajes que la punzan. Así tejiendo punzadas Paula espera despertar la imaginación.

En general cada uno de los apartados del libro está atravesado por una imagen o una escena desde donde se disparan, se montan, otras imágenes, otros relatos,

¹ Presentación del libro de Paula Arrieta *Mirar hasta el final. Memoria e imaginación*. Tiempo robado editoras, 2023.

² Académica, Facultad de Artes Universidad de Chile.

otras historias y Arrieta lo hace desde su propia biografía pero también desde una colectiva.

- El mural de las bordadoras de Isla Negra que se realizó para la UNCTAD III, su curiosa aparición varios años después en la casa de Guido Girardi, el documental *Escape de Gas*, la ficción de una memoria colectiva en un pueblo italiano.
- Sinéad O'Connor, su canción tendida sobre tu tumba, el momento en que rompe una fotografía y el momento que homenajea al fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri, la visita del papa y la experiencia del instante en el que se revela una foto.
- Las piedras, los pedrazos de la revuelta y la reflexión sobre los materiales que la obra de Gonzalo Díaz le genera, el sueño como memoria involuntaria con la que también tejer historia.
- El encuentro en el museo de La Habana con una Ana Mendieta en movimiento respirando bajo la tierra, las desigualdades de género en los relatos del arte, el museo de la Solidaridad Salvador Allende.
- Una pintura de su mamá, Sacco y Vanzetti, las intensidades y emociones de la revuelta del 2019, Víctor Jara colándose en la mirada de la madre y el concierto de Joan Báez en Chile.
- La niebla de las lacrimógenas, el coeficiente artístico desafiando la figura dominantes del autor y de los personajes de la historia, Sebastián Piñera hablando de cómplices pasivos y cerrando Punta Peuco, la obra de Alfredo Jaar “11 de septiembre de 2013”, las promesas de la transición.
- La obra de Carlos Altamirano “Panorama de Santiago” y la actualización de su trayecto en la que no podemos dejar de preguntarnos ¿qué nos pasó?, Gordon Matta Clark sus desencuentros con su padre y su encuentro con Nemesio Antúnez, la ex UNCTAD III, hoy GAM.

Se trata entonces de una telaraña de imágenes que se tejen en muchas direcciones, de múltiples fuentes y formatos. Las imágenes le llegan a Arrieta como disparos afectivos —memoria involuntaria— de las que no puede desprenderse, punzadas que le quedan vibrando y no pueda más que sino ir detrás de ellas, rastrearlas, imaginar posibles trayectos, acompañarlas, abrazarlas y socializarlas. Escribe desde una conmoción, una personal que se vuelve inmediatamente afectiva y colectiva, teje una telaraña para atraparnos, o mejor dicho, para que estemos más juntos/as.

Se trata de un gesto generoso, afectivo y político, compartir sus punzadas, pero no como un ejercicio de divulgación o a modo de compartir una educación sentimental, sino para afectarnos, despertar nuestra imaginación reprimida. Porque la autora sabe que no hay acción sin fundamento afectivo (dolor, pesar, indignación, cólera, esperanza, exaltación y/o alegría), y de ahí la importancia de una escritura que se deja llevar por el vehemente impulso de traducir una experiencia en símbolos y tejidos apasionados. Arrieta quiere punzarnos y digámoslo, ella al igual que varios/as de nosotros/as, está enojada, indignada. ¿Cómo puede ser que Girardi tenía el bello mural desaparecido de la UNCTAD III de las bordadoras de Isla Negra? ¿Por qué Alfredo Jaar limpia el bombardeo de la moneda en su obra “11 de septiembre de 2013” y gana el premio nacional en el año de la conmemoración de los 40 años? Y la gran pregunta que subyace en todo el libro: ¿cómo podemos vivir así?

En momentos en que se ha reinstalado una retórica de moralidades en sociedades secularizadas y hedonistas, en donde los poderes fácticos no dejan de construir *fake news* pero sobre todo de instalar una realidad como si fuera la única realidad, se hace necesario recuperar la imaginación que abra “la realidad”, que abra a los otros

posibles. Es un deber imaginar nos dice Arrieta continuamente en el texto.

Una imaginación que no se construye con mentiras o con fantasías sin anclajes, sino con la misma materia de la historia. Es momento entonces también de que la historia, las conmemoraciones, dejen sus aires de superioridad, la necesidad de querer abarcarlo todo —y a todos—, deje de hablar de nombres en mayúscula, de procedencias de bronce, de acontecimientos monumentales infalibles; es momento que se exhiban las hilachas, los vacíos, los silencios, los rumores, los sueños, los gestos, esos que como decían Agamben se meten en la boca para impedir la palabra plena.

Se trata entonces, de construir una memoria cultural plebeya, esa que se hace por las noches mientras las “realidades fijas” duermen (como relata Rancière en *La noche de los proletarios*) o que se entreteje pacientemente sin planillas Excel o resultados esperados que puedan escribirse en el apartado “Impacto Social” de un informe. Es la que surge en los sueños, en los cuchicheos, eso que las feministas sabemos muy bien, punzar, para ir despertando a esas imaginaciones dormidas por los golpes, las injusticias.

Construir una memoria cultural plebeya con gestos que despierten la imaginación, eso es lo que hace Arrieta. Se trata de una vitalidad y de una necesidad política, descomponer a la historia con imágenes. Imaginaciones que se entremezclan con la catástrofe, de esas imágenes ensoñadas -memorias y deseos-, aquellas que no encajan en los relatos dominantes del presente y que conservan una energía crítica que podemos articular con lo trunco de este presente.

Mirar hasta el final es un abrazo extendido que viene de un tejido de pequeños gestos, imágenes, que punzan por despertar nuestra imaginación, que nos incitan a apropiarnos de los relatos hasta el final. Aunque creo que aquí el final no es una meta clara a la que llegar, sino un horizonte a imaginar continua y colectivamente.

Hambre por un arte inútil en cuba

Miguel Coyula¹

No había comenzado la guerra. Durante la rueda de prensa del Festival Internacional de Cine de Moscú, el director de programación Kiril Razgólov describió mi película *Corazón Azul* como “la más transgresora e irreverente” del evento². Una vez estrenada aparecieron dos reseñas. Olga Artemyeva destacaba la influencia de Serguei Eisenstein³, Marina Kopylova, la de Andréi Tarkovski⁴. ¿Era posible combinar dos estilos antagónicos en una misma obra?

Corazón Azul tiene lugar en una ucronía donde Fidel Castro intenta construir el hombre nuevo a través de la ingeniería genética. Estos individuos nacen con mutaciones incontrolables y se unen realizando actos de terrorismo para destruir no solo al sistema que los creó, sino aparentemente cualquier tipo de estructura pre-establecida.

Tarkovski y Eisenstein son universos casi opuestos, muchos dirían que incompatibles. Ambos comparten un cuidado por las imágenes, pero con objetivos distintos. Una impresión reduccionista podría definirlos de esta forma: Uno es un poeta, el otro un científico brillante al servicio de una ideología. Tarkovski opta por la sensorialidad, Eisenstein por la racionalidad. La verdad es que ambos son virtuosos con poéticas distintas. En la espiritualidad atemporal de Tarkovski prevalece el individuo por encima de la masa. No existe nada definitivo. Su misticismo nace de la propia irresolución humana.

Mientras que la racionalidad simbólica de Eisenstein, apunta siempre a una meta concreta, su montaje de atracciones ha sido en definitiva el precursor de una estrategia importante en el agitprop: El cine como elemento para transformar la realidad. Esto era práctica común en la vanguardia soviética de la década del 20. Y aunque tuvo choques creativos con las autoridades culturales, tal esencia está presente en la mayor parte de su obra terminada. Si bien en Alejandro Nevsky desplaza el protagonismo de las masas hacia un individuo heroico, su narrativa esencial, despojada del andamiaje formal, responde a la épica hollywoodense más impersonal. No es hasta la segunda parte de Iván el Terrible, cuando Eisenstein comienza a adentrarse en contradicciones nunca antes exploradas en su cine. Aquí ya Iván no es presentado como el héroe impoluto, sino como un tirano glorificado. La trágica interrupción de la trilogía, por las autoridades estalinistas, posiblemente haya tenido parte en gestar su muerte prematura poco antes de cumplir medio siglo. No sabremos cómo Eisenstein habría evolucionado en su crepúsculo.

Tarkovski tampoco vivió mucho más. “*La luz que brilla intensamente, se consume en menos tiempo.*” Dice un personaje en *Blade Runner*. A Tarkovski no le interesaba el cine de Eisenstein, consideraba que tal imposición de un montaje planificado como choque emocional-simbólico, para un efecto sico-ideológico, tenía poco

¹ Cineasta y escritor cubano.

² Un Corazón Azul en el Festival de Cine de Moscú - Sputnik. <https://sputniknews.lat/20210430/1111771227.html>

³ Reseña sobre Corazón Azul – Olga Artemyeva. <http://www.moscowfilmfestival.ru/upfile/file/347.pdf>

⁴ Reseña sobre Corazón Azul – Marina Kopylova.

<https://www.hypermediamagazine.com/artecine/corazon-azul-resena/>

que ver con la poesía. Confiaba en una experiencia dictada por los sentidos donde primaba el hombre y su relación con la naturaleza.

En defensa de Eisenstein merece decirse que, si bien sus aportes en el lenguaje pudieron haberse utilizado para generar mayor contradicción en los contenidos, sentaron las bases para que otros lo hicieran. Resulta difícil abarcar la expansión de su marca en el cine.

He estado hablando de estos dos grandes maestros que admiro, para llegar a mi asimilación de su obra.

Cuando se trata de un cine con alto contenido político, muchos críticos exigen balance o neutralidad en el tratamiento de bandos que integran un conflicto. Mi enfoque es buscar en las zonas más oscuras, mostrar lo que no se menciona, aunque signifique deliberadamente ir en contra de todas las banderas. El error podría asumir esta estrategia desde lo político, cuando debe siempre partir primero desde las contradicciones humanas. Lo político inevitablemente emergerá después. La inspiración parte de un impulso intuitivo, donde la racionalización es casi siempre posterior. Siempre he pensado que la forma más efectiva para manejar lo político, debe ser desde el futuro. Imaginar que ha transcurrido medio siglo para despojar cualquier intento de sacralización.

¿Digamos que uno pudiera inyectarle estrategias de Godard a una película de Antonioni? Aparentemente son poéticas distantes. *Memorias del Subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea es notable por hibridar voces autorales europeas de los 60: La nueva ola francesa, el free cinema inglés, la alienación burguesa de Antonioni, rompimientos Godardianos, incluso el ya por entonces superado neorrealismo italiano tiene algunas intervenciones. Todo funciona porque representan mundos ajenos al protagonista, como efecto representativo de distintas realidades. Estas múltiples voces sirven también como ventana dinámica a la complejidad del mundo que rodea a un personaje esencialmente pasivo.

El montaje en *Now* de Santiago Álvarez responde a estrategias eisensteinianas, aunque su autor haya llegado a ellas sin influencia directa. Salvando las distancias, Álvarez tenía algo en común con Eisenstein: Ambos de formación comunista, querían transformar la realidad, y contaban con el apoyo relativo de sus respectivas instituciones. Nicolás Guillén Landrián tomó el *agitprop* de Santiago Álvarez y revirtió su significado. Su irreverencia -en época analógica- le costó no filmar más en Cuba. Normalmente la irreverencia se entiende frente al poder gubernamental, religioso, o institucional. Pero ¿Si la lanzáramos de igual forma contra todos los sectores involucrados en un conflicto, sea este político, religioso, o humano? Esto generaría una mayor complejidad, que puede resultar en una incomodidad apenas tolerable. Cuando se trata de cine político es bien sabido que las audiencias generalmente acuden a una película para reforzar una visión preexistente sobre el tema.

¿Como combinar la intuición y la ciencia? No existe la forma ideal de hacer cine. En todo caso no debe partir de un modelo predeterminado. Siento que la impredecibilidad narrativa, puede ser asistida por sistemas de montajes cambiantes dentro de una misma obra.

En *Memorias del Desarrollo* y aún más en *Corazón Azul*, estuve trabajando un eclecticismo barroco, tanto en la composición de imagen y sonido, como en un montaje basado en cambios de formatos, géneros, estilos y perspectivas. Siempre he considerado un peligro descansar únicamente en una habilidad para construir atmosferas con el fin de inducir al espectador la ilusión de seguridad narrativa a través de una seducción audiovisual. Esto puede resultar un recurso conservador cuando adormece los sentidos de la audiencia, conspirando contra una visión del cine como un arte incómodo, tanto en contenido como en su forma de narrar.

Creo que por ello mi primera película *Cucarachas Rojas*, termina siendo mucho más convencional a pesar de su historia de incesto. No por gusto es mi única película que se ha distribuido comercialmente. Cuando, a falta de control creativo, decliné hacer una película de horror en Hollywood para Ghost House Pictures, el productor Robert Tapert no podía entender mi negativa. Preguntó si tenía alguna otra oferta. Fue el único momento en que la industria se acercó. Por esa época preparaba *Memorias del Desarrollo*, película con una estructura más fragmentada. Decidí que la subjetividad narrativa debe ser sabotada cuando apenas llegas a asentarte en un ritmo o estilo. Vivimos en una época de multitasking, bombardeos mediáticos, posverdad, y fragmentación. Aquí pasado y presente se dan turnos con una imposibilidad de crear un futuro verdaderamente nuevo. Lejos de suavizar estas asperezas, el lenguaje debe reflejar sus dinámicas y contradicciones en una espiral cognitiva donde también pueden emerger símbolos y racionalidad posteriores para ser procesadas por el espectador.

Las distintas voces narrativas siempre fueron una preocupación en mí. Hace más de dos décadas escribí mi primera novela *Mar Rojo, Mal Azul*. Casi la totalidad de su narración está construida con mis amigos extrapolados a un oscuro universo de ciencia ficción con situaciones fabuladas, pero manteniendo intactos sus resortes psicológicos y formas de hablar. La escribí bajo el precepto de que cada oración fuera un plano cinematográfico. Esta práctica la traduzco también a un lenguaje audiovisual donde nunca repito un encuadre en el montaje. Esto partía de que mi primer cortometraje se hizo en una cámara VHS. Tuve que filmar en orden cronológico. No contaba con una computadora para editar. El recurso expresivo nació de un obstáculo. Tras cada corte, buscaba un encuadre más expresivo que potenciara la sensorialidad de la secuencia. Cada instante de la vida es irrepetible, y cada imagen concatenada en una película, también debe poseer esa cualidad única.

Siento que tengo un cóctel con los animes de mi infancia, y secuencias clásicas deconstruidas en el programa 24xSegundo de Enrique Colina. Durante mi adolescencia descubrí la cinemateca con Tarkovski, Antonioni, Welles, Lynch, Cronenberg, Godard, y la foto-animación de Santiago Álvarez, simultáneamente leía a Dostoyevski, Camus, Bradbury, los hermanos Strugatsky, descubrí también a Antonia Eiriz... ¿Cómo alcanzar una coherencia rizomática entre las partes que integran el caos aparente? Si vas a lograr alguna originalidad en estos tiempos, es con una gigantesca hibridez cocinada en tu sangre para poder dialogar con tu subconsciente sin filtros, solo así puede nacer una voz propia para liberar los contenidos de tu tormenta genética. Aun cuando mantienes el poder de asociación, a veces es preciso suprimir la racionalidad hasta etapas posteriores del proceso creativo.

En mi película *Memorias del Desarrollo*, basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes, la subjetividad se cuenta desde un protagonista que es escritor, fotógrafo, graba su voz, y realiza collages: La propia película que estamos viendo podría verse como una construcción del protagonista, pero en *Corazón Azul* quise llegar más lejos. La multiplicidad de personajes y puntos de vista, canales de televisión con diversas políticas editoriales, elipsis constantes, apuntan a una polifonía rizomática, un territorio de arenas movedizas donde será más difícil para el espectador predecir cómo evolucionará la narración, y bajo cuál perspectiva. Atrás ha quedado el efecto unificador de la voz en off del protagonista único, en *Memorias del Desarrollo*.

Los fragmentos de la nación actual son también resultado de la desintegración de la Unión Soviética. El periodo especial era también el comienzo de mi adolescencia. Siento que de alguna manera sigo intentando recoger los fragmentos del caos para recombinarlos.



Fotograma de *Memorias del desarrollo*, 2010. Gentileza de M. Coyula.

Hacer cine fuera de las instituciones me ha llevado a filmar sin permisos, estilo guerrilla. En este retablo es preciso permanecer alerta para cualquier suceso documental que pueda ser imbricado en la narrativa de la ficción. Esta instrumentalización de la realidad ha formado parte de *Memorias del Desarrollo* y *Corazón Azul*. En esta última utilicé las protestas de Occupy Wall Street como fondo, insertando actores en tomas estrictamente documentales. Luego con efectos digitales transformaba algunos elementos del entorno. Edité discursos de figuras políticas para construir nuevas oraciones con sus propias palabras, convirtiéndolos en actores dentro de la trama. En una secuencia los mutantes asaltan un estudio de televisión, y su líder lanza un polémico discurso en vivo. Después de grabar esta escena se la mostré a actores naturales, y les pedí que reaccionaran a él con sus propias palabras, para obtener una genuina variedad de voces. Dibujé animes en papel para emular la estética japonesa analógica, creé comerciales y noticieros. La propia historia de ficción gradualmente se permeaba del mundo real, pero manteniendo siempre una distancia con las manifestaciones más estrictas del realismo.

El rodaje de *Corazón Azul* tardó 10 años. Aprovecho para testimoniar algunos sucesos extra artísticos de ese período que me resultaron importantes antes de comenzar mi nueva película. En enero de 2017 terminé el documental *Nadie*, que coincidió con la muerte de Fidel Castro. Me gusta describirlo como un duelo entre el poeta Rafael Alcides y el político Fidel Castro, a causa de una mujer: La revolución cubana. La película está construida alrededor de su honestidad: Un torrente de pensamientos, emociones, y contradicciones, donde se pueden dar turnos el humor, el lirismo, la ira y la tristeza. La propia estética de la película transita por estos registros. Consciente de la imposibilidad para programarlo en un cine estatal, intentamos mostrarlo en una galería privada. Nos recibió una redada policial. El cine cubano ha tenido incontables y sonados episodios de censura dentro de la institución, pero esta vez fue en una casa privada. Los colegas se apartaron, la crítica hizo silencio. Salvo un puñado de tímidas excepciones, la institucionalizada intelectualidad isleña enterró el suceso. Curiosamente, el festival de Miami tampoco quiso programarlo. Cuando finalmente se exhibió en esa ciudad como parte de la muestra “La Fruta Prohibida”, entendí que la honestidad política de su protagonista, Rafael Alcides quien aún se consideraba socialista, no permitía a ningún bando alzar la película como respectiva bandera. Recibí críticas de los sectores más reaccionarios de la izquierda y de la derecha. Esto ha sido habitual en mi obra de contenido político. La única forma de materializarlas ha sido fuera de cualquier institución cubana, o extranjera.



Fotograma de *Nadie*, 2017. Gentileza de M. Coyula.

Hoy sigo pensando en el poeta: Rechazó loas a su obra en el documental. Alcides era un huérfano nacido en la pobreza extrema de Barrancas. Creyó en la construcción de un mundo mejor hasta que su honestidad lo hizo caer en desgracia. Se volcó a la construcción monacal de sus páginas en una máquina de escribir. Detestaba tocar puertas para ser publicado, dentro o fuera de la isla. La tinta casera de las páginas acumuladas comenzó a borrarse con las décadas. La utopía le había calado. Tampoco era de los que difuminaban su historia con demagogias. Si tuvo pesadillas, es porque también supo soñar en grande. Sus contradicciones a corazón abierto lo convertían en un ser de peculiar transparencia. El poeta permaneció en Cuba hasta su muerte.

Un cineasta amigo, me decía: “Yo quiero seguir haciendo cine independiente, pero no quiero pasarme diez años haciendo una película. Quiero también poder ir a un restaurante, a un bar, viajar con mi dinero.” En Cuba solo podíamos escoger una de las dos variantes. El decidió emigrar. Es cierto que vivir en Cuba limita tu libertad de movimiento. No tener una tarjeta de crédito hace que tu única posibilidad de viajar sean becas, festivales, o eventos académicos. Mi cámara y computadora son obsoletas bajo cualquier parámetro industrial. Pero el lenguaje cinematográfico no lo determinan la cantidad de píxeles. La obsolescencia tecnológica es la rotura. Estamos sobre la tierra por muy poco tiempo. He preferido existir con austeridad, para crear con libertad⁵.

Años después, cuando empeoraba la situación política-cultural del país, comprendí mejor el fenómeno. Conocí en ese momento a un artista visual que se sentía incómodo de mostrar su obra en los espacios estatales. Estaba valorando emigrar. Sin entender su punto de vista, le contesté que yo no discriminaba espacios, que la obra habla por sí sola. Él lo explicó con ejemplar sinceridad:

“Pero es que mi obra no es tan política como la tuya. ¿Como voy a justificarme moralmente utilizando a las instituciones estatales, y seguir llamándome independiente?”

El Instituto Cubano de Arte e industrias cinematográficos (ICAIC) implementó el decreto Ley 373 para el cine, que pretendía agrupar a los cineastas independientes que se encontraban en un limbo legal. El documento contenía ventajas pragmáticas

⁵ Quince Minutos de Impunidad - Hypermedia
<https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/jorge-enrique-lage-quince-minutos-de-impunidad/>

para producir, pero incluía una camisa de fuerza al enmarcar los contenidos de cada obra “*en los fines de la Revolución que la hace posible...*” Aun así, casi todos los cineastas firmaron para obtener su carnet de creador audiovisual independiente, otorgado por la industria estatal⁶.

La definición de cine independiente en Cuba ha sido polémica. La mayoría de las obras que se autodefinen como independientes son aprobadas por el Instituto Cubano de Arte e Industria cinematográficas (ICAIC) y materializadas por fondos internacionales perfilados con una estética socio-política predeterminada para circular en mercados de un mainstream independiente donde no traspasan los umbrales de la incomodidad. Con esto me refiero a los límites impuestos tanto por el gobierno cubano, como por el perfil de la institución extranjera pertinente sobre lo que debe ser el cine de arte latinoamericano.

La situación cultural posterior a la muerte de Fidel Castro, se hacía más compleja con mayor número de artistas censurados. El activismo crecía en la isla acrecentado por la pandemia. Un grupo ecléctico de personas lideradas por el activista Luis Manuel Otero Alcántara del Movimiento San Isidro, se declaró en huelga de hambre durante un aislamiento colectivo que exigía entre otras cosas, la libertad de Cuba. El noticiero oficial del régimen descalificó la veracidad de la huelga⁷. Pero ¿quién le hace caso a un noticiero vertical? La seguridad del estado allanó la vivienda, y desalojó a todos, dando lugar a la mayor protesta espontánea de artistas frente al Ministerio de cultura el 27 de noviembre de 2020, a partir de la cual se formó el movimiento 27N. Al día siguiente, desde la prisión, Luis Manuel Otero Alcántara anunció la deposición de la huelga que dijo haber iniciado el 18 de noviembre.

El 11 de julio de 2021, estallan por toda la isla protestas populares por falta de alimentos y medicinas, también demandaban Libertad, y usaron como himno el título de la canción Patria y Vida. El presidente Miguel Díaz-Canel anuncia a las autoridades “La orden de combate está dada” Se desencadena una ola represiva, y encarcelamientos multitudinarios, con condenas arbitrarias. Lo que antes se practicaba contra un sector pequeño: los opositores, ahora era una práctica general.

La estampida posterior fue masiva. Muchos creadores importantes abandonaron la isla. Otros regresaron al redil institucional. Paralelamente artistas e intelectuales comenzaban a ser censurados, ya no por la radicalidad política de su obra, sino por tomar un papel activo y demandar cambios desde la sociedad civil. En esa línea había emergido el dramaturgo Yúnior García Aguilera con su plataforma Archipiélago. La obra teatral de García Aguilera, había transitado dentro de los canales institucionales. Su activismo combinado con la elocuencia de su discurso, le ganó la simpatía de muchos intelectuales de varias generaciones, logrando una notable sinergia. García Aguilera convocaría a una “marcha pacífica por el cambio”, el 15 de noviembre de 2021. En estas fechas dejaría desconcertados a gran parte de sus seguidores, cuando descubrieron que su líder ya no se encontraba en la isla: Había negociado silenciosamente su salida bajo presión de la seguridad del estado cubana.

En septiembre de 2022, Ediciones Deslinde publicó mi novela “La isla vertical”⁸ en Madrid. Su presentador, el artista Lester Álvarez, la declaró “*insalvable*”⁹. Me

⁶ Cuba tiene el mayor índice de Cineastas Independientes – Hypermedia
<https://www.hypermediamagazine.com/arte/cine/cuba-es-el-pais-con-el-mayor-indice-de-cineastas-independientes/>

⁷ Luis Manuel Otero Alcántara depona Huelga de hambre.
https://www.14ymedio.com/cuba/Continua-miembros-Movimiento-San-Isidro_0_2994300544.html

⁸ La Isla Vertical, una experiencia felizmente agónica - Hypermedia
<https://hypermediamagazine.com/critica/la-isla-vertical-novela-miguel-coyula-critica/>

⁹ Presentación de la Isla Vertical en Ediciones Deslinde, Madrid.
<https://www.youtube.com/watch?v=PpD4E0GRtIw>



Portada del libro
La Isla vertical, 2022.

recriminaba moralmente el haber denigrado a figuras de la oposición cubana, que aparecían en la novela como personajes secundarios. Curiosamente el resto del libro muestra a los protagonistas, en comportamientos y situaciones más grotescas, también inspirados en personas reales. ¿Qué sucedía entonces? ¿Que ninguno de ellos era una celebridad mediática militando en una causa política? Tal vez el presentador, miembro del 27N, esperaba un mea culpa.

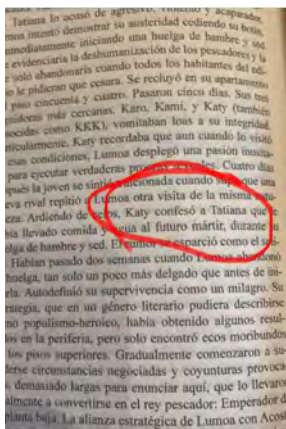
Con La isla vertical me había propuesto una narración más centrada en la psicología de sus personajes protagónicos. Al terminarla me dije: Bueno... Está bien, se puede leer. Me alegraba pensar que, al igual que *Cucarachas Rojas*, un amante del anime distópico podría entenderla sin tener conocimiento alguno de Cuba. Pero sentía que realmente no iba a generar mucha polémica, pues detrás del andamiaje estructurado alrededor de varias voces narrativas, su esencia anecdótica era un triángulo amoroso torcido. Mi interés por incluir los personajes secundarios referidos por el presentador, partía esencialmente de que sus contradicciones me resultaban dramáticamente atractivas para añadir variedad estilística en las dinámicas sociales del entorno a través de la sátira. Pero el suceso de la presentación-recriminación fue revelador: Descubrí que había inyectado contenido político inflamable en tan solo 4 páginas de 158. Lo mejor es que había llegado al conflicto de forma intuitiva: Desde la gestación de los personajes. Por si fuera poco, me había adentrado en un territorio inexplorado. Mis tres últimas películas deconstruían el mito de Fidel Castro, instrumentalizándolo como personaje, porque sentí que existía un silencio crítico sobre su figura en el cine isleño. El presentador publicó un texto donde señalaba las oraciones problemáticas sobre las figuras referenciadas en la novela, entre las que también estaba la activista Tania Bruguera. Pero el texto otorgaba protagonismo a Lumoa, un personaje inspirado en una mutación de Charles Manson y Luis Manuel Otero Alcántara (LMOA). La novela tiene varias voces narrativas. En su descripción de Lumoa, el narrador en cuestión, era acusado por Álvarez de machista y clasista. Curiosamente esto resultaba más grave para Álvarez que el incesto, la violencia, y el asesinato que cometen los personajes protagónicos en el resto de una novela donde el propio narrador es también “*la expresión misma de la incertidumbre y el fracaso*”¹⁰. El siguiente extracto de Álvarez sobre el machismo: “*siempre mantuvo una prole de mujeres a su alrededor*”¹¹ resultaba extraño cuando el propio LMOA ha confesado públicamente: “*Y sí, me importa tener money, vestirme a mi onda, viajar, tener mujeres... la buena vida*”¹². Álvarez tampoco menciona que cuando el protagonista visita a Lumoa, descubre que, en realidad, su “*prole de mujeres*” lo mantiene dopado en una cama, y una de ellas le comunica: “*Aquí no hay líder. Somos un colectivo*”

La crítica de Álvarez sobre la representación del origen humilde de Lumoa, era igualmente debatible, porque no está relacionada con la vida profesional del propio LMOA, quien nunca ha negado sus orígenes, y ha obtenido numerosos premios, incluyendo el Príncipe Klaus de 50.000 dólares. Por otro lado, en la novela, Lu-

¹⁰ Crónica de un Fracaso – Ensayo de Ángel Pérez sobre La isla vertical.
<https://youtu.be/RXsENJVSU6k>

¹¹ La Isla Vertical, o Miguel Coyula agazapado – El Árbol Invertido.
<https://arbolinvertido.com/cultura/la-isla-vertical-o-miguel-coyula-agazapado>

¹² Retrato de un Kamikaze Feliz – Yucabyte
<https://www.yucabyte.org/2019/11/09/retrato-de-un-kamikaze-feliz/>



Captura de página del libro *La Isla vertical*.

moa es un mafioso que controla la alimentación, en un mundo donde los protagonistas viven una hambruna perenne. ¿Cuál era el verdadero problema entonces? Hacia el final, el texto del presentador, me persuadía: “no debe esforzarse tanto por destruir un mundo, un país, unas personas, ya de por sí en las ruinas, y debe dedicarse mejor a borrar las trazas de sus referencias y frustraciones”

Confieso que mi curiosidad crecía. ¿Por qué el presentador había aceptado presentar una novela que le repelía? ¿Por qué la exigencia de un arte edificante y positivista al estilo del realismo socialista soviético, o del Hollywood más conservador? ¿Existía algo más allá del moralismo, o la corrección política?

Nunca me ha interesado el periodismo pues asesina la posibilidad de fabular. Pero ahora me parece pertinente utilizarlo para analizar mis fuentes de inspiración, ya que también parece existir un silencio crítico sobre el tema.

Días después de la presentación, entre algunos miembros del movimiento 27N circulaba la página 80 de *“La isla vertical”* con una oración señalada en rojo donde un personaje, refiriéndose a Lumoa, confiesa haber “*llevado comida y agua al futuro mártir durante su huelga de hambre y sed.*” ¿Se había resquebrajado la realidad dentro de la ficción?

Regresemos al aislamiento colectivo en San Isidro. Los grandes medios ya habían escrito la épica de LMOA y su huelga de 10 días¹³, el desalojo que dio lugar a la protesta¹⁴, y a partir de la cual se gestó el movimiento 27N. La resistencia ya había creado un mito, que además estaba preso.

¿Existía un pacto para esconder una “fisura menor” en aras de una causa mayor? Circulaban dos narrativas: una pública y otra privada. Obviamente me inspiré en la segunda. En esta, parte de sus seguidores aludían a la vulnerabilidad de LMOA frente al poder como excusa. Durante una conversación privada, una muchacha intentó justificarlo: “*Si la dictadura ha mentido por 60 años, ¿por qué él no puede tener el derecho a mentir también, y así darles de su propia medicina?*”

Disidentes cubanos han muerto por huelgas de hambre. Otros han estado cerca. Un tiempo después de los sucesos en San Isidro, el científico opositor Ariel Ruiz Urquiola, transmitió por Facebook y desmontó la huelga de LMOA como una “*Una farsa para crear una atmósfera teatral*”¹⁵. Fue bombardeado por comentarios negativos, e ignorado por la llamada prensa independiente.

La posverdad que Fidel Castro practicó por décadas analógicas, y que Donald Trump había popularizado en la arena política estadounidense, parecía circular por las venas de muchos opositores cubanos. Síntoma de una época donde las palabras transmutan su significado frente a fachadas levantadas y demolidas indistintamente con un soplo, para alcanzar objetivos circunstanciales.

Todas las culturas tienen idiosincrasias hasta cierto punto inamovibles. Hoy Vladimir Putin continúa la expansión de Iván el Terrible. Nosotros descendemos parcialmente de una tradición-traición-idiomática, saga quijotesca destinada al

¹³ Luis Manuel Otero Alcántara depone Huelga de hambre.

https://www.14ymedio.com/cuba/Continua-miembros-Movimiento-San-Isidro_0_2994300544.html

¹⁴ Los Artistas del Hambre, relato del desalojo de una protesta - Carlos Manuel Álvarez

<https://elpais.com/internacional/2020-11-30/los-artistas-del-hambre-relato-del-desalojo-de-una-protesta-en-cuba.html>

¹⁵ Directa del científico Ariel Ruiz Urquiola sobre el movimiento San Isidro.

<https://www.facebook.com/ariel.ruizurquiola/videos/656013149065949>

fracaso, algo que Edmundo Desnoes definía como “*la naturaleza de todos los que hablamos español*”. Habitamos en definitiva un continente de corrupciones endémicas.

Atrásemos un poco el almanaque: Luis Manuel Otero Alcántara, venía destacándose como el activista más prolífico dentro del país, hasta su último encarcelamiento el 11J de 2021. En 2018 anuncia que tuvo una ‘visión’ donde Fidel Castro se le apareció en un sueño para decirle que en sus días finales había escrito un testamento, y que lo elegía a él para hacerlo público “*por ser un cubano de a pie, con sentido del momento histórico*”¹⁶. Esta obra fue estrenada en el Pompidou y consistía en la grabación de un comediante imitando la voz de Fidel Castro mientras leía su mea culpa ficcional. Casi la totalidad de la obra performativa de LMOA posterior responde a una inmediatez compulsiva, con estrategias que pueden fluctuar desde arrojarse sobre un inodoro con la bandera cubana, hasta colgarse la estadounidense como una capa, o cubrirse con su propio excremento frente al capitolio de La Habana. Se inscribe en una corriente del arte performativo, donde las nociones de calidad, inscritas en la crítica tradicional, no son relevantes. Su mayor coherencia es poner en jaque a la dictadura mientras exige libertad para Cuba. La prensa independiente lo construye como un héroe popular, joven, negro, de origen humilde, carismático, un autodidacta guiado por su intuición y coraje, incluso ocasionalmente le confiere cierta aura mística. Bajo este precepto, LMOA es producido como un portador de virtudes que son en su mayoría innatas, pero esta definición ignora que LMOA fue también producido por la dureza del paraje post-soviético urbano, véase como un gigantesco mural de contradicciones económicas, éticas, y morales ilustrado por Antonia Eiriz. O sea, el fenómeno LMOA en la prensa independiente idealizada, se convierte en un brote espontáneo de la naturaleza isleña actual, terremoto milagrosamente germinado en tierra infértil, para consolidar su liberación inminente. Era una historia de éxito que vendía la posibilidad —prometida y frustrada por la propia revolución cubana— de otorgarle finalmente el poder al pueblo, despertarlo de su letargo, para convertirlo en un volcán.

Curiosamente el populismo intrínseco de esta construcción, se alinea también con la dimensión utópica del neoliberalismo capitalista. LMOA creció en un capitalismo de Estado con fachada socialista. No tiene otro credo que su propia persona:

*“Siempre quise ser un superstar, me gusta el reconocimiento, la fama. Eso siempre lo he dicho. No lo escondo. Si tú llegas al Cerro, donde nací, y enseñas a La Mona Lisa, todos la van a reconocer... Pero si les enseñas el autorretrato de Da Vinci nadie te va a decir quién es. Yo no quiero que me pase eso. Yo quiero que asocien mi obra conmigo, que sepan quién soy. ¡Un tipo famoso! Pero en ese entonces no lo era. ¿Qué era? Pues negro, sin formación académica, de los que se proponían para un evento y no lo aceptaban casi nunca. Era de pinga y de ‘a pinga’ hice para que me conocieran”*¹⁷.

Sus acciones en espacios públicos, libres de ataduras académicas o institucionales, anteponen su cuerpo de forma incontrolable, impredecible, estableciéndose como elemento de caos frente al régimen, inspirando a buena parte de artistas en su generación, necesitados de una voz y un espacio en la sociedad totalitaria, y también de un escudero que aguante golpes mayores. Los medios oficiales lo difaman, y la prensa independiente lo santifica. Durante esta bipolaridad narrati-

¹⁶ Fidel Castro entona un Mea Culpa -14 y medio.
https://www.14ymedio.com/cultura/Fidel-Castro-testamento-Otero-Alcantara_0_2370962886.html

¹⁷ Retrato de un Kamikaze Feliz - Yucabyte
<https://www.yucabyte.org/2019/11/09/retrato-de-un-kamikaze-feliz/>

va, los performances de LMOA pasan gradualmente a un activismo puro y duro, ya sin la manta del arte. Su carrera para destruir el régimen, parecía alcanzar un clímax en ascenso indetenible, incitado por cubanos dentro y fuera de la isla, hasta que Icaro fue quemado por un sol de medianoche. Condena: 5 años de cárcel.

Simultáneamente, jóvenes artistas, escritores de formación académica y seguidores de LMOA quebraban vínculos con las instituciones cubanas. Algunos emigran, otros realizan activismo hasta que la seguridad del estado -con su más reciente estrategia- los presiona a negociar su propio exilio. Para buena parte de este grupo, las fronteras entre izquierda y derecha son arcaicas o deliberadamente borrosas. Algunos se alinean a un discurso social-demócrata, pero su accionar es neoliberal. Hoy realizan acciones desde la distancia en aras de la liberación de LMOA. Exposiciones en su nombre, le dedican poemas, documentales, y alzan pancartas con su foto en manifestaciones presenciales. Pero los ecos en la isla son virtuales. El régimen los ha asumido como daños colaterales que no tienen impacto inmediato en la realidad física del país. Para este grupo, LMOA pareciera representar indistintamente un capital simbólico, y a veces un capital a secas. La estetización del coraje instrumentaliza su figura, y congela el instante anterior a la partida, para postergar el impacto individual desde el exilio. En muchos casos, el drama de tal dislocación responde también a un anhelo hedonista cuya impronta generacional, está representada por los autores¹⁸ de la canción Patria y Vida: Consecuencia de un régimen que ha intentado esconder su fracaso económico, y el bienestar material de su élite, bajo una férrea predicación de autosacrificio. La libertad de las masas ya no es una idea. La contemporaneidad se ha encargado de convertirla en una abstracción.

No soy martiano en demasía, pero ahora no puedo evitar citarlo:

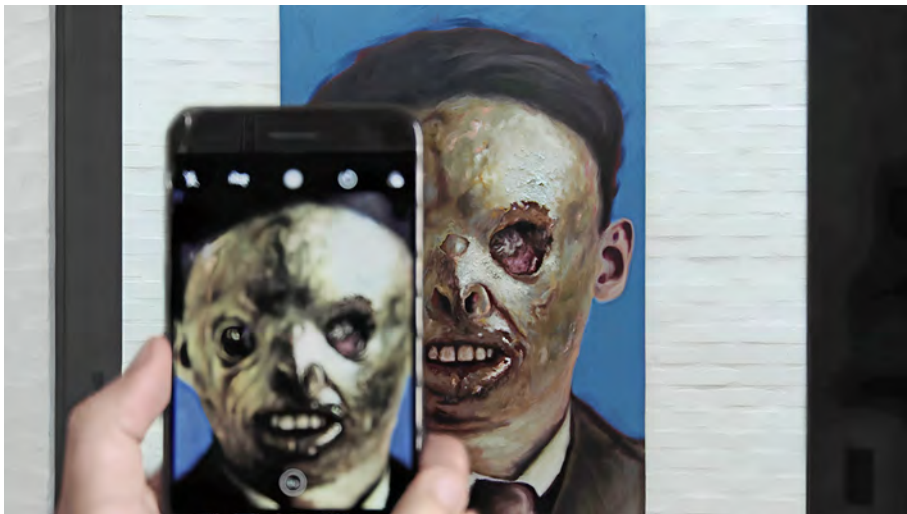
“Al igual que el que da su vida para servir a una gran idea es admirable, el que se vale de una gran idea para servir a sus esperanzas personales de gloria y poder es abominable, aunque por ellas exponga la vida.”

Los líderes cubanos han creado tradición con estas palabras, siendo Fidel Castro el máximo exponente. LMOA habita a la sombra de su cárcel. Hasta la fecha no ha logrado negociar su exilio. Junto a él esperan cientos de presos políticos sin el mismo amparo mediático. La luz al final del túnel no cambia de tamaño. Muchos de los artistas más valiosos ya no están en la isla.

¿Cuál es entonces la función del arte en Cuba? Tomás Gutiérrez Alea en los años 60 veía el cine como instrumento de cambio, para desarrollar un pensamiento crítico en la población en aras de construir una sociedad mejor. Al igual que Eisenstein, contaba con (altibajos incluidos) el apoyo de la industria oficial. Alea lograría una obra cumbre con Memorias del Subdesarrollo. Pero en este retablo gregario había mínimo espacio para poéticas individuales, la iluminación excesiva de un mundo interior podía tildarse de diversionismo ideológico, y la consagración a una disciplina artística como exaltación del espíritu, significaba egoísmo, o simplemente, estar desconectado de la realidad.

La activista Tania Bruguera, se ha referido de igual forma a la necesidad de un arte útil, transformador de la realidad cubana actual. Bruguera ahora enfrenta la otrora luminosa revolución cubana de 1959, devenida en autoritarismo con metástasis crónica. En 2016 crea INSTAR en la Habana: Un instituto que prometía alinear y dar espacio a múltiples disciplinas artísticas, alternativas al discurso gubernamental. Por un tiempo el espacio atrajo a muchos jóvenes creadores y pen-

¹⁸ Lambo en Varadero. <https://www.youtube.com/watch?v=FZAPQYWqk88>



Fotograma de *Corazón azul*, 2021. Gentileza de M. Coyula.

sadores. Pero el creciente activismo de sus miembros hizo que el régimen colimara el espacio hasta hacer imposible cualquier actividad presencial, anulando su objetivo de difundir arte crítico. Bien mirado, INSTAR podría verse en sí como una obra performativa. Quizás su naturaleza física efímera, frente a la represión del régimen, era parte de su presupuesto estratégico para denunciarlo. Hoy INSTAR continúa de forma virtual desde el extranjero, pero la conectividad primitiva, costosa, y controlada del país, dificultan la interacción del cubano isleño con el espacio.

Confieso que mi reacción frente al activismo es polémica. Respeto la tenacidad de algunos activistas, porque reconozco la propia para crear. Pero como motor creativo, no me resulta un vehículo adecuado para la inspiración. He realizado activismo en pocas ocasiones. En enero de 2020, el artista Javier Caso, después de tomar fotografías en el rodaje de *Corazón Azul*, fue citado a un interrogatorio, cuyo audio grabó con un celular oculto. Sobre ese audio edité una visualidad de foto-animación para ironizar el intercambio que sostuvo con dos agentes. Lo colgué en YouTube y se hizo viral¹⁹, superando con creces las visualizaciones de todos los videos de mi canal. Un conocido me dijo “eso sí es arte político”. Yo pienso que es activismo, quizás hasta artivismo, pero no creo que sea Arte. Aunque la forma fuese novedosa, su esencia dramática se ciñe a un esquema: Artista rebelde VS dos policías caricaturescos. El bien contra el mal en un documento revelador del funcionamiento de la seguridad del estado. Terrible y divertido. Pero como obra, no es polisémica. Su gestación surge como denuncia, y ese objetivo único, lo convertía en una estetización de una herramienta política. Con algunas excepciones, la esencia de este tipo de expresión es generalmente contextual y por tanto efímera. Arte político es, a nivel semántico un término que pudiera ser problemático, pues un arte sobre la política no es necesariamente un arte político, si entendemos esto último como una herramienta diseñada estrictamente para denunciar al poder, o navegarlo. Si el arte tiene alguna utilidad, bienvenida. Pero preconcebirla de antemano poco tiene que ver con el estado de gracia que alcanza la inspiración, la pureza terrible que puede emerger de un subconsciente que erupciona en múltiples direcciones. En este modo de expresión no hay metas ni respuestas. Pretenderlas sería una traición al acto creativo. Tomemos este mismo texto. Comencé este

¹⁹ Interrogatorio al artista Javier Caso. <https://www.youtube.com/watch?v=txwe7ayVCd4>

intentando hablar sobre arte, y he terminado ensuciándolo con política. Podría dividirlo en dos, pero estaría perdiendo la esencia de este sabotaje orgánico. Recuerdo a Heberto Padilla en su mea culpa “¿Se puede ser poeta en Cuba?”

Apago la monotonía de las redes sociales. Las virtualidades del mundo post-moderno no me inspiran. Por calles desoladas, la gente deambula aterrorizada por el nuevo código penal. La ciencia del porvenir ha fracasado en la isla. Algunos afirman que la poesía ha sido sepultada. Otros continúan en espera de un nuevo mesías. Pero a mí no me van ideologías, partidos, religiones, correcciones políticas, movimientos, sectas, gregarismos, manadas, o cardúmenes. Podría decir que una de mis gratificaciones creativas es quemar las naves una y otra vez. Solo que nunca he necesitado navíos ajenos. Lo material no es prioridad. Sé que tal actitud puede complicar la vida, pero facilita la creación. Y esta última es mi razón de ser.

Los hermanos Boris y Arkady Strugaski -científico y poeta respectivamente- escribieron juntos libros de ciencia ficción en la Unión Soviética. Tarkovski adaptaría su novela Picnic Extraterrestre en Stalker, punto culminante donde la ciencia es devorada por la poesía cinematográfica. ¿Algo así sería posible en Cuba? Quizás no. Pero el error es intentar moldear la belleza estrictamente bajo patrones culturales ajenos. Somos una cultura joven, fragmentada, un feto que no ha germinado satisfactoriamente. El poeta Rafael Alcides decía que detrás de la belleza hay un drama. Encontrar la belleza en Cuba puede ser una experiencia traumática para alguien que no sepa apreciar lo terrible del hallazgo.

¿Masoquismo? La migración no es una opción. Ya “*viví en el monstruo y le conozco las entrañas...*” aunque insisto que mi visión del ser humano es demasiado oscura para ser martiana. Regresé a otro infierno, pero es el mío. Sentí que mi independencia multidisciplinaria me permitiría hacer películas que de otra forma nunca se materializarían. Por un tiempo asumí que tenía que seguir creando en Cuba como un monje fanático en una misión romántica para contribuir a la cultura nacional desde los márgenes. Hoy me siento tentado de afirmar que ya no me importa la cultura nacional, tampoco el país. Hace poco terminé un corto musical con Porno para Ricardo versionando ¿Adónde está la libertad?²⁰ de Pappo’s Blues. Allí reviento la isla con una explosión nuclear. Un subrayado innecesario, pues la guerra del tiempo es evidente y la peor destrucción está en el alma. ¿Por qué sigo aquí? Quedan pocos artistas, pero confío que surgirán otros. Eso ayuda para continuar de testigo. No es por un nacionalismo del siglo XIX. Me lancé a filmar el 11S en Nueva York. Deseo ir a Ucrania para documentar la-mi aniquilación. ¿De dónde nace esta pulsión de muerte? Tampoco es martiana. Mi vida nunca ha sido importante. Apagón parcial del cerebro: Regreso y observo mi ciudad divorciada de todo contexto histórico político. Sobrevive la memoria sensorial. Habito el apartamento donde nací, con la misma vista del mar desde la ventana. Ya no importan los edificios. Rescato los escasos olores del verde, trago partículas de salitre. La naturaleza de esta tierra perdurará hasta que el sol estalle. Todavía creo en un arte libre de expectativas utilitarias: Aniquilación para renacer. Comienzo a filmar otra vez en la isla vertical.

²⁰ ¿Adónde está la Libertad? Clip musical dirigido por Miguel Coyula con Porno Para Ricardo. https://www.youtube.com/watch?v=VAslu_4c5tU

Contra el verticalismo revolucionario: sobre *Desarraigo* (1965) de Fausto Canel

Gerardo Muñoz¹

“Durante el Renacimiento, el estado emergió como el estado del equivalente general acelerando la verticalidad del valor hacia su horizontalidad. El fin ya no era un dios y un templo, sino el movimiento del valor hacia sus posibilidades horizontales generando una necesidad por elementos de regulación y control...Ahora su importancia es absorbida por la comunidad del capital.”

Jacques Camatte, *Revue Invariance* (1977).

Todo filme tiene su historia, y *Desarraigo*² (1965) de Fausto Canel en el contexto del cine cubano de los sesenta no es una excepción. Rodada apenas unos años antes que la definitiva *Memorias del subdesarrollo* (Dr. Gutiérrez Alea, 1968), también protagonizada por Sergio Corrieri, Canel ha contado cómo el guión, escrito por el argentino Mario Trejo, había sido catalogado por Ernesto Che Guevara, entonces presidente del Ministerio de Industrias, como un producto cultural “pequeñoburgués”³. Sobre estos años, las batallas culturales en la Revolución se encontraban en su punto más álgido que la Ofensiva revolucionaria (1968) llevaría a un cierre de la imaginación de los creadores y así dar comienzo a la moralización del trabajo colectivo. De esta manera se ponía fin a toda descarga de energía erótica, como Susan Sontag había visto con lucidez en su reporte de 1969 en las páginas de *Ramparts*⁴. Hoy sabemos que el estado revolucionario moderno no solo tuvo el monopolio de la violencia, sino más importante aún, sostuvo el dominio sobre la producción sensible de las imágenes y sus múltiples irradiaciones. Aunque Guevara terminó aprobando el rodaje de la película en las regiones de Nícaro y Moa hacia el Oriente de la isla, no es difícil ver que despertaba una incomodidad al monopolio de la mirada estatal, puesto que en él se dirimía una dimensión hiperrealista de la sensación de los cuerpos que ponían en entredicho el cierre especular de la mirada verticalista del estado⁵. *Desarraigo* (1965) terminó siendo proyectada en los cines de La Habana un año después de su realización, a pesar de haber sido premiada en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Bajo la justificación de que la cinta explicitaba conflictos en el seno de la naciente sociedad revolucionaria, la industria del cine cubano fue muy cautelosa a la hora de la distribución pública

¹ Profesor en la Universidad de Lehigh, Pensilvania.

² Título original, *Desarraigo*. Director, Fausto Canel. Año, 1965.

³ Gerardo Muñoz. “Cine y Revolución en los 60: una conversación con Fausto Canel, 9 de noviembre de 2011, *Diario de Cuba*: https://diariodecuba.com/cultura/1320835084_1522.html

⁴ Susan Sontag. “Some Thoughts on the Right Way (for us) to Love the Cuban Revolution”, *Ramparts*, Vol.7, Issue 11, 1969, 6-19.

⁵ Ver el capítulo “The Reel, Real, and Hyper-Real Revolution”, en *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971* (University of North Carolina Press, 2012) de Lillian Guerra, 317-353.

de miradas autoreflexivas sobre sí misma. Como lo recuerda el propio Fausto Canel: “*Desarraigo* fue un criticada al ser proyectada, de modo que Alfredo Guevara, presidente de la ICAIC, decidió esperar más de un año para exhibirla en La Habana”⁶. Las revoluciones también son muy avisadas en cómo y cuándo poner frenos al tiempo heterogéneo de las imágenes.

Desde luego, conviene decir desde ya que *Desarraigo* (1965) no se trataba de una película ni remotamente “contrarrevolucionaria” en la elaboración de sus contenidos u organización de la trama. En realidad, lo que les preocupaba a los guardianes de la hegemonía visual era precisamente la constelación de una mirada que desnarra el ensamble vertical del estado revolucionario, insistiendo que lo “revolucionario” no podía ser reducido a una mera disposición del control formalista de los aparatos gubernamentales, sino que respondía a un modo singular de reorganizar los sentidos y los cuerpos contra la fuerza de idealización alojada en el orden de su política teleológica⁷. La erótica del lente cinematográfico le devolvía a la eficacia del realismo óptico una fuerza de imaginación que éste no podía admitir al interior de su campo visual instituido. En este ensayo argumentamos que la articulación visual del filme *Desarraigo* (1965) despliega una escena de experimentación erótica que pone la experiencia en el centro contra la fuerza productiva de la nueva socialización. En otras palabras, lo que Canel logró situar al centro de la cinta fue la construcción de una mirada en proximidad, abierta al contacto de la experiencia, que desestabiliza los presupuestos verticalistas de la hegemonía propia del proyecto revolucionario. Una hegemonía para la cual la noción misma de socialización era siempre en cada caso parasitaria de la entelequia de los aparatos productivos del nuevo “estado social”, él mismo fiduciario de las estructuras de la modernidad política que teóricamente buscaba superar.

Algunas palabras sobre el argumento de la cinta son necesarias. Como ya hemos dicho, el guión de *Desarraigo* (1965), escrito por Mario Trejo, cuenta la historia de amor entre Mario, un joven ingeniero argentino, y Marta, una joven arquitecta comprometida con el naciente proyecto revolucionario. Ambos entran en escena como figuras hiperbólicas de la nueva subjetividad revolucionaria: dos ingenieros cuyo fin es dotar al proyecto revolucionario de nuevas bases para la realización de un socialismo concreto despojado de la alienación del trabajo manual. Como muchos internacionalistas de la época, Mario muestra que su apego a la revolución no está exento de tintes románticos, animado por experimentar la primera revolución socialista de América Latina. Mario podría figurar como un fellow-traveller de la Revolución, aunque le distancia el sentimiento del desarraigo; esto es, todavía sentirse preso en la subjetividad del pasado burgués que lo aliena de la realidad telúrica y concreta de una sociedad caída al subdesarrollo. La película de Gutiérrez Alea tres años más tarde llevaría a un plano de mayor problematización ideológica y geopolítica lo que ya aparecía *in nuce* en el personaje de Mario en *Desarraigo* (1965). Así, el acontecimiento erótico (más que el trabajo o la producción ideológica discursiva) con Marta es una primera entrada a la realidad revolucionaria. Desde el inicio es una entrada desastrosa para los fines de la socialización, un mal paso para los presupuestos de la subjetivación que demanda la Revolución. Y esta es la condición para el desarrollo de la trama del filme que se organiza a partir de la contradicción práctica del *homo laborans* con la revolución y la inclinación erótica con cuerpos que se desvían del guión oficial

⁶ Gerardo Muñoz. “Cine y Revolución en los 60: una conversación con Fausto Canel, 9 de noviembre de 2011, *Diario de Cuba*: https://diariodecuba.com/cultura/1320835084_1522.html

⁷ Dionys Mascolo. *En torno a un esfuerzo de memoria: sobre una carta de Robert Antelme* (Arena Libros, 2005), 38.

de una sociedad orientada exclusivamente hacia la producción y la reorganización de la totalidad social. En términos de la composición, esta dialéctica entre praxis y eros formalmente se articula entre la verticalidad y la horizontalidad de tomas y planos secuencias. No es menor que la primera secuencia del filme comience con una toma de los dos personajes mirando hacia el territorio minero de Nícaro desde un helicóptero en altura que ya anuncia esa legibilidad espacial propia del esquematismo del estado moderno⁸.

Desde luego, mirar desde la altura equivale a apropiarse del territorio, volverlo reserva para las necesidades de la producción. Esta es siempre la mirada del ingeniero, del cartógrafo, y del agrimensor ante el caos de los lugares. Y es aquí donde un primer sentido del ‘desarraigo’ emerge por vez primera: una ruptura con respecto a la fijación sobre el territorio organiza los vectores espaciotemporales de la administración desde la cual debe erigirse la proyección revolucionaria. La mirada desde lo alto genera una comprensión de la totalidad, pero también supone un distanciamiento en separación que es impermissible con la lógica encadenada y equivalente con respecto a las condiciones de producción del nuevo proyecto social. En efecto, como sugiere Felipe Martínez Marzoa sobre la estructuración moderna de lo civil, lo que se encuentra extraviado en el principio moderno de intercambio es justamente una noción de distancia para la cual no hay medida operativa posible⁹. Esta distancia topológica es la que todo principio de verticalidad debe traducir a la equivalencia del valor, por lo que la cartografía de territorio (como Google Maps o el GPS en nuestro tiempo) se vuelve el instrumento fundamental que mantiene el balance de la propia estructura. En realidad, la metonimia de la distancia y la verticalidad son las figuras que *Desarraigo* (1965) vuelve explícitas en la operatividad del nuevo estado revolucionario. Así, de la mirada hacia el cuenco mineral de Nícaro encontramos en el desarrollo del filme que Marta y Sergio van mostrando su inconformidad con la administración estatal mediante la cual la totalidad de la especie humana queda metaforizada a los presupuestos abstractos de la producción. Lo peculiar de *Desarraigo* (1965) es que la crítica de la verticalidad no se reduce a lo que durante la modernidad del socialismo realmente existente se llamó como la crítica burocrática, que en última consistía en criticar a cuadros intermedios de la burocracia estatal para que la matriz de la producción permaneciera intacta. Como vio en su momento el politólogo alemán Adolf Caspary en su libro *La utopía de la máquina* (1927), tanto la planificación del estado socialista bolchevique como la gran industria burguesa del capitalismo fordista, compartían la misma aspiración utópica de la máquina en un horizonte subsumido por la abstracción productiva que llevaría al colapso de la especie-humana¹⁰. En *Desarraigo* (1965), en cambio, la crítica a la burocracia estatal se traslada a un desencanto propio de los sujetos implicados en la propia fuerza de maquinación que “rechazan” la promesa de la emancipación mediante los índices de desarrollo, el afán de la industrialización, y la comparecencia de una ciega fe en la colectivización utópica del *homo laborans*. Por eso es por lo que en una de las tomas más llamativas de *Desarraigo* (1965), Mario le da la espalda a la inmensa fábrica de cobre que en nombre de una promesa de cumplir la “necesidad de los Hombres” se ha vuelto en una autentica pesadilla para los nuevos ingenieros (Fausto Canel reconoce que se inspiró en *Desierto Rojo*

⁸ James C. Scott. *Seeing like a State: How certain schemes to improve the human condition have failed* (Yale University Press, 1998).

⁹ Felipe Martínez Marzoa. *El concepto de lo civil* (La Oficina Ediciones, 2017), 97.

¹⁰ Adolf Caspary. *Die Maschinenutopie: das übereinstimmung moment der bürgerlichen und sozialistischen Ökonomie* (David Verlag, 1927).

de Antonioni, estrenada en 1964, que retrataba los entornos de una planta petroquímica). En este sentido, la verticalidad no debe tomarse como un índice del espacio, sino como la sutura ontoteológica mediante la cual se instalaba en escena la nueva organización económica de la especie como Humanidad emancipada de todo conflicto político. Por eso es pertinente leer el discurso de Ernesto Che Guevara “Discurso en la Primera Reunión Nacional de Producción” (1961) donde relucía integralmente la fe en la entelequia de la producción:

“El Ministerio de Industrias es *una organización vertical*, que cuenta en su base con la gran masa de trabajadores en Cuba. Digo que es vertical porque necesariamente en este tipo de organización debe haber una dirección centralizada capaz de tomar decisiones, pero al mismo tiempo debe ser profundamente democrática, porque es la única forma en que los planes pueden ser llevados a las masas, discutidos por las masas, aprobados por las masas y después puede existir entonces la participación de las masas en la elaboración, en la producción del Plan. Nosotros en ningún momento hemos quitado el cuerpo a esta comunión con las masas...”¹¹

Desde el discurso guevarista podemos ver con claridad cómo la democracia orientada a las masas tenía como finalidad la planificación unitaria de la producción a la que debía ajustarse la producción de la nueva composición social. En este sentido, podemos decir que la civilización del estado socialista moderno no tuvo en su seno tanto al aclamado ‘pueblo’ sino a la unidad de la producción a la cual había que adecuar todas las energías de las formas de vida. De ahí que el ‘subjetivismo revolucionario’ jamás pudo escapar del paradigma de la abstracción economicista del tan criticado materialismo histórico y dialéctico. Asimismo, en *El socialismo y el Hombre Nuevo en Cuba* (1966), Guevara vuelve a retomar el problema de la unidad vertical de la producción para yuxtaponer al campo sensible de las artes y de la creación artística ahora subordinado a las leyes objetivas de la Historia¹². Así, la imaginación quedaba domiciliada al conflicto central históricamente constituido cuyo único epicentro de contención y regulación no era otro que el vector productivo. Queda claro cómo la concepción de estado revolucionario -y por extensión de una misma praxis revolucionaria contra los aparatos de alineación del hombre con respecto a la materia sensible del trabajo — quedaba supeditada a la matriz organizativa de un modelo productivo que era incapaz de trascender la pregunta sobre su propia autonomización¹³. Como hemos visto, entonces, esta obsesión por la organización no consistía en un problema exclusivamente burocrático, sino que se expresaba en la propia racionalidad *transicional* de todas las actividades sensibles e imaginativas del hombre organizadas por un verticalismo estrictamente operativo en la acumulación de valor.

Por otro lado, la organización del montaje de *Desarraigo* (1965) devela este ensamblaje de manera tenue, aunque atrevida. Tomemos la escena en la que Mario y Marta pasean por el Malecón habanero hasta que su paso se ve obstaculizado por una fila de milicianos revolucionarios en plena actividad de entrenamiento. Canel opta por silenciar el hilo de conversación entre ambos personajes mientras que las órdenes de los ejercicios militares comienzan a escucharse a lo lejos. De repente un plano nos muestra a varios militares que cortan el paso a los transeúntes. La aparición de una movilización total simulada hace posible un contraste que hasta ese momento tan solo había quedado tematizado en negativo: la proximidad entre

¹¹ Ernesto Che Guevara. *El Socialismo y el hombre Nuevo en Cuba* (Ediciones R, 1961), 69.

¹² *Ibid.*, 10-40.

Jacques Camatte. “Transition” (Revue Invariance), en Cooper Francis, “The Passion of Communism: Italian Invariance in the 1970s”, *Endnotes 5: The Passions And The Interests* (2019), 271.

Marta y Mario no responde a la coordinación de la movilización de los cuerpos erectos y rectilíneos de la guerra, sino que se sustraen del paradigma de la movilización que requería la sociedad revolucionaria del momento. Como luego se enfatizará con mayor grado de intensidad en *Memorias del subdesarrollo* (1968), el proyecto del estado revolucionario fue incapaz de retraerse del horizonte de movilización total del paradigma bélico moderno, lo cual valida la tesis de Adolf Caspary sobre la codependencia entre el modelo de producción y la necesidad de ampliar modos armamentistas de destrucción¹⁴. En efecto, a pesar de que la guerra nunca tiene lugar, la organización social debe estructurarse ‘como si’ el horizonte de guerra siempre fuese inminente. Pero a diferencia del personaje Sergio en *Memorias del subdesarrollo* (1968) quien decide en su no-decisión borrarse en la neblina bélica que viene; en *Desarraigo* (1965), Mario termina por salir de la conflagración de la comunidad ficticia de la producción. ¿Podríamos hablar, entonces, de una imposibilidad de la proximidad erótica entre Marta y Mario hacia el final de *Desarraigo* (1965), y, por lo tanto, del fracaso de las propias posibilidades imaginativas del filme? En cierto sentido, hay una articulación de éxodo que no evita pronunciarse sobre la redención de la comunidad mediante el amor; tal vez porque de hacerlo introduciría un subjetivismo melodramático compensatorio y forcluido en las posibilidades narrativas. Pero *Desarraigo* (1965) ofrece otro gesto que debemos atender.

En *Desarraigo* (1965) la insistencia en los gestos nos lleva a la ultimación del filme: la toma final nos devela un vidrio que separa a Mario y Marta en donde la palabra falta, y la separación de los cuerpos se mitiga por una gestualidad continuada y patética. Es importante recordar que, en realidad, la aparición del gesto fue anatema para la hegemonía visual revolucionaria, puesto que suspendía el principio de acción de los cuerpos tal y como se encaró tempranamente con la polémica en torno al documental *Pasado Meridiano*¹⁵ (Dir. Cabrera Infante & Jiménez Leal, 1961)¹⁶. El gesto constituía el desvío de la estructura del guión discursivo que ordenaba la socialización. Por eso Tomás Gutiérrez Alea había ofrecido una elaboración teórica formalista contra la aparición de los gestos en el cine, ya que el trabajo del cinematógrafo consistía en construir un realismo estricto para realizar la “objetividad” que el Free Cinema europeo termina traicionando. El cine se transformaba en el instrumento confesional del creador para efectuar un juicio contra principios que conducen a una ocultación o una desfiguración de la realidad “puesto que la creación artística conlleva un juicio de cualquier clase. Todos los intentos de retratar la realidad y mostrarla objetiva, es decir, evitando un juicio sobre ella, son intentos fallidos”¹⁷. Este presupuesto de la objetividad en la forma cinematográfica tomaba la forma del correlativo pictórico por dotar a la totalidad social de una articulación indexada a la producción.

De ahí que la única reseña de *Desarraigo* (1965) publicada en la prensa cubana de la época en el periódico *Hoy* en 1965 impugnaba a la película de una forma escándalo y mimética de las técnicas de Antonioni, escribiendo: “mas el espectador profano se pregunta con mucha razón: ¿por qué no se me da la historia con hilo? Sin hilo no hay costura...”¹⁸. Para Beltrán la ausencia de un “hilo” argumentativo

¹⁴ Adolf Caspary. “War is a business as usual”, *Esquire Magazine*, marzo 1, 1944, 29-130.

¹⁵ Título original, *Pasado Meridiano*. Director(es), Alberto Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. Año, 1961.

¹⁶ Gerardo Muñoz. “La política de los gestos: la actualidad de PM”, en Manuel Zayas & Orlando Jimenez Leal, *El caso PM: cine, poder, y censura* (Editorial Colibrí, 2012), 73-80.

¹⁷ Tomás Gutiérrez Alea. “Free Cinema y Objetividad”, *Cine Cubano*, 4, 1961, 39.

¹⁸ Alejo Beltrán. “Desarraigo”, *Hoy*, septiembre 26 de 1965, 4.

—esto es, la liquidación del orden narrativo para garantizar la supuesta objetividad de la historia— tenía que ser tomada como una traición profundamente profana al relato sagrado revolucionario consolidado desde la voluntad colectiva y entregado al principio de redención histórica. Y es el gesto de las lagunas enunciativas que se multiplican en *Desarraigo* (1965) lo que podía causar tanto temor a la consolidación de una objetividad revolucionaria cuya dirección histórica había sido declarada con anticipación. En este sentido, no sorprende que el otro elemento impugnado por parte de Beltrán en su reseña haya sido la falta de correspondencia entre la imagen y la banda sonora que destruía la unidad de sentido para los fines de la objetividad. La irrupción de una heterogeneidad musical abre fisuras a la homogeneidad del tiempo de la producción y la posicionalidad de los cuerpos que pronto desconocieron los ritmos sincrónicos de pulsiones no coordinadas por la homogeneidad del tiempo social. Como ha observado Jaime Rodríguez Matos, la empresa feroz de la política revolucionaria no era otra que la producción de la temporalidad: “una producción que no es solo producción —en el sentido ideológico o teórico— de un tiempo único. Al contrario, se trata de organizar la multiplicidad de tiempos que ya se encuentran inscritos en el tiempo del estado”¹⁹. La misión de la Ofensiva revolucionaria dos años más tarde —que volvería ilegal la fiesta, el juego, y los “vicios”, así como todas las desviaciones somáticas de la errancia de un cuerpo— terminaría por sedimentar la dialéctica temporal del trabajo y de este modo borrando la persistencia de los contactos entre los vivientes²⁰.

En última instancia, la relación entre Marta y Mario muestra la fuerza de una apariencia que se afirma como erótica de los contactos: más allá de una finalidad del sentido y por fuera de las relaciones compensatorias a los grandes relatos colectivos de una abstracción histórica redentora. El eros entre Marta y María no es sublime por la explicitación de una escena de consumación del coito entre cuerpos, sino más bien por la proximidad entre irreductibles donde la palabra y la intención colapsan en una desnudez asintótica del aquí y ahora. Esta erótica —como podemos ver en la toma en que Mario y Marta se miran cara a cara dentro de un Jeep sin pronunciar palabra— ya ha trascendido el logos que compromete la función retórica al orden de las justificaciones y racionalizaciones de la narración²¹. Así, el eros colapsa el trabajo en la sombra del relato para abrirse a una musicalidad de una mirada en la que objeto y sujeto ya no comparecen a los teatros ficticios de la historia. La descarga de esta proximidad erótica retiene el elán de la distancia en la organización sociológica de los seres vivientes y las cosas. Por eso Canel un par de años luego de la aparición de *Desarraigo* (1965) recomendaba encontrar una distancia ante la aceleración del realismo del tiempo revolucionario²². Este fue el paradigma que el estado cubano tampoco estuvo en condiciones de trascender, y que el ojo erótico de *Desarraigo* (1965) nos devela mediante una corporalidad cuya insurgencia no está dada por lo que *hace* o *produce*, sino por las distancias que logra fijar ante la fuerza abstracta de la comunidad ficticia del desarrollo²³.

Pero *Desarraigo* (1965) tampoco ofrece una inversión ‘horizontal’ de la verti-

¹⁹ Jaime Rodríguez Matos. *Writing of the Formless: José Lezama Lima and the End of Time* (Fordham University Press, 2017), 34.

²⁰ Sobre la Ofensiva Revolucionaria ver, “La Ofensiva Revolucionaria and the Zafra de los Diez Millones”, en *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971* (University of North Carolina Press, 2012) de Lillian Guerra, 290-317.

²¹ Gianni Carchia. “Eros y Logos: *Peitho* arcaica y retórica antigua”, *Retórica de lo sublime* (Tecnos, 1990), 22.

²² Alejo Beltrán. “Habla Fausto Canel”, *Granma*, La Habana, 13 de mayo de 1966, 7.

²³ Jacques Camatte. “Marx and Gemeinwesen” (Revue Invariance), en Cooper Francis, “The Passion of Communism: Italian Invariance in the 1970s”, *Endnotes 5: The Passions And The Interests* (2019), 277.

calidad de la hegemonía visual, pues intuye que la horizontalidad no es otra cosa que el pliegue de valores en reserva de las capacidades estatales. La revolución vertical también supone el colapso hacia la administración de la horizontalidad de la sociedad civil. En una de las últimas escenas del filme, Marta le declara a Mario: “No debíamos haber dejado que las cosas llegaran hasta aquí”. Es una frase dicha mientras que el paisaje le consume a la distancia sin máquinas o fábricas. El eros cobra su lenguaje mediante el gesto libro de los cuerpos. ¿Pero qué supone que una cosa no llegue hasta cierto límite, al “aquí”? Marta no puede verbalizar el problema de la distancia, pero intuye que el límite es condición hiperbólica de una erótica que deshace la comunidad ficticia de las obligaciones y de las garantías de la reproducción sacrificial. Llegar a este límite es lo que genera la sensación de un vértigo existencial. Ese vértigo existencial es la mirada que el territorio (el mundo) le devuelve a la especie humana, como si ahora nos encontráramos suspendidos en la primera escena del filme. En última instancia, este es el corazón secreto del desarraigo: un movimiento contra la fuerza de la verticalidad que eclipsa a los sentidos de la comunidad de la especie. Le debemos al genio óptico de Fausto Canel en *Desarraigo* (1965) un testimonio que le devuelve una erótica a una época consumida en la autosuficiencia del beligerante régimen de la producción. El vuelo con el que concluye *Desarraigo* (1965) —desde la tierra, más allá de la tierra, hacia otro lugar— es acaso el comienzo de un camino por fuera de una turbulencia desatada por la destrucción y la administración de la experiencia que todavía hoy sufrimos.

Los tiempos muertos: una lectura del cine desde Marx y Deleuze

Alexis Palomino¹

I PRIMERAS APROXIMACIONES

Uno de los momentos más asfixiantes del análisis del modo de producción capitalista que realiza Marx, lo encontramos entre los capítulos que componen el paso de la *subsunción formal* a la *subsunción real* del capital. Un proceso que comienza a desplegarse a partir de los análisis desgarradores que Marx describe en el aumento exponencialmente bárbarico de la *Jornada laboral* y que desemboca con una transformación mediante la incorporación de una revolución técnica en el famoso capítulo dedicado a la *Maquinaria y gran industria*.² Lo que está en juego aquí es el paso de un modo de producción que tiene como fundamento el aumento de la jornada laboral, en aras de aumentar exponencialmente la ganancia de plusvalor (plusvalor absoluto), hacia un modo mucho más “sutil”, específico o especializado, que mediante la incorporación de técnicas avanzadas de producción, aumentan la ganancia de plusvalor sin necesidad de extender *ad infinitum* el tiempo de trabajo (plusvalor relativo). En este contexto la *subsunción real* da cuenta de un modo de producción “tecnológicamente específico” que “metamorfosea la naturaleza real del proceso de trabajo y sus condiciones reales”³, posicionando una modalidad de producir nunca antes vista. Consecuencia directa de esto es que todo tiempo de vida de los obreros se transforma en tiempo de producción sin la necesidad de encontrarse o no en una fábrica trabajando.

A partir de este axioma -que Marx identifica como la base del capitalismo en su etapa especializada- se vuelve necesario cuestionar hasta qué punto es efectivo el hecho de que todo tiempo sea tiempo destinado y dispuesto para la producción. Para esto, en lo que sigue abordaré algunos tópicos de la filosofía y el cine que me permitan poner en cuestión los límites de lo que podríamos llamar como *tiempo-de-producción*, nombre que signa la disposición y potencia del modo específicamente capitalista de producción para cuartar, dominar y administrar el tiempo de vida de los obreros como tiempo destinado a la (re)producción de valor. Para tensionar esta premisa tomaré como eje fundamental el concepto de *tiempos muertos* (Deleuze), nombre que signa tanto la preocupación por la pérdida de la productividad en las cadenas de producción, como también da cuenta de una ca-

¹ Profesor del Departamento de Filosofía UMCE. Becario ANID, Doctorado en Filosofía c/m en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

² Nos referimos aquí a lo señalado en los capítulos dedicados a la *Producción de plusvalor absoluto y relativo*, del primer volumen de *Das Kapital*. Sin poder detenernos en las complejidades que están en juego en este proceso, recomendamos revisar por un lado los manuscritos de 1861-1863 de Marx, que Bolívar Echeverría rescata bajo el título de *La tecnología del capital*. Donde comienza a esbozarse el modo en que la revolución tecnológica transforma no solo el proceso de producción capital, sino también la vida completa de los obreros en esta. Y por otro lado se recomienda también el capítulo V del libro *Crítica de la economía política: una introducción* de Michael Heinrich -representante del *Neue Marx-Lektüre*- donde se retrata ejemplarmente la influencia que tiene la revolución técnica como expresión del cambio de este modo de producción que Marx está describiendo.

³ Marx K, *El capital: libro I capítulo VI (inédito). Resultados del proceso inmediato de producción*. Editorial Siglo XXI, DF México. 2009. 72.

tegoría propia del análisis cinematográfico que se preocupa por un modo alterno de (re)presentación del problema del tiempo en el cine, en su encuentro con el capital. Ambos modos de expresión de los *tiempos muertos* comparten la premisa de que existiría un momento, un instante, o una chance en el que la productividad estaría suspendida y puesta en cuestión a partir de un concepto alterno de tiempo.

II DE CÓMO EL CAPITAL CAPTURA EL TIEMPO

Rescato para este apartado el título de un breve texto de Frank Fishbach, recopilado en el libro *Releer el capital*, publicado en 2009 y cuya aparición entra directamente al debate contemporáneo de reactualización de las lecturas de Marx. Dentro de esta amplia tarea, Fishbach vuelve sobre el concepto de tiempo que es posible encontrar en *Das Kapital* y nos propone pensar el alcance filosófico que puede tener la determinación capitalista de una concepción ontológica de la existencia a partir del concepto de tiempo que opera en el trabajo de Marx⁴. En otras palabras, si existe algo que conecta directamente esta problemática con la historia de la filosofía es su preocupación por la categoría y el papel que cumple el tiempo en la configuración de nuestra existencia. En este contexto Marx llega a sostener que todas las cosas del mundo, incluidas las cosas sacrosantas que parecerían estar por fuera del mercado, o incluso algo tan inmaterial como la conciencia, pueden someterse a la pregunta: ¿cuánto es su valor? Determinado directamente por una concepción de tiempo como *tiempo-de-producción*.⁵ A partir de esto es posible sostener —en un primer momento— que nada puede resistirse a ser traducido al lenguaje del valor y por tanto a la pregunta por su relación con el tiempo.

Tal y como señalábamos al comienzo de este escrito el movimiento que permite el perfeccionamiento del modo de producción capitalista tiene directamente que ver con el modo en que se concibe el tiempo como *tiempo-de-producción*. La cuestión versa entonces sobre esa sutileza, o actualización del capital, ya que Marx describe una escena que perfectamente podría ejemplificar uno de los infiernos descritos por Dante⁶. Pues, si mediante la incorporación de nuevas tecnologías y el avance sistemático de la ciencia, cabría —en primer momento— pensar que las condiciones de trabajo mejorarían para los obreros, reduciendo la jornada laboral a partir de la posibilidad de obtener la ganancia de manera mucho más rápida, lo que quedó en evidencia fue justamente lo contrario. Ya que una de las condiciones fundamentales de *la subsunción real* es el desplazamiento del núcleo de la producción que en su momento formal aún tenía al obrero particular como eje, orientándolo hacia la puesta en obra de las máquinas como sustento de la producción. A diferencia

⁴ Sigo a Fishbach en este punto: “En el presente texto, me gustaría mostrar no sólo que Marx se interesó en tales transformaciones, vinculadas directamente con la aparición de la sociedad capitalista, sino que dio a su análisis de la relación que el capital y el trabajo mantienen con el tiempo un alcance filosófico insospechado aun en la actualidad. Una de las grandes aportaciones filosóficas de su pensamiento es ciertamente la de haber establecido no sólo que, en la época dominada por el capital, el ser de todas las cosas se interpreta esencialmente como «valor», sino que, además, el «valor» es fundamentalmente una determinación temporal. Así, pues, el objetivo será el de precisar cuál es el tipo de determinación del tiempo engendrado por las sociedades en las que impera el proceso de valorización capitalista.” Fishbach F, *Releer el capital*. Editorial Akal, Madrid, 2012. 86.

⁵ En este sentido Marx sostiene: “Como el dinero no deja traslucir qué es lo que se ha convertido en él, todo, mercancía o no mercancía, se convierte en dinero. Todo se vuelve banal y adquirible. La circulación se transforma en la gran retorta social a la que todo se arroja para que salga de allí convertido en cristal de dinero. No resisten a esta alquimia ni siquiera los huesos de los santos y res sacrosanctae, extra commercium hominum [cosas sacrosantas, excluidas del comercio humano], mucho menos toscas. Así como en el dinero se ha extinguido toda diferencia cualitativa de las mercancías, él a su vez, en su condición de nivelador radical, extingue todas las diferencias.” Marx K, *El capital libro I vol. I*. Editorial Siglo XXI. 186

⁶ Para una relación más detallada entre Dante y Marx véase el libro *Marx's Inferno: the political theory of capital* de William Clare Roberts, quien sostiene que estos pasajes que comentamos sobre el capital tienen una resonancia directa con los cantos que van del 18 al 30 en la *Divina comedia*.

del cuerpo humano que encuentra su límite en la condición orgánico-biológica de su existencia -por tanto en la muerte como última barrera de la producción- las máquinas convierten el cuerpo del obrero en una herramienta para extenuar y expandir su funcionamiento. Por lo que ya no se depende de las condiciones biológicas de los obreros para expandir la jornada laboral. En este sentido es que la revolución técnico-tecnológica propició el aumento exponencial de las horas de trabajo, no directamente del obrero, sino más bien de las máquinas.

La clave se encuentra en el análisis de la *División del trabajo*, que junto con el establecimiento de una línea productiva planetaria y la creación de un “cuerpo obrero total” -cuerpo social y autómatas compuesto de todos los cuerpos disponibles para el trabajo- permiten que la producción basada en máquinas no detenga su funcionamiento en ningún momento. Ya que si bien Marx reconoce que las máquinas aún no funcionan totalmente por sí solas, siempre es posible encontrar cuerpos que las puedan mantener funcionando las veinticuatro horas del día. En la época de la *subsunción real* el límite biológico del cuerpo en la jornada laboral no afecta el *perpetuum mobile* de la producción sostenida en la maquinaria y la gran industria.

En este sentido es que Marx sostiene:

Por tanto, si bien el *empleo capitalista de la maquinaria* genera por un lado poderosos estímulos para la prolongación desmesurada de la jornada laboral -trastocando además tanto el *modo de trabajo* como el *carácter del cuerpo social* del trabajo de tal manera que quebranta la *resistencia* opuesta a esa tendencia- ese empleo produce, por otro lado, mediante el reclutamiento para el capital de capas de la clase obrera que antes le eran inaccesibles [...] una población obrera superflua. De ahí ese notable fenómeno en la historia de la industria moderna, consistente en que la máquina arroja por la borda todas las barreras morales y naturales de la jornada laboral. De ahí la paradoja económica de que el *medio* más poderoso *para reducir el tiempo de trabajo* se trastrueque en el medio más infalible de transformar *todo el tiempo vital* del obrero y de su familia en *tiempo de trabajo disponible* para la valorización del capital.⁷

El cuerpo del obrero se transforma en herramienta y medio de funcionamiento de la conjunción de máquinas en la industria moderna, provocando un aumento exponencial en el tiempo de producción, que ahora, solo depende de un sucesivo reemplazo de los obreros que mantienen la máquina funcionando en buen estado. Esta revolución maquinica de la industria moderna propicia que la producción de plusvalor rompa las barreras biológicas del cuerpo singular, provocando una simultaneidad de trabajo que funciona de manera ininterrumpida.

Nos encontramos ante una cadena de producción universal que rompe barreras espaciales y temporales (Fishbach), que da lugar a una revolución en el proceso de ensamblaje de mercancías, que encuentra lugar en distintas partes del mundo, a diferentes horas y por diferentes cuerpos que pueden trabajar en un mismo producto. Este proceso -que comienza con la *Jornada laboral* y que encuentra su perfeccionamiento en *Maquinaria y gran industria*- se ve consumado en el proceso de acumulación capitalista, donde Marx va presentando las consecuencias directas del proceso ininterrumpido de la producción de plusvalor. Pues de lo que se trata en términos facticos, es del hecho que al haber una jornada laboral abstracta e ininterrumpida, el cuerpo del obrero se vuelve una pieza que constantemente está entrando y saliendo del proceso productivo. Provocando que sus tiempos fuera de su jornada laboral no sean sino tiempos de descanso para continuar trabajando.

Establecidas estas condiciones, se agrega un nuevo axioma: para que todo tiempo se transforme en *tiempo-de-producción* es necesario -sostiene Marx- que

⁷ Marx K, *El capital tomo I Vol.2*. Editorial Siglo XXI, México DF. 497.

en cuanto el ojo es puesto en la producción a escala ampliada, en el proceso de la *subsunción real*, exista una indistinción e identificación entre los procesos de producción, consumo y reproducción⁸ del capital. Tres de los elementos que Marx analiza de manera sucesiva, pero que llegados a cierto punto, se vuelven coextensivos en la medida en que cada momento productivo crea las condiciones propias de su circulación, a la vez que de su consumo y reproducción, entrelazando las condiciones necesarias para el funcionamiento constante de la máquina capital⁹. Bajo este paradigma el tiempo de descanso de los cuerpos, la hora de no-trabajo como tiempo de recuperación y recreación, no son sino condiciones sin las cuales no se puede seguir produciendo. Por tanto, el tiempo de descanso y de ocio, el tiempo de alimentación y recreación, debe estar considerado dentro de los márgenes de ganancia del plusvalor. De este modo Marx señala:

El hecho de que el obrero efectúe ese consumo en provecho de sí mismo y no para complacer al capitalista, nada cambia en la naturaleza del asunto. De la misma suerte, el consumo de la bestia de carga no deja de ser un elemento necesario del proceso de producción porque el animal disfrute de lo que come. La conservación y reproducción constantes de la clase obrera siguen siendo una condición constante para la reproducción del capital.¹⁰

En escala ampliada y colocando el ojo en el problema de la producción como reproducción, Marx logra hacer aparecer la ruptura de la barrera entre el momento productivo y el momento improductivo -entendido como el consumo individual propio del obrero- en el proceso de producción del capital. La ruptura del adentro y el afuera de la fábrica sale a la luz en cuanto que todo momento en la vida del obrero se transforma en un momento productivo y reproductivo de su cuerpo, como medio principal de reproducción del capital. Al igual que la limpieza de la máquina, de la cual ya no es importante si esta se lleva a cabo en plena jornada laboral, en una pausa o quizá fuera del horario oficial, pues en cualquier momento cuenta como parte del proceso de producción y por tanto la mantención de sus condiciones básicas de funcionamiento siempre responden a un tiempo productivo. De la misma manera no importará tampoco si se disfruta o no del consumo, de si se consume en vista del propio obrero o por complacer al capitalista, sino solo el hecho de que se consume y si se puede consumir de manera tal que el medio de producción funcione de manera más eficaz, pues mucho mejor.

En este sentido, sostengo que, en el modo de reproducción ampliado, la barrera entre el tiempo individual particular del obrero y el tiempo signado a la producción de capital quedan difuminadas y todo tiempo se transforma en *tiempo-de-producción*. A partir de este análisis la pregunta que surge es: ¿sería posible entonces pensar algo

⁸ Véase el siguiente fragmento de Marx: "Cualquiera que sea la forma social del proceso de producción, es necesario que éste sea continuo, que recorra periódicamente, siempre de nuevo, las mismas fases. Del mismo modo que una sociedad no puede dejar de consumir, tampoco le es posible cesar de producir. Por tanto, considerado desde el punto de vista de una interdependencia continua y del flujo constante de su renovación, todo proceso social de producción es al propio tiempo *proceso de reproducción*." Ibid. 695.

⁹ Otra perspectiva de esta problemática la podemos encontrar en la quinta sesión del seminario que Jacques Derrida dicta entre 1975 y 1976 titulado *La vida la muerte* en la EHESS. Aquí Derrida expone el modo en que en Marx es posible distinguir el modo de producción entre animales y humanos respecto justamente a que mediante la técnica y la tecnología la producción humana no solo crea productos, sino que reproduce las condiciones propias de la producción, identificando de manera inmanente el concepto de producción con el de reproducción. En este sentido Derrida sostiene: "La producción humana no produce únicamente productos, sino producciones y medios de producción. El hombre, a diferencia del animal, produce sus medios de producción. El hombre, entonces, produce la re-producción. Pero esta producción de la re-producción o de la reproductibilidad, esta producibilidad como reproducibilidad, es rigurosamente distinguida por Marx de la reproductibilidad biológica o natural." Esto deriva, sostiene Derrida, en la reproducción o reproductibilidad de las condiciones biológicas de vida, junto con las condiciones de producción de determinados modos de expresión de esa vida. Derrida J, *La vida la muerte Seminario (1975-1976)*. Eterna Cadencia Editorial, Buenos Aires. 2021. 171.

¹⁰ Ibid. 704.

así como los *tiempos muertos*? ¿Qué significaría para el modo de producción capital el hecho de que exista algo así como los *tiempos muertos*? ¿Qué signa la idea de tiempos muertos que se juega en el cine para los tiempos productivos del capital?

II CINE Y CAPITAL

Como señalamos al comienzo, el cine nos presenta algunas claves interesantes para poder pensar una forma alterna de concepción del tiempo, que nos permita poner en cuestión este axioma del capital del que se desprende la idea de que todo tiempo es *tiempo-de-producción*. Pues si bien, Marx no alcanzó a conocer el potencial del cine respecto de su modo de representación/producción de la realidad, existe una más que interesante relación en el modo en que el cine se desarrolla a la par en que el sistema capitalista comienza a entrar en la etapa que -pensadores como Walter Benjamin- denominan como *capitalismo avanzado o alto capitalismo* [*Hochkapitalismus*]. Y esto se puede sostener no solo porque las primeras películas filmadas tenían directa relación con el despliegue de la industria moderna, como lo son *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, o *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* de 1895 de los hermanos Lumière, sino también por el hecho de que el cine tal y como lo conocemos hoy en día solo fue posible a partir de la revolución técnica que propició el capital.

Incluso podríamos decir que la historia del cine y la historia del capital -como *Das Kapital*-, tienen una interrumpida relación establecida por Sergei Eisenstein, quien bosquejó el proyecto de filmar el libro de Marx en 1927, estrechando esta relación de manera mucho más directa. Este proyecto inconcluso -y retomado posteriormente por Alexander Kluge, no exento de polémicas¹¹- nos entrega una pista interesante para nuestro trabajo, pues la visión de Eisenstein consiste en tratar *Das Kapital* como un guion de cine cuyo núcleo gravita en torno a la posibilidad de representar la totalidad del capital a partir de momentos singulares, acciones únicas y el despliegue de sus concatenaciones. La pista que nos entrega Eisenstein se enfoca justamente en prestar atención —desde el cine— en esos “pequeños detalles” que componen las tramas más complejas del capital, ya que ahí se juega una *digresión* que revela la ficción de una narrativa que se piensa como un discurso sin fisuras.

Tomar el desarrollo banal y progresivo de una acción cualquiera. Por ejemplo, la jornada de una persona. Contarla minuciosamente, pero como un esbozo, de modo que permite comprender que se trata de una digresión. Solamente en este sentido. Solamente para tener los estímulos precisos para desarrollar las ramificaciones de carácter asociativo vinculados a las posiciones conceptuales de El Capital. {8-III-1928}

Las anotaciones de Eisenstein dan cuenta de una tendencia a develar esos momentos singulares y minuciosos que componen un cierto carácter asociativo propio del modo de producción capitalista. Develando de esta manera una borradora de ciertos acontecimientos que solo son observables ahí donde el ojo se posiciona en acciones cotidianas y banales, que representan el día a día. En este sentido es que el borrador de *Como rodar Das Kapital* busca desde la imagen y el lenguaje cinematográfico hacer aparecer un modo diferente de representación del capital. Eisenstein insiste mucho en exponer la absoluta cotidianidad de la jornada laboral como un acontecimiento desprovisto de relaciones que funciona como eje

¹¹ Ver por ejemplo la crítica que realiza Frederic Jameson a este proyecto en un ensayo titulado “Marx y el montaje” <https://www.lafuga.cl/marx-y-el-montaje/361>. Sabemos también que Harun Farocki tenía entre sus planes en 1969 junto a Harmut Bitomsky realizar una serie de filmes en torno los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política y El capital* de Marx, titulados *La división de todos los días y Un asunto que se entiende (15) veces*. Véase *Desconfiar de las imágenes*. Editorial Caja negra: Buenos aires. 2013. 48. También cabe destacar el filme *Marx Reloaded (2011)* de Jason Barker, como uno de los muchos ejemplos que ligan el trabajo de Marx con el cine.

a toda la cadena de conceptos que son necesarios para entender el desarrollo del capitalismo¹², dando cuenta al mismo tiempo de la influencia que ejerce el *Ulises* de James Joyce en el modo de contar una historia al estilo *Bloomsday*.

La clave está en ese objetivo de prestar atención a esos momentos que sostienen esa gran narración llamada capitalismo, aquellos momentos que como mencionamos en el apartado anterior, vistos desde un ojo productivo, no escapan -independiente de sus acciones- de ser momentos (re)productivos de capital. El motivo de Eisenstein sería justamente hacer aparecer el capital desde esos acontecimientos de absoluta cotidianidad, al mismo tiempo, que son los de total singularidad y que nos permitirían exponer el cristal total del capital desde otra perspectiva.

En este sentido es que el cine se presenta como una clave que comienza a cuestionar esa narrativa totalizante del capital, pues de manera similar a la propuesta de Eisenstein, el cineasta chileno Raúl Ruiz en su *Poéticas del cine* sostiene que el cine nos permite comprender que toda imagen es *imagen-de-imagen*, que toda gran narración no está sino construida por una gramática que articula los discursos bajo un solo centro, dando una impresión de totalidad absoluta que no puede ser traspasada. Si Eisenstein apela a Marx, Ruiz da cuenta de este motivo en Engels en su *Dialéctica de la naturaleza*, donde se presenta el mundo en un conflicto permanente que la historia del cine -como la historia del capital- han reducido y ordenado en un solo conflicto central. En este sentido es que para Ruiz, al igual que Eisenstein, se trata del modo en que las imágenes pueden develar una ficción de totalidad que subsume todo momento singular bajo la dependencia de un gran discurso. En este sentido es que Ruiz identifica la potencia del cine como:

Descomponer una acción en microacciones implica que éstas puedan ser independientes unas de otras. Podrían incluso contradecirse, o quedar al margen de la acción principal misma [...] todos conocen a Zenón, que descomponía el espacio a recorrer en una infinidad de segmentos. Durante años soñé con filmar acontecimientos que se desplazan de una dimensión a otra, capaces de descomponerse en imágenes que vivieran cada una en una dimensión distinta, y eso con el único objetivo de poder sumarlas, multiplicarlas o dividir las.¹³

Tanto en Eisenstein como en Ruiz encontramos la clave que nos da el cine para poner en cuestión el proceso de subsunción del tiempo que Marx diagnostica como elemento fundamental del modo de producción plenamente capitalista, pues se trata de hundirnos en esos momentos de absoluta singularidad donde está en juego la cotidianidad más radical, para hacer aparecer las digresiones necesarias para vulnerar el axioma capital. En estos momentos es donde aparece más nítidamente que el cine contiene un elemento disociativo de esa gran narratividad que acumula los acontecimientos en una imagen total, como *imagen-de-producción*, para presentar justamente aquellos lugares que se resisten a caer bajo el axioma del tiempo como *tiempo-de-producción*. La cuestión ahora se vuelve entonces en: ¿Cómo aparecen estos tiempos que se resisten a la productividad?

III LA CUESTIÓN DE LOS TIEMPOS MUERTOS

Habría que aclarar antes de hundirnos un poco más en la cuestión de cómo aparece esta digresión, ruptura o interrupción del tiempo productivo en el cine, en el hecho de que no es el cine en sí mismo el que permite una concepción alterada

¹² Véase, por ejemplo: "El primer borrador estructural de El Capital se vincula al desarrollo banal de un acontecimiento absolutamente desprovisto de relaciones. Pongamos «la jornada de un hombre», incluso algo más fade [soso] todavía. Los elementos de esta cadena servirán de puntos de partida a la formación de asociaciones sin las cuales el juego de conceptos sería imposible. Uno se ve conducido a la idea de esta intriga banal de forma perfectamente constructiva." { 6-IV-1928}

¹³ Ruiz R, *Poéticas del cine*. Santiago: Editorial UDP, 2013. 31-32.

del tiempo productivo. No se trata aquí de sostener que todo el cine, solo por el hecho de ser cine, presenta una potencia disruptiva, pues sabemos que hay diferentes modos de representación de las imágenes, de las cuales muchas, si es que no la mayoría, están subordinadas a la máquina capital en cuanto producen imágenes que buscan -como señala Ruiz- “distraer la distracción, mediante la distracción”¹⁴. La máquina Hollywood y la lógica del *entertainment* están más bien orientadas a producir una distracción que alimenta los tiempos destinados al descanso o al ocio, una especie de cura o fármaco diagnosticado a las y los trabajadores extenuados para olvidar el cansancio, embarcándose en aventuras de dos horas de duración, listos a terminar para comenzar nuevamente otro ciclo fílmico y así al infinito.

Por lo que se trata -para este escrito- de buscar una historia del cine que no sea la del cine de entretenimiento, sino más bien una *otra* historia, que no puede sino ser *historia(s) del cine* que buscan hacer aparecer el modo en que la imagen cuestiona y problematiza nuestro modo de percepción/representación de lo que nos rodea. Dentro de estas historias -entre las cuales destacan las de Bazin, Cousins o Godard, solo por nombrar algunas- encontramos las de Gilles Deleuze, quien se detiene justamente en esta relación entre cine, tiempo y productividad, marcando dos periodos en el desarrollo y despliegue del cine que determinan el modo de producción de las imágenes. En sus dos libros dedicados al cine escritos entre 1983 y 1985 titulados *Imagen movimiento e Imagen tiempo*, Deleuze sostiene que a partir de la crisis en la experiencia que provoca la época de guerras mundiales en Europa -especialmente la segunda guerra mundial- acontece un cambio radical en el modo de representación del cine. Movimientos como el *Neorrealismo italiano*, el cine de Ozu, la *Nouvelle Vague* inauguran un cambio de perspectiva y de fundamento en la producción de imagen, pues ahí donde el cine se encontraba sostenido a partir de la acción-movimiento como elementos fundamentales de la representación, ahora el eje sobre el que giran los motivos del cine son los de la manifestación de experiencias alternas del tiempo. En este sentido Deleuze propone un cambio de paradigma de la imagen centrada en el movimiento y por tanto en la acción de los personajes y la cámara como aquello que determina la representación, hacia una subordinación del movimiento por el tiempo donde la imagen se vuelve puramente visual y sonora, donde las acciones ya no dicen nada, sino que más bien la escena se construye como un todo en el que hasta el suceso más trivial permite la manifestación de algo insoportable e intolerable, una alteración de la experiencia temporal. Refiriéndose por ejemplo al cine de Ozu como paradigma de este cambio de estatuto en la producción, Deleuze sostiene:

Ahora testimonia la ausencia de intriga: la imagen-acción desaparece en provecho de la imagen puramente visual de lo que es un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste dice, siendo lo esencial del guión una naturaleza y una conversación absolutamente triviales (por eso lo único que cuenta es la elección de los actores por su apariencia física y moral, y la determinación de un diálogo cualquiera en apariencia sin tema preciso).¹⁵

La trivialidad se toma la escena, pues ya no se trata de la acción como un desencadenante de sensaciones y percepciones, sino más bien, el hecho de que la imagen se constituye a partir de una totalidad óptico-sonora pura, que subordina el movimiento a la imagen, provocando que este deje de ser percibido directamente y pase a ser solo una de las muchas dimensiones con las que se constituye la imagen. Sea la bicicleta en el poste de De Sica en *El ladrón de bicicletas*¹⁶, o la famosa

¹⁴ Ibid. 19.

¹⁵ Deleuze G, *Imagen Tiempo. Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós: Barcelona. 1987. 27.

¹⁶ Título original, *Ladri di biciclette*. Director, Vittorio De Sica. Año, 1948.

escena del gato arriba de la mesa en *Memorias de un inquilino*¹⁷ de Ozu, de lo que se trata es de cómo la cámara muestra las tensiones de fuerza que están en juego en la escena más cotidiana, en el momento donde no sucede nada está aconteciendo todo.

Aquí es donde aparece la noción de *tiempos muertos* como concepto que Deleuze utiliza para describir aquellos planos cinematográficos que articulan imágenes en torno a esos momentos de absoluta banalidad cotidiana, donde destacan esos pasajes deshumanizados, espacios vacíos que muchas veces parecen absorber a los personajes y sus acciones, provocando de esta manera la percepción de un tiempo que no avanza, ni retrocede, sino que tiende a detenerse. El mejor exponente de esto —para Deleuze— es Michelangelo Antonioni, quien en *Crónicas de un amor*¹⁸ o *El eclipse*¹⁹ transforma la acción en descripciones ópticas y sonoras que desarticulan y disgregan el tiempo narrativo. Sobre este punto Deleuze sostiene:

Más aún, los tiempos muertos de Antonioni no muestran simplemente la trivialidad de la vida cotidiana sino que recogen las consecuencias o el efecto de un acontecimiento notable que sólo es «atestado» por sí mismo sin que se explique (la ruptura de una pareja, la súbita desaparición de una mujer...). El método del atestado del cine de Antonioni siempre presenta esa función que reúne los *tiempos muertos* y los espacios vacíos: sacar todas las consecuencias de una experiencia decisiva del pasado, pues ya sucedió y todo fue dicho: “Cuando se dijo todo, cuando la escena capital parece terminada, está lo que viene después...”²⁰

En este sentido es posible sostener que la noción de *tiempos muertos* transforma la experiencia temporal haciendo posible la aparición de un porvenir cargado de posibilidades sensoriales y perceptivas que modifican las narrativas abriéndolas a lo imprevisible. Se trata de la apertura a partir del cine de un “horizonte de los acontecimientos” donde lo que se devela no es lo que ocurre sino la potencia de lo que puede suceder. Comentando una problemática similar el cineasta argentino Rafael Filippelli sostiene que Antonioni nos presenta la posibilidad de que, en los planos vacíos, ahí donde la acción fue absolutamente subordinada a la experiencia temporal, lo que se manifiesta es justamente un “vacío potencial” donde coexisten diferentes espacios de manera independiente respecto de un solo orden temporal.²¹

Es a partir de aquí que la noción de *tiempos muertos* cobra un valor diferente al que es posible encontrar en su acepción más clásica en las cadenas productivas, donde son considerados como los momentos de fallo de las operaciones de producción, las instancias de pérdidas productivas, las mermas, los tiempos inactivos y de espera. Nociones que tienen en común una percepción negativa de los tiempos muertos en cuanto tiempos donde lo que acontece es la pérdida de ganancia y donde se evidencia la posibilidad de mejorar la administración de la producción.²² En este sentido Marx complejiza esta problemática en el libro segundo de *Das Kapital*, donde el análisis se concentra en el problema de la circulación. Es aquí donde se evidencia que dentro del proceso total de (re)producción de mercancías hay un segmento que no puede ser considerado como un tiempo de producción.

El tiempo de circulación y el tiempo de producción se excluyen mutuamente. Durante su tiempo de circulación el capital no funciona como capital productivo, y por eso no

¹⁷ Título original, *Nagaya Shinshiroku*. Director, Yasujiro Ozu. Año, 1947.

¹⁸ Título original, *Cronaca di un amore*. Director, Michelangelo Antonioni. Año, 1950.

¹⁹ Título original, *L'Eclipse*. Director, Michelangelo Antonioni. Año, 1962.

²⁰ Ibid. 18-19.

²¹ Véase *Apuntes sobre el cine moderno*, Antonioni y Godard. En Revista *Punto de vista* N43, agosto 1992. Buenos Aires. 33

²² Para un análisis más detallado del concepto de tiempos muertos en la industria véase el artículo de Garcés y Castrillón titulado *Diseños de una técnica inteligente para identificar y reducir los tiempos muertos en un sistema de producción*. Revista Inf. Tecnol. Vol 28 no.3, La Serena. 2017. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-07642017000300017.

produce ni mercancía ni plusvalor. Si examinamos el ciclo en la forma más simple, de manera que todo el valor del capital pasa siempre de golpe de una fase a la otra, resulta ostensible que el proceso de producción -y por ende también la autovalorización del capital- se haya interrumpido mientras dura su tiempo de circulación y que, según la duración de este, la repetición del proceso de producción será más rápida o más lenta.²³

Aquí nos encontramos con un gran problema,²⁴ ya que si por una parte Marx señala que los costos de circulación y transporte de las mercancías no pueden ser considerados tiempos productivos, ya que en cuanto a la lógica capital en ellos no se encuentran ganancia ni producción de plusvalor, por otro lado, visto desde el punto de vista de la producción social global estos costos son considerados dentro de lo que se denomina como *Faux frais* [gastos varios/imprevistos] del proceso general de producción como reproducción de capital. Y en este sentido el capital busca de manera preminente reducir los costos de circulación a cero, en la medida en que los procesos de globalización propician de manera cada vez más exacerbada la conexión entre los productores de mercancías y los comercios. En este sentido Marx sostiene que los tiempos de circulación -en cuanto tiempos improductivos- son necesarios en el proceso de producción de plusvalor y por tanto, aunque sean considerados como momentos de no-producción de plusvalor, no dejan de estar considerados en la contabilidad. A partir de este análisis la cuestión de los *tiempos muertos* -como tiempos no productivos- deja de ser relevante en cuanto es concebida dentro de la cadena de producción, pues como hemos visto no representan sino pérdidas calculadas. Por tanto, lo que vuelve a cobrar relevancia aquí es el modo en que los *tiempos muertos* son pensados desde el cine, donde ya no se trata de la producción de plusvalor sino más bien en una apertura hacia un horizonte acontecimental no-equivalente, que modifica la experiencia temporal y que por tanto pueda ser un punto de partida para pensar acontecimientos realmente improductivos.

Incluso, esta problemática cobra aún mayor relevancia, en cuanto que Deleuze realiza un interesante análisis del modo en que el cine y la producción de imágenes se relaciona con el problema del valor y por tanto con el tiempo capital. Esto ya que en el momento en que la temática del tiempo cobra relevancia en el cine, nos encontramos directamente con la confrontación entre un tiempo-valor, en cuanto expresión del valor real de una jornada de trabajo que permite la producción del filme, y con el tiempo como experiencia subjetiva propia del montaje y la producción de imágenes. Deleuze sostiene en este sentido que el cine vive en una relación intrínseca con un “complot permanente”, en una “conspiración internacional que lo condiciona desde adentro” al modo de un enemigo íntimo y al mismo tiempo indispensable. El ejemplo por antonomasia es *Der Stand der Dinge*²⁵ de Wim Wenders, pues si el dinero se posiciona como el reverso de las imágenes que el cine produce, el trabajo de Wenders representa -dentro del cine- los problemas del

²³ Marx K, *El capital. Tomo II vol. 4 El proceso de circulación del capital*. Editorial Siglo XXI: Mexico DF. 2008. 147.

²⁴ Véase por ejemplo el análisis que realiza David Harvey en su guía de lectura sobre el volumen II de El capital de Marx. Aquí el pensador estadounidense señala: “La distinción entre actividad productiva e improductiva, y de ahí entre trabajo productivo e improductivo, es así más difícil aún en la práctica. Como he señalado varias veces, da lugar a una pesadilla contable, en la que un vigilante nocturno en un almacén es improductivo mientras que un trabajador que llena un contenedor es considerado productivo. Quienquiera que busque una solución contable simple retrocedería horrorizado ante semejante averno. Mi propia conclusión es renunciar a la contabilidad y concentrarse en las consecuencias materiales de los efectos de la aceleración, gestión de los costes de almacenamiento y cosas parecidas, que Marx señala como crucialmente necesarias para el desarrollo del capitalismo. Esas cuestiones cobran aún más relieve cuando pretendemos integrar la cuestión del transporte y las comunicaciones, y en consecuencia la producción de espacio, en la presentación teórica de Marx”. Harvey D, *Guía de El capital de Marx. Libro segundo*. Editorial Akal: Madrid. 2016. 105.

²⁵ Título original, *Der Stand der Dinge*. Director, Win Wenders. Año,1982.

propio cine, convirtiéndose en un film dentro del film. Recordemos rápidamente que la trama principal gira en torno a la imposibilidad de terminar de filmar *The survivors* por falta de dinero para comprar los materiales necesarios para rodar la película. Ese es para Deleuze el “verdadero estado de las cosas” la dependencia inminente en la época de la *Imagen tiempo* del cine para con el capital, pues si no hay dinero nada se puede filmar.

En síntesis, el cine enfrenta su presupuesto más interior, el dinero, y la imagen-movimiento cede su lugar a la imagen-tiempo, en una misma operación. Lo que expresa el film dentro del film es ese circuito infernal entre la imagen y el dinero, esa inflación que el tiempo pone en el intercambio, esa «alza desquiciante». El film no es sino el movimiento, pero el film dentro del film es el dinero, es el tiempo.²⁶

Ahora bien, Wenders al presentar el estado de las cosas en este film dentro del film descubre -según Deleuze- que nunca existirá una efectiva equivalencia entre la imagen y el dinero, pues en su relación existe un exceso propio de la lógica capitalista expresado en la famosa formulación de Marx D-M-D'. Al igual que en el movimiento de mercancías se genera un excedente de plusvalor que desequilibra la equivalencia de intercambio, sucede lo mismo con la equivalencia de imagen — dinero, aquí se manifiesta una equivalencia imposible, al modo de un intercambio truncado. A diferencia del proceso capital que reapropia el plusvalor y pone al servicio el exceso de la producción de más ganancia, la imagen carga con una potencia insospechada al ser el medio que se presenta como posibilitado de alterar nuestra experiencia temporal. Como ya se ha señalado en los apartados anteriores, aquello que Deleuze denomina la *Imagen tiempo* es justamente el momento cinematográfico, el gesto de la imagen, que permite dislocar e interrumpir nuestra experiencia temporal a partir de una (re)presentación de lo que conocemos, por esto es posible sostener que la experiencia que abre las puertas a lo que viene, en cuanto por venir se manifiesta como una experiencia indeterminada en cuanto es inanticipable e inadministrable.

Esto Deleuze lo ejemplifica con el concepto de *imagen cristal*, un término que signa la posibilidad que tienen las imágenes de hacer converger distintas variaciones temporales manifestando un movimiento desquiciante -o aberrante (Lapoujade)²⁷- del tiempo en el film. Lo que constituye la *imagen cristal* -según Deleuze- es la operación más fundamental del propio tiempo, a saber, el hecho de que el presente pueda verse asediado por el pasado como elemento que se encuentran en una tensión constante y que puede desdoblar cada instante, enfrentando al presente con su tiempo pasado y su tiempo por venir. En este sentido el concepto de *imagen cristal* abre la posibilidad de pensar los *tiempos muertos* como una alteración del modo de representación del tiempo, que tomando como base los postulados filosóficos de Henry Bergson, dan cuenta de una escisión propia de la temporalidad en la que habitan tiempos alternos que no terminan de subyugarse al dominio de un tiempo lineal y progresivo.

Las grandes tesis de Bergson sobre el tiempo se presentan del siguiente modo: el pasado

²⁶ Deleuze G, Op. cit. 110.

²⁷ Concepto rescatado por David Lapoujade para rastrear una temática subrepticia que recorre la obra de Deleuze y que lo relaciona con una filosofía de los movimientos aberrantes, como invención, creación y cartografía de flujos materiales y vitales que están en perpetuo movimiento anómalo, irregular, monstruoso, descarriado y esquivo que atraviesa la materia, la vida, el pensamiento, la naturaleza y las relaciones sociales. En este sentido Lapoujade sostiene que: “todas las dramatizaciones de espacios-tiempos inventariados en Cine 1 y Cine 2, como una tentativa de clasificación naturalista de los movimientos aberrantes que escapan a las construcciones narrativas impuestas por la industrialización del cine”. Lapoujade D, *Los movimientos aberrantes*. Editorial Cactus: Buenos Aires. 2016.12

coexiste con el presente que él ha sido; el pasado se conserva en sí como pasado en general (no cronológico); el tiempo se desdobra a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva. Con frecuencia se redujo al bergsonismo a la idea siguiente: la duración sería subjetiva y constituiría nuestra vida interior.²⁸

Siguiendo estas claves, para Deleuze, la imagen cinematográfica en cuanto *imagen cristal* nos permite pensar la coexistencia entre diferentes formas de expresión del tiempo, que presenta los fantasmas que acechan a un tiempo abocado solamente a la presencia como elemento primordial. Podríamos incluso sostener que es la noción de *imagen cristal* la que le permite a Deleuze hacer posible la concepción de los *tiempos muertos* como elemento constitutivo de los tiempos de la acción o la producción y por tanto manifestarse como una alternativa que abre la imagen a una potencia indeterminada, incalculable y aberrante de un tiempo acontecimental que no puede terminar de calcularse ni de administrarse por las lógicas de la producción y del capital, en cuanto no es un tiempo medible, pues ya no estamos ante una temporalidad cronológica sino que se abre aquí la posibilidad de un tiempo del acontecimiento como refracción y tensión de múltiples temporalidades.

Para ir cerrando este breve texto me parece fundamental mencionar un libro de reciente publicación al español de Jun Fujita Hirose, donde el pensador japonés se detiene en este apartado que liga a Deleuze, Marx y el cine a partir de la *imagen cristal* como concepto que nos permite percibir el momento revolucionario que tiene la producción de imágenes. Para Fujita la relación cine-capital encuentra su límite en ese intercambio no equivalente entre imagen-tiempo-valor, pues si la tesis de Deleuze sostiene que en la época de la *Imagen tiempo* el valor es un elemento constitutivo de la producción cinematográfica, Fujita problematiza la imposible reducción de la imagen al valor de los costos y por tanto a una ficticia equivalencia de intercambio. Si existe una relación ineludible entre dinero y producción cinematográfica, la imagen pensada en la lógica de una moneda de intercambio no reduce sus posibilidades equivalentes, sino que al contrario las vuelve heterogéneas y por tanto indeterminables.²⁹ En este sentido encontramos en el análisis de Fujita sobre la *imagen cristal* como ruptura de la equivalencia capital una potencia propia del cine como dispositivo que problematiza el intercambio equivalente de la imagen en el sistema de producción del tiempo capital. Lo que se devela aquí es nuevamente esa disgregación -que mencionábamos con Eisenstein- que habita en las potencias de la imagen y que permite hacer surgir una experiencia del tiempo que cuestiona y tensa el axioma de los *tiempos-de-producción*.

²⁸ Ibid. 115.

²⁹ Véase la siguiente afirmación: "La imagen se distingue del dinero por su riqueza informativa. Si la moneda-dinero es una moneda enérgica pobre en información, la moneda-imagen es una moneda enérgica rica en información. Si la moneda-dinero alimenta nuestras actividades productivas, lo hace siempre canalizándolas, por su pobreza en información, en un número limitado de direcciones homogenizadas. La moneda-imagen, al contrario, puede movilizar nuestras productividades abriéndolas, por su riqueza en información, hacia una multiplicidad de direcciones heterogéneas. ¿No es tal apertura la que determinaría el flujo de subjetivación autónoma proletaria dotándolo de poder de 'interrupción de la política del capital'?" Fujita J, *Cine y capital: Cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Editorial Tinta limón: Buenos Aires. 2014. 130.

De *Sleep Dealer* a *A Robot Walks into a Bar*¹: más allá del trabajo y “la frontera como método” en dos filmes de Alex Rivera

Matías Beverinotti²

Si levantas fortalezas, te podrán servir en tiempo de paz para que, exento de temor, maltrates a tus súbditos... Si te propones recobrar un estado perdido, no lo conseguirás por medio de tus fortalezas.

Maquiavelo

The misery of being exploited by capitalist is nothing compared to the misery of not being exploited at all.

Joan Robinson

There are two spectres haunting our world: ecological catastrophe and automation.

Peter Frase

Desde su estreno en el 2008, el filme de ciencia ficción distópica *Sleep Dealer* dirigida y escrita por Alex Rivera, compensó la baja popularidad en las taquillas³ con la atención que recibió en múltiples campos académicos como en los estudios de ciencia ficción (García 2017), fronteras (Jeffries 2015), globalización (Martín-Carbera 2012), estudios étnicos (Castillo 2014), Chicanx (Davis 2019), Zapatismo, estudios mexicanos y Latinoamericanos (Nericcio 2015), para poner algunos ejemplos. Esta película cuenta la historia de un joven trabajador rural llamado Memo Cruz, que vive en Santa Ana del Río (Oaxaca, México), que es forzado a migrar a Tijuana donde puede trabajar como *cybracero*: un trabajador que conecta su cuerpo a la web para hacer trabajo manual para el norte global mientras se encuentra en el sur global. A lo que apunta principalmente la película es destacar las nuevas formas de asociación que nacen de la nueva organización global de la producción de mercancías, para así pensar cómo resistir al capitalismo global y al refuerzo de las fronteras. En otras palabras, *Sleep Dealer* demanda nuevas estrategias de asociación para crear un nuevo futuro, superando las clásicas recetas de la izquierda industrial. Lo que argumentaremos en este artículo es que a pesar de que la metamorfosis de la frontera y su tecnologización es problematizada, la película aún navega en un entendimiento moderno e industrial del trabajo. El futuro distópico de Rivera termina siendo contradictorio al proponer la búsqueda de “nuevas armas”⁴ para resistir los embates del capitalismo global y el refuerzo de

¹ Título original, “*Futurestates*” *A Robot walks into a Bar*. Director, Alex Rivera. Año, 2014.

² Académico, Universidad Estatal de San Diego.

³ La película apenas pasó los 100,000 dólares de recaudación antes de ser sacada de cartelera, <https://www.boxofficemojo.com/release/r13530655233/weekend/>

⁴ Deleuze, Gilles. “Posdata de la sociedad de control” <https://e-tcs.org/wp-content/uploads/2012/04/G-Deleuze-Postdata-sobre-las-sociedades-de-control.pdf> [febrero 2023]

una concepción del trabajo que está ya vieja y agotada. Como veremos, la película muestra un futuro donde la soberanía Westfaliana no es superada sino reforzada y agotada al mismo tiempo, por lo que Sandro Mezzadra y Brett Neilson llaman “la frontera como método”. Esto significa que *Sleep Dealer* se encuentra situada en un interregno gramsciano donde la soberanía moderna y sus políticas fronterizas no están muertas, y el futuro por venir no ha nacido todavía⁵. Este interregno implicaría que las formas viejas de la soberanía todavía sobreviven, pero más que nada en su función expresiva, mientras nos encontramos en un mundo post-soberano⁶. Por ejemplo, en el mundo distópico de Rivera, las fronteras han sido militarizadas y cerradas, mientras que la política representativa ha dejado de existir. Aun cuando *Sleep Dealer* clama por la necesidad de “formar una nueva cultura”⁷ para superar el interregno, nunca se pregunta sobre lo que está en juego en la formación del Estado-nación moderno, sus fronteras y su continua militarización. En otras palabras, como veremos, la película de Rivera cuestiona el desarrollo militar de la frontera que muralla al norte global sin cuestionar la razón de fondo por la que ello se produce, es decir, el trabajo. Será el modo moderno de entender el trabajo el que legitima la evolución tecnológica y la militarización de las fronteras que la película critica, pero ello sucede sin analizar ni cuestionar al trabajo.

Algunos años después de publicar *Sleep Dealer*, Rivera escribió y dirigió “A Robot Walks into a Bar”, un episodio de un show televisivo de ciencia ficción llamado *Futurestates*⁸. Este show mostraba narrativas de cineastas que querían representar la distopía del mundo por venir. El episodio de Rivera problematiza la desaparición del trabajo a manos de la automatización y la inteligencia artificial, como consecuencia de un proceso constante pero lento llevado a cabo durante décadas como consecuencia del deseo capitalista de bajar costos para subir la tasa de plusvalía. La pregunta que abre este corto es, ¿qué hacer en el momento en que la relación moderna entre trabajo y supervivencia se encuentra interrumpida? Por lo tanto, ambas películas están de acuerdo en que la paulatina erosión del trabajo es la consecuencia de la evolución del capital y sus transformaciones tecnológicas que también desintegran la interacción, asociación y relaciones modernas entre personas y con el espacio⁹. Es decir, Rivera pone en vilo la pregunta sobre qué hacer cuando la soberanía moderna se desvanece con el trabajo. Lo que observaremos aquí es que ambas películas se complementan cuando pensamos lo que Mezzadra y Neilson llaman “la frontera como método” como la consecuencia de la desaparición y desregulación del trabajo. Concluiremos que, si queremos construir un futuro que no caiga en viejas recetas que resultan hoy ser inefectivas como muestra *Sleep Dealer*, debemos abandonar la idea moderna del trabajo, que hoy valida la militarización de las fronteras. Para llegar a esto, primero debemos dedicarnos a entender qué es una frontera y cómo ella se relaciona a la noción moderna del trabajo.

⁵ La cita completa es “La crisis consiste precisamente en que muere lo viejo sin que pueda nacer lo nuevo, y en ese interregno ocurren los más diversos fenómenos morbosos”. Gramsci, Antonio. “Oleada de materialismos” y ‘crisis de autoridad”. En trad. y ed. Manuel Sacristán. *Antología*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2017, p. 313.

⁶ Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-accumulation, and the Post-Sovereign State*. New York: Fordham University Press, 2021, p. 12. Andreas, Peter. *Border Games: Policing the U.S.-Mexico Divide*. Ithaca: Cornell University Press, 2011, p. 11.

⁷ Gramsci. “Oleada de materialismos” p. 314.

⁸ “Un robot entra en un bar” en *Estados futuros*.

⁹ Stiegler, Bernard. *Automatic Society: The Future of Work. Volume 1*. Trans. Daniel Ross. Cambridge: Polity, 2016, pp. 89-90.

FRONTERAS, ¿POR Y PARA QUÉ?: LA FRONTERA COMO MÉTODO

La militarización constante de las fronteras en las últimas décadas no es una manifestación de una nueva política ni un nuevo paradigma. Al contrario, esta militarización no es otra cosa que el refuerzo de la función que siempre ha tenido o ha querido tener. Las fronteras terminan (*finis*) y limitan (*terminus*) un Estado soberano, mostrando su separación de otros Estados como lo indica el tratado de paz de Westfalia (1648) firmado después de la Guerra de los treinta años (1618-48). Este tratado estableció los principios del sistema legal y diplomático moderno en territorio europeo que trazó las fronteras tanto en el territorio como en mapas¹⁰, que más tarde se expandiría al hemisferio cuando nacen nuevos países al independizarse. Las fronteras son lo que conecta a diferentes Estados-nación, al mismo tiempo que reflejan su relación. Consecuentemente, las fronteras no son más que pasado presente. Son marcas que están sobre determinadas por una violencia previa¹¹, que regula el trabajo, la economía y las relaciones subjetivas entre estados y la ley para materializar la científica división del trabajo¹²: “La violencia estructural de las fronteras está en la fundación del Estado y en su rol como colector, protector y explotador de recursos y trabajo”¹³. En breve, las fronteras manifiestan y son útiles a los procesos de intercambio de valor entre Estados no limitado a Estados vecinos.

El poder que las fronteras tienen sobre el intercambio de valor recae en su poder para subjetivar sujetos. Cuando una persona llega a una zona de frontera, él o ella es categorizado/a de acuerdo a su movilidad, lo que produce una subjetividad particular¹⁴. Como dice Thomas Nail: “La historia de las fronteras es la historia de movilización social... Su éxito y función más evidente es el control social de la circulación del trabajo y mercancías”¹⁵. Al contrario de lo que se suele pensar, las fronteras no limitan, sino que enfatizan el movimiento tanto de las personas como de las mercancías, siempre dependiendo de cómo sean cada mercancía y persona clasificada. Por ejemplo, los ciudadanos de un Estado-nación y los residentes temporales, no tienen la misma capacidad de movimiento ni de velocidad en la frontera. Las fronteras de un Estado controlan el movimiento de las personas, haciendo que el movimiento libre de personas sea el enemigo del Estado¹⁶: “el estado siempre ha parecido [ser] el enemigo de la ‘gente que se desplaza de aquí para allá’”¹⁷. Las fronteras son la tecnología que se impone en la política del movimiento o *kinopolítica*¹⁸, y siempre están presentes en cada paso del proceso que subjetiva a una persona para controlar su movimiento¹⁹. Por lo tanto, las fronteras imponen reglas de transacción entre países soberanos, moldean la movilidad de sujetos y trazan la división internacional del trabajo, lo que da forma al mercado internacional de mercancías y contiene la movilidad del trabajo vivo²⁰. Cuando

¹⁰ Jones, Reece. *Violent Borders: Refugees and the Right to Move*. London: Verso, 2017, p. 103.

¹¹ Balibar, Etienne *Politics and the Other Scene*. London: Verso, 2012, p. 93.

¹² Mezzadra, Sandro y Nielsen, Brett. *La frontera como método*. Trad. de Verónica Hendel. Madrid: Traficante de sueños, 2017, pp. 7-8, 16.

¹³ Jones, *Violent Borders*, p. 164 *mi traducción*.

¹⁴ Mezzadra y Nielson, *La frontera como método*, pp. 13.

¹⁵ Nail, Thomas. *Theory of the Border*. New York: Oxford University Press, 2018, p. 8.

¹⁶ Jones, *Violent Borders*, p. 5.

¹⁷ James C. Scott. *Lo que ve el Estado: cómo ciertos esquemas para mejorar la condición humana han fracasado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021 [1998], p. 6.

¹⁸ Nail, *Theory of the Border*, p. 10.

¹⁹ Por ejemplo, en el momento que se crea un pasaporte, existe una presencia espectral de la frontera que indica el tipo de movimiento permitido que ese sujeto puede tener en la zona fronteriza según su pasaporte.

²⁰ Mezzadra y Nielson, *La frontera como método*, pp. 39-40, 77.

las fronteras se multiplican y son militarizadas, las subjetividades y el trabajo se multiplica también, produciendo nuevas categorías legales que hacen tanto a la desregulación del trabajo como parcelar el tiempo que un sujeto puede tener las formas ciudadanas de movilidad²¹. En breve, la militarización de la frontera no es nada más que un síntoma de una crisis que multiplica el trabajo y la ciudadanía informal bajo el pretexto de estar protegiendo la ciudadanía y el trabajo²². Al mismo tiempo, cada inmigrante o refugiado que quiere cruzar esa frontera militarizada es la materialización de la misma crisis, ya que son el otro lado de la misma moneda²³.

Cuando acabaron las últimas dictaduras Latinoamericanas y la Unión Soviética colapsó, la victoria del régimen capitalista por sobre cualquier otro modelo, multiplicó la producción e intercambio de mercancías a nivel global, para lo que se necesitó también intensificar la movilidad de trabajadores. Lo que siguió fue una reconfiguración geopolítica del espacio bajo la forma de tratados internacionales de comercio como NAFTA, MERCOSUR, APEC o la consolidación de la Unión Europea (para mencionar algunos), lo que intensificó el intercambio de mercancías y la relocalización de compañías multi-nacionales, incrementando el movimiento del capital mientras aumentó tanto las tasas de acumulación como la movilidad migratoria²⁴. La escena política donde la mentalidad neoliberal administra todo como si fuera un negocio, considera a las leyes comerciales de todo Estado-nación como obstáculos al libre mercado e intercambio de valor y mercancías, en una era post-soberana²⁵ que crea una escena política ingobernable que conduce a justificar el uso de la violencia para compensar el sentimiento nostálgico de reconstrucción de una imagen del poder del Estado soberano que “falsamente asume la idea que hubo un tiempo cuando todo estuvo bajo control”²⁶. Esta nostalgia se apoya en la homologación que hace al inmigrante un criminal que sólo llega para corromper el cuerpo social y robar el trabajo de ejemplares ciudadanos, lo que refuerza la identidad nacional que lentamente había sido erosionada por las políticas económicas internacionales²⁷. En palabras de Saskia Sassen, hay una constelación de “desnacionalización de la vida económica y una renacionalización de la política”²⁸.

La transformación de la frontera México-EEUU desde la firma del “North American Free Trade Agreement” (NAFTA) en 1992 —efectivo desde 1994—, levantó tarifas e impuestos sobre el intercambio de mercancías entre EEUU, Canadá y México. Con el incremento de la fluidez comercial vino la facilidad para relocalizar la producción de mercancías en lugares donde la flexibilidad a las leyes laborales o los salarios mínimos permitieron incrementar las tasas de plusvalía a las corporaciones, lo que terminó desmantelando sindicatos, depreciando salarios, reduciendo beneficios y empeorando las condiciones de trabajo en todos lados.

²¹ Ibid., op. cit., pp. 114, 287.

²² Ibid., op. cit., p. 8.

²³ Shaw, Ian G. R. and Waterstone, Marv. *Wageless life: A Manifesto for a Future beyond Capitalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019, p. 4.

²⁴ Desde la caída del Muro de Berlín, el número de personas que emigra ha aumentado exponencialmente. Algunas razones pueden ser el desempleo, la inestabilidad, las guerras, el aumento de la violencia doméstica y civil, las catástrofes naturales, el cambio climático, etc. Sin embargo, todas estas razones se relacionan de alguna u otra manera, al incremento de la acumulación de valor en menos manos durante las últimas cuatro décadas. Por ejemplo, la Comisión para Refugiados de las Naciones Unidas estimó que el número de desplazados por Guerra en el 2014 fue de 14 millones de personas, cuando el total de personas desplazadas en el mundo ese mismo año fueron 60 millones. Jones, *Violent Borders*, pp. 3-4.

²⁵ Brown, Wendy. *Walled States, Waning Sovereignty*. New York: Zone Books, 2014, p. 23.

²⁶ Andreas, *Border Games*, p. 29, *mi traducción*.

²⁷ Brown. *Walled States, Waning Sovereignty*, p. 68.

²⁸ Sassen, Saskia. *Losing Control?: Sovereignty in the Age of Globalization*. New York: Columbia University Press, 2015, p. xii.

Con ello, se incrementó también una ansiedad de derecha cuya percepción de la población migrante era la de un chivo expiatorio que explicaba tanto el desmantelamiento del Estado de bienestar como las promesas no cumplidas del neoliberalismo: en particular, la creación de más trabajos y oportunidades al desregular la economía. Comenzando con la Operación Gatekeeper (1994), una iniciativa que reforzaba la vigilancia en la frontera San Diego-Tijuana contra la inmigración ilegal, el Estado norteamericano proliferó los esfuerzos haciendo políticas y acciones enfocadas en incrementar las restricciones de vigilancia a la inmigración ilegal y la militarización como consecuencia de NAFTA²⁹. Estas operaciones y actos son la consecuencia del incremento de una ansiedad económica y financiera como consecuencia de un capitalismo de-contenido que propone su contención política al transferir sus problemas a un enemigo³⁰. La inseguridad económica, financiera y laboral termina transformándose en una violencia xenofóbica que reconstruye y fortifica la identidad nacional que se ubica bajo la idea que al recuperar un control soberano del pasado que de ningún modo resolvería el continuo empeoramiento de las condiciones laborales o las múltiples razones por las que se decide migrar³¹. La militarización de la frontera y sus muros son deseados porque pretenden ser una solución contra la inmigración, cuando en realidad ayudan a un permanente estado de emergencia³². El refuerzo de las fronteras es un espectáculo nacionalista que relaja las fronteras económicas mientras fortalece su vigilancia, lo que políticamente termina siendo muy beneficioso³³. El refuerzo de la frontera es un signifiante visual que no resuelve la tensión entre capital y trabajo que restablece el imaginario de un pasado idealizado como proyecto para el futuro³⁴, por ejemplo, penalizando a migrantes, pero no compañías que dependen de su trabajo³⁵. Este pasado idílico es en realidad un reclamo de una forma de vida que es financiera, económica, moral y éticamente producida por la concepción moderna del trabajo. Bajo el slogan derechista de proteger la frontera de la criminalidad extranjera, está el deseo de reclamar “trabajos bien pagos”³⁶. Esta misma lógica es la que también se encuentra detrás de las milicias que patrullan la frontera sur de EEUU, que abiertamente están en contra de los programas de trabajo³⁷. Dichos

²⁹ Otros actos y operaciones fueron: Operation Hold the Line (El Paso, Texas, 1993), Operation Safeguard (Tucson, Arizona, 1999), Operation Rio Grande (McAllen, Brownsville-Matamoros, Texas, 1997), Operation Streamline (2005), Operation Jump Start (Arizona, California, New Mexico, Texas and Mexico, 2006), Operation Phalanx (2010, también conocida como Operation Jump Start), Operation Strong Safety (2015, frontera EEUU-México), el Illegal Immigration Reform and Immigrant Responsibility Act (1996), el Real ID Act (2005), el Secure Fence Act (2006) y el Build the Wall, Enforce the Law Act (2018), etc. Estos actos y operaciones son complementarios a actos internacionales como el Plan Mérida (2007), que inició colaboraciones entre el Estado norteamericano y el mexicano para reforzar la frontera y el control para el combate al crimen organizado transnacionalmente (en especial el contrabando de drogas), o el Plan Frontera Sur (2014) con el que el Estado mexicano incrementó la vigilancia y el control inmigratorio proveniente de Belize y Guatemala.

³⁰ Brown. *Walled States, Waning Sovereignty*, pp. 31, 96.

³¹ Ibid op. cit., p. 74. Andreas, *Border Games*, pp. 7-9, 29.

³² Brown. *Walled States, Waning Sovereignty*, pp. 31, 109.

³³ Andreas, *Border Games*, pp. 6, 11.

³⁴ Brown. *Walled States, Waning Sovereignty*, pp. 95-9.

³⁵ “El Estado mexicano en sí mismo terminó dependiendo de los Estados Unidos como válvula de escape para resolver sus problemas de desempleo”. Andreas, *Border Games*, p. 37, *mi traducción*. “Todos coincidimos que la principal motivación para la inmigración ilegal es el trabajo. El refuerzo de los estándares laborales y las sanciones a sus empleadores sería una buena forma de desincentivar este tipo de trabajo”. Clinton, Bill. *Accepting the Immigration Challenge: The President's Report on Immigration*. Washington, D.C.: U.S. Office of the President, 1994, p. 42, *mi traducción*.

³⁶ Este ha sido uno de los lemas de Joe Biden que repetidamente usó en su campaña presidencial, como promesa del cambio de la industria de combustibles fósiles a energías renovables.

³⁷ Una serie de programas que aceptan trabajadores extranjeros en los EE.UU. Estos programas cambiaron su nombre durante los siglos XX y XXI. Por ejemplo, entre 1942 y 1964 el programa Bracero llevó a EE.UU.

grupos coinciden con lo que el ex presidente de EE.UU. Donald Trump dijo cuando temporalmente suspendió la inmigración al país el 21 de Abril del 2020, cuando se manifestó la emergencia de la pandemia del Covid-19: “We must first take care of the American Worker”³⁸.

La paradoja en la frontera sur de EE.UU. —especialmente en la de San Diego-Tijuana— es el tener una frontera económicamente permisiva con duras políticas migratorias. El reforzar las fronteras se vuelve el principal método de seguridad internacional que resuelve el movimiento de personas producido por la fluidez del capital de-contenido que, al mismo tiempo, refuerza la identidad nacional. Pero realmente es “el síntoma de una crisis y la transformación de la soberanía estatal [que]... regulan y estructuran las relaciones entre capital, trabajo, derechos, sujeto y poder político”³⁹ al intentar de “contener simultáneamente la movilidad del trabajo”⁴⁰ para así contener la ansiedad post-soberana, en la consociación de la política post-nacional y el mercado global⁴¹. En otras palabras, el refuerzo de las fronteras es la forma por la que administra el agotamiento de la soberanía moderna erosionada por el capitalismo global, limitando la movilidad mientras se multiplica el trabajo informal⁴². La militarización de la frontera o la creación de nuevas —que incluso pueden hasta dividir ciudades⁴³— comunican una sensación de control de la creciente cantidad de cuerpos moviéndose y la ausencia de fundamentos políticos. Sin embargo, “la frontera como método” es una serpiente que se come su propia cola: consistentemente promete contener la inmigración al incrementar la vigilancia fronteriza que acrecienta y normaliza la xenofobia racista contra el migrante, sin brindar ninguna solución a largo plazo para solucionar el problema. La política “fronterizada” significa la normalización de lo que solía considerarse excepcional⁴⁴.

Mezzadra y Nielson analizan tres aspectos de este proceso: la contención de la movilidad del trabajo como *performance*, su justificación por la ciudadanía a favor de defender el ‘derecho al trabajo’ y cómo estos dos son funcionales como incrementar el intercambio de mercancías⁴⁵. “La frontera como método” produce nuevas formas informales y desreguladas de trabajo: aumenta la cantidad de trabajadoras sexuales, los traficantes, contrabandistas de personas, etc. Por otro lado, intensifica la producción de valor, subsumiendo la vida del trabajador a su trabajo mientras desregula las formalidades del trabajo, haciendo que los

trabajadores temporales y poco calificados para trabajar en el campo, provenientes especialmente de México y Guam. Otro ejemplo el programa H-2 que coexistió con el programa bracero, que proveía visas temporales de trabajo a trabajadores que no trabajaban en la agricultura. Cuando el programa Bracero dejó de existir, el Immigration Reform and Control Act (1986) estableció las visas H-2A y H-2B para trabajadores de agricultura y de no agricultura respectivamente.

³⁸ “Primero debemos encargarnos de los trabajadores americanos” (mi traducción). Franco Ordoñez, Tamara Keith, and Ryan Lucas, “Trump Says He’ll Suspend Immigration for 60 Days over Coronavirus Fears,” NPR, April 21, 2020, <https://www.npr.org/2020/04/21/839547087/trump-says-hell-temporarily-suspend-immigration-over-coronavirus-fears> [febrero 2023]

³⁹ Mezzadra y Nielson, *La frontera como método*, p. 26.

⁴⁰ Ibid. op. cit., p. 77.

⁴¹ Brown. *Walled States, Waning Sovereignty*, pp. 24-25.

⁴² Mezzadra y Nielson, *La frontera como método*, pp. 11-15.

⁴³ Por ejemplo, en Sao Paulon en Brasil o en Lima, Perú, existen murallas que separan barrios de clase alta y baja.

⁴⁴ Por ejemplo, desde 1953 la aduana norteamericana y el control de frontera están autorizados a hacer inspecciones arbitrarias a vehículos y sujetos que transitan un área de 100 millas de las fronteras, siendo esto una excepción a la cuarta enmienda de la constitución norteamericana. Sin embargo, en el radio de 100 millas a la frontera norte y sur de EE.UU. es donde vive dos tercios de la población norteamericana (<https://www.aclu.org/other/constitution-100-mile-border-zone>). Esta regla también aplica a la proliferación de puestos de frontera dentro del país. Andreas, *Border Games*, p. 90.

⁴⁵ Mezzadra y Nielson, *La frontera como método*, p. 111.

trabajadores pierdan sus beneficios, contratos e incluso borrando la división entre tiempo de trabajo y tiempo de no trabajo. Esta continua desregulación de la industria moderna también diluye la asociación entre trabajo y ciudadanía, y con ello la figura del trabajador-ciudadano⁴⁶. Como dice Gareth Williams, la política post-soberana es organizada como narco-acumulación: 1) absolutización de la foma mercancía y el plusvalor y 2) la flexibilización del valor del trabajo, en especial el trabajo migrante⁴⁷. Por lo tanto, el deseo de trabajar legitima la presente forma de subordinación pre-moderna que refuerza nostálgicamente la identidad nacional y la militarización de las fronteras.

En el futuro distópico de *Sleep Dealer*, el capital global ha ganado por sobre la soberanía del Estado-nación, cerrando sus fronteras⁴⁸ mientras se normaliza la vigilancia fronteriza en todos lados. La película intenta imaginar una transformación técnica de las condiciones de trabajo y la migración en el contexto post-soberano, donde los migrantes no necesitan pasar la frontera físicamente para hacer trabajo migrante: lo que cruza la frontera es el trabajo, no el trabajador. Rivera imagina un mundo por venir donde el capital evoluciona acelerando la producción y el consumo al contratar trabajo migrante en lugares donde la fuerza de trabajo es más barata, lo que reduce los costos de producción e incrementa la tasa de plusvalor⁴⁹. Pero lo que Rivera se pregunta es cómo a partir de estos cambios, cambiarán las relaciones de trabajo en el futuro. La nueva división del trabajo permite al trabajador migrante, trabajar sin la necesidad de ser un exiliado cultural en otro país, como suele pasar con la persona que migra. La desventaja es que luego de trabajar muchas horas, el trabajador se convierte en un *sleep dealer*, una persona que pierde su conciencia y es dirigido por la máquina, que puede colapsar y perder su visión. Rivera proyecta el futuro de la frontera pensando qué va a suceder tanto con el trabajo como con la condición migratoria, preguntándose qué debemos hacer en este nuevo contexto y cómo. Llegaremos a la conclusión que a pesar de que *Sleep Dealer* tenga un éxito arrollador en la crítica académica como consecuencia de su propia credibilidad en representar la transformación de la inmigración, la frontera y el mundo post-soberano, terminará siendo una representación errónea ya que nunca toma lo que está en el centro del problema de la transformación de la frontera: el trabajo.

SLEEP DEALER O ¿CUÁL ES LA ESTRATEGIA PARA EL MUNDO POST-SOBERANO BASADO EN “LA FRONTERA COMO MÉTODO”?

Sleep Dealer nace de dos cortometrajes previos: *Papapapá* (1995) y *Why Cybracero?* (2003). El primero es un documental sobre la experiencia transcultural que Augusto Rivera (padre de Alex) tuvo como inmigrante peruano en EE.UU. El modo de vida norteamericano limita a Augusto al trabajo manual mientras todas sus otras actividades son de alguna u otra manera, prohibidas. Por lo tanto, él se convierte en un “coach potato”⁵⁰ que trabaja en el primer mundo, mientras su vida más allá del trabajo se encuentra culturalmente anclada de su país de origen,

⁴⁶ Ibid. op. cit., p. 44.

⁴⁷ Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages*, p. 111.

⁴⁸ Al final de la película sabemos que las personas no pueden cruzar la frontera, pero solo de norte a sur. Hasta donde llega mi conocimiento, las únicas películas que han hecho este movimiento y no el usual de sur a norte son: *Sleep Dealer* (2008), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) y *The Pilgrim* (1923).

⁴⁹ Esto ha sucedido ya durante décadas, pero con trabajo no manual, como el servicio telefónico al cliente, la enseñanza en línea, etc.

⁵⁰ Potato es papa en español. Se le dice papa de sofá a las personas que se pasan todo el día la televisión desde un sillón. Por eso el título de la película.

especialmente al ver siempre televisión peruana. Por otro lado, *Why Cybracero?* es una parodia del filme educativo hecho por el concejo de productores agrícolas de California titulado *Why Bracero?*⁵¹ (1962), que explicaba y se ponía a favor del programa Bracero que comenzó en 1942 durante la Segunda Guerra Mundial como consecuencia de la falta de mano de obra en los EE.UU. En la versión de Rivera, las controversias del programa Bracero son solucionadas porque las nuevas tecnologías permiten que EE.UU. reciba trabajo manual pero no el trabajador. Como dice el narrador de la película: “En español, cybracero significa un trabajador que opera una computadora con sus brazos y manos. Pero en la jerga norteamericana, cybracero significa un trabajador que no presenta amenazas al ciudadano, y ello significa productos de calidad a bajo costo social y financiero para usted”⁵². Las dos películas ponen en el centro de la cuestión la experiencia cultural y política del trabajador migrante en la era de “la frontera como método”⁵³. Esta ficción quiere imaginar la distopía post-política del futuro nacido de “la frontera como método” presente, donde la política se encuentra agotada y las fronteras cerradas. Sin embargo, la película nos deja con una esperanza que en este nuevo futuro florecen nuevas formas de asociación y resistencia contra el capitalismo global para la clase trabajadora. Rivera se pregunta cómo en la comunidad por venir post “la frontera como método” va a ser, y cuáles serán las estrategias de resistencia para crear un nuevo futuro.

Sleep Dealer comienza con Memo ayudando a su padre en su milpa en Santa Ana del Río (Oaxaca, México): un pueblo “fronterizado” donde el agua está privatizada por la compañía Del Río Water Inc., y es protegida por seguridad que más tarde veremos en los puestos de control fronterizos internos y en la frontera entre San Diego y Tijuana. El monopolio de la compañía sobre el agua de Oaxaca les permite subir su precio arbitrariamente, lo que revela que Memo no tiene ningún futuro quedándose ahí. Cuando le pregunta a su padre por qué se quedaron ahí sabiendo que no había futuro, su padre le contesta: “Tuvimos un futuro, estás parado en él”⁵⁴. El padre de Memo se refiere al futuro soñado por la Revolución Mexicana y el Plan de Ayala (1911) de Emiliano Zapata, que promovía la reapropiación y el reparto de la tierra a los campesinos. Pero el sueño del padre se vuelve una pesadilla para Memo, quien sólo quiere migrar para construirse un futuro en otra parte. Para Memo, Santa Ana del Río es una trampa: seco, desértico y desconectado. En un mundo post-soberano, obtener tierra se convierte una estrategia obsoleta de resistencia frente a la estructura global del capital.

Para escapar de la realidad, y con la ayuda del libro de Ricardo Domínguez *Hackers para principiantes*⁵⁵, Memo crea una antena para escuchar conversaciones privadas de cybraceros que trabajan en Tijuana con sus familiares de la zona. Por accidente, Memo intercepta la señal militar que vigila la represa de agua, por lo que termina siendo categorizado como un “aquaterrorista” y miembro del EMLA (Ejército Maya de Liberación del Agua). El ejército norteamericano (con base en

⁵¹ ¿Por qué el programa Bracero?

⁵² Carroll, Amy Sara. “From Papapapá to *Sleep Dealer*: Alex Rivera’s undocumentary poetics” *Social Identities*, Vol. 19, Nos. 3-4, 2013, pp. 485-500, *mi traducción*.

⁵³ Mucha gente pensó que *Why Cybracero?* era un instructivo real hecho por el Departamento del Trabajo del Estado norteamericano, como Alex Rivera menciona en los extras de *Sleep Dealer*.

⁵⁴ Rivera, Alex. *Sleep Dealer*. Los Angeles: Maya Entertainment, 2008.

⁵⁵ Este escritor es conocido por ser líder de la ECD (electronic civil disobedience) [desobediencia civil electrónica], activista y co-fundador del Electronic Disturbance Theatre [Teatro de Disturbio Electrónico] que organiza sentadas virtuales que interrumpen eventos en línea o sobrepoblar páginas web, que también ayudan al movimiento zapatista.

San Diego, California) actúa como policía internacional al proteger los recursos naturales privatizados en este mundo “fronterizado”, donde la vigilancia se convierte en regla⁵⁶. Para combatir al “aquaterrorista” la armada envía drones a Oaxaca, mientras el ejército transmite la persecución en vivo en un show de televisión llamado *Drones* que funciona como propaganda para el público norteamericano donde se observa cómo —como dice el presentador del show— “los héroes que utilizan la tecnología de alta gama para despedazar a las personas malas”⁵⁷. Esta oposición entre héroes y terroristas reproduce la retórica política de la oposición de los Estados-nación modernos Latinoamericanos en el mundo futuro post-político de Rivera, lo que justifica el aniquilamiento en vivo del padre de Memo, quien es forzado a migrar a Tijuana para salvar su vida. Como dice Hernán García, la ejecución del padre de Memo es el intento violento de reforzar la reproducción de los valores de la soberanía moderna que diferencia civilización de barbarie⁵⁸, al mismo tiempo que están siendo desmantelados.

Desde aquí en más, Rivera revela lo que Álvaro García Linera entiende como la constelación post-Fordista del Capitalismo del siglo XXI, que combina estructuras productivas del siglo XV en adelante para extraer y acumular valor de manera más efectiva⁵⁹. Por un lado, existe la combinación entre acumulación primitiva y el espectáculo punitivo de un enemigo social como sucede en la ejecución del padre de Memo, combinados en la vigilancia disciplinaria moderna del trabajo industrial transformada en fuerzas militares, crédito, vigilancia online, etc. Por otro lado, existe un barroquismo de constelación subjetiva entre los tres personajes principales. Primero, tenemos a Rudy, un piloto de drones que combate “aquaterroristas” desde la base militar en San Diego, quien hereda su subjetividad militar de la era industrial para convertirse un protector de recursos naturales privatizados. Este personaje combina el sistema militar con el sistema industrial de producción⁶⁰. Memo, un trabajador forzado a migrar a la “ciudad del futuro”⁶¹, que también satisface la subjetividad neoliberal de lo que Foucault llamó “empresa de sí mismo”, que reemplaza al trabajador industrial en la sociedad empresarial. Este emprendedor invierte en sí mismo para ser más idóneo para el mercado de trabajo: “La migración es una inversión, el migrante es un inversor. Es un empresario de sí mismo que hace una serie de gastos de inversión para conseguir cierta mejora”⁶². La figura del migrante materializa la diseminación de la lógica neoliberal⁶³. Este sentido emprendedor también aparece cuando Memo invierte en conseguir ‘nodos’ para poder conectarse a la web y así poder ser un cybracero⁶⁴. Por último, Luz es

⁵⁶ Jones, *Violent Borders*, pp. 39-40. Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, pp. 168-170.

⁵⁷ Dionne, Jake. “Viewing *Sleep Dealer* as Teoría Povera in the Trump Era: Rhetorical Coloniality, Reality Television, and Water Dispossession” *Present Tense*, Vol. 8, Issue 1, 2019, p. 5.

⁵⁸ García, Hernán Manuel. “Hacia una poética de la tecnología periférica: *Post-cyberpunk* y picaresca” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núm. 259-260, Abril-Septiembre 2017, p. 336.

⁵⁹ García Linera, Álvaro. *Forma valor, forma comunidad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2015, p. 349.

⁶⁰ Para más sobre la relación entre sodado militar y la organización industrial del capital, ver de Ernst Jünger *El trabajador: dominio y figura*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets, 1990. Y de Karl Marx “Capítulo XI: Cooperación” en *El Capital Tomo I Vol II*. Trad. de Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017, pp. 391-408.

⁶¹ Esa es la frase del cartel que recibe a Memo en Tijuana.

⁶² Foucault, Michel. *Nacimiento de la Biopolítica. Lecture at College de France 1978-79*. Trad. De Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 271.

⁶³ Brown. *Walled States, Waning Sovereignty*, p. 101.

⁶⁴ Memo busca instalarse estos ‘nodos’ en sus brazos y columna dorsal por un ‘coyotek’, la persona que ayuda a la gente a llegar del otro lado de la frontera como los coyotes hicieron en el pasado, cuando les pagaban para cruzar a pie. Después de que le roben, Luz le instala los nodos a Memo, lo que le permite estar finalmente conectado a la economía global como dice Memo.

lo que Mauricio Lazzarato dice que es la subjetividad que llega para reemplazar al sujeto emprendedor: el hombre endeudado⁶⁵. Ella es una joven periodista que escribe crónicas sobre inmigrantes anónimos que llegan a Tijuana para trabajar en las *info-maquilas*, y vende sus historias de la *dark web* para pagar sus estudios universitarios. La persona endeudada reemplaza a la subjetividad emprendedora porque está forzada a convertirse en deudor/a, y por lo tanto está moral, ética y políticamente controlada, al producir un tipo de gobernabilidad sin política⁶⁶. Por lo tanto, en la era del capitalismo barroco post-soberano se combinan diferentes tipos de castigos y formas de extraer valor, lo que permite el encuentro de diferentes subjetividades capitalísticas: Luz que vende la historia de Memo en la *dark web*, y Rudy que compra esa historia para saber más de Memo para procesar su stress post-traumático después de haber ejecutado a su padre. Cuando todos están conectados, Rudy cruza la frontera para hablar con Memo y los tres deciden colaborar para conectar a Rudy desde la compañía Cybracero en Tijuana para que maneje su dron para destruir la represa de Del Río Water Inc., lo que representa una esperanza para una organización política en la era del capitalismo de-contenido y la post-soberanía.

La cooperación de los tres personajes muestra problemas y posibilidades de una política emancipatoria que los nuevos medios de comunicación y la transformación del trabajo permite en el mundo post-soberano y digital que imagina Rivera⁶⁷. Las nuevas formas de comunicación no sólo crean nuevas formas de hiper-explotación, sino también asocia a personas de diferentes maneras lo que permite formar nuevos comunes⁶⁸. Para Hernán García, la “desobediencia civil electrónica” de Memo⁶⁹ produce nuevas maneras informales de asociación y cooperación, lo que crea un hacking colectivo⁷⁰. Lo que problematiza la película no es sólo cómo las condiciones de trabajo y la producción global post-fordista se transforman, sino también cómo la cooperación entre trabajadores ya no tiene que ser el resultado de “El operar de un número de obreros...al mismo tiempo, en el mismo espacio”⁷¹. Para Marx, la proximidad de los trabajadores en la fábrica les permite cooperar no sólo para producir mercancías, sino también para resistir a la dominación del capital que no puede darse si no están juntos. El entusiasmo post-soberano de esta película es por la creación de una nueva resistencia transnacional en la era de la post-política “fronterizada”. Sin embargo, debemos dar una segunda mirada para cuestionar el consenso académico respecto a este futuro esperanzador.

La destrucción de la represa abre un futuro incierto donde, como dice el hermano de Memo, nadie sabe si va a ser reconstruida o no: probablemente, sí. Por otro lado, no sabemos exactamente lo que les pasa a los protagonistas: Luz desaparece

⁶⁵ Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado: ensayo sobre la condición neoliberal*. Trad. de Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2011, p. 44. El trabajo de Lazzarato lleva una diferencia de género en el título (‘La fabrique de l’homme endetté’), sin embargo, él nunca habla de diferencias de género en este libro. Lo que aquí quiere decir con “hombre” el autor es en el sentido de especie al estilo del siglo XIX. Por esta razón Luz es un buen ejemplo de esta figura.

⁶⁶ Lazzarato, Maurizio. *Gobernar a través de la deuda*. Trad. de Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2015, pp. 12-15.

⁶⁷ Jeffries, Fiona “Cyborg Resistance on the Digital Assembly Line: Global Connectivity as a Terrain of Struggle for the Commons in Alex Rivera’s *Sleep Dealer*” *Journal of Communication Inquiry*, Vol. 39(1), 2015, p. 21.

⁶⁸ Ibid. op. cit., pp. 32-34.

⁶⁹ Straile-Costa, Paula “Hacking the Border: Undocumented Migration and Technologies of Resistance in Alex Rivera’s *Sleep Dealer* and Digital Media” *Theory in Action*, Vol. 13, No. 2, April, 2020. <https://transformativestudies.org/wp-content/uploads/10.3798tia.1937-0237.2021.pdf> [febrero 2023]

⁷⁰ García, “Hacia una poética...”, pp. 332, 340.

⁷¹ Marx, Karl. *El Capital. Tomo I, Vol II*. Trad. de Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017, p. 391.

de repente, Rudy se escapa al sur de México y Memo se queda en Tijuana. Estos significan que la cooperación es efímera: ya sea exitosa o no, esta asociación demanda su propia desintegración. Finalmente, las palabras finales de Memo en la película luego de dejar claro que ni él ni Rudy pueden volver a su lugar de origen, muestra la estrategia para el futuro próximo: “Tal vez hay un futuro para mí aquí, a la orilla de todo. Un futuro con un pasado, si me conecto y lucho”⁷². Memo entiende que existe la posibilidad de crear un futuro diferente al de su padre en la frontera. Lo que necesita hacer Memo es conectarse a la web para trabajar, organizarse y pelear desde adentro, como había hecho efímeramente con Luz y Rudy. Al igual que el futuro incierto de la represa, también la incertidumbre envuelve el futuro de Memo: no tiene claro sus objetivos, cómo piensa conseguirlos o qué específicas condiciones objetivas quiere cambiar. La ausencia de cualquier tipo de agenda política o económica expone una clara diferencia con su padre, quien deseaba un futuro con un específico modo de vida. Memo nos deja un mensaje esperanzador, pero sin ser específico de cómo superar el interregno “fronterizado”, para así hacer nacer el futuro por venir. La resistencia de Memo depende de que él se pueda conectar y para hacer esto, debe trabajar para así no ser identificado como un “aquaterrorista” y ser ejecutado como le sucedió a su padre. Lo que se da por sentado en el futuro que imagina Rivera es que su teleología y la política, donde “la frontera como método” ha conseguido llegar a su última etapa, el trabajo sigue siendo parte de la vida cotidiana aun cuando el capitalismo está dando claros signos que el trabajo está desapareciendo a manos de un “capitalismo sin trabajo”⁷³. Por lo tanto, aun cuando la historia implica la necesidad de construir un programa diferente para la izquierda por venir, aun se encuentra anclada en la defensa tanto del derecho al trabajo y al consumo⁷⁴ aunque se encuentre en un mundo post-soberano y “fronterizado”, dando por sentado la concepción moderna del trabajo. Memo quiere crear un nuevo mundo sin caer en la nostalgia de un pasado perdido, pero no es capaz de superar el principal principio que organiza la vida y política moderna: el trabajo.

Siguiendo a Davide Tarizzo, la vida es un concepto moderno organizado para su propia preservación (*conservatio vitae*) por el trabajo, que se materializa en dos derechos humanos que se encuentran entrelazados: el derecho al trabajo y el derecho a la vida⁷⁵. Por lo tanto, ni la política moderna ni su metafísica puede trazar la distinción entre vida y trabajo. Lo que está en juego en la intención de Memo de crear otro futuro, es el de crear una nueva forma de vida, donde es necesario separar vida de trabajo. En otras palabras, la evolución tecnológica y la “fronterización” generalizada que la película problematiza, son la consecuencia de la paulatina pero constatable desaparición del trabajo: el trabajo no tiene futuro y no hay futuro en el trabajo. La escalada militarización de las fronteras y la consecuente categorización del migrante como chivo expiatorio, son las soluciones políticas a la creciente desaparición del trabajo⁷⁶. El empleo no sólo está presente en los proble-

⁷² Rivera, dir. *Sleep Dealer*.

⁷³ Stiegler, *Automatic Society*, p. 67. Rifkin, Jeremy. *The End of Work: The Decline of Global Labour Force and the Dawn of the Post-Market Era*. New York: Putnam, 1996, pp. 140-141.

⁷⁴ Stiegler, *Automatic Society*, p. 173.

⁷⁵ Tarizzo, Davide. *Life*, trans. Mark William Epstein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, pp. 7-8, 33.

⁷⁶ Otro aspecto para ver las reacciones a la contención poblacional y política de la desaparición del trabajo es el incremento de las fuerzas policiales y la masiva reproducción de prisiones. Por ejemplo, como lo hace Ruth Wilson Gilmore en su libro *Golden Gulag: Prison, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*. Berkeley: University of California Press, 2007. En este libro se relaciona desempleo a la producción de prisiones en California.

mas de relocalización, sino especialmente, en la automatización que produce una nueva composición del capital por lo que Marx llamó la última metamorfosis del trabajo, cuando las máquinas reemplazan al trabajador sin tener otra parte de la economía que compense esto⁷⁷. *Sleep Dealer* muestra la evolución tecnológica y la erosión de la soberanía moderna, retratando un mundo de vigilancia masiva que transforma al trabajador inmigrante y la forma de intercambiar valor de cambio. Sin embargo, Memo nunca se cuestiona la idea moderna del trabajo, que es lo que organiza las injusticias estructurales que él quiere combatir. Si el trabajo no es cuestionado, el crear otro futuro como sinónimo de otro modo de vida, no puede suceder como tampoco se podrá superar el interregno post-soberano. La metamorfosis del trabajo hace obsoleto al trabajador y a al empleo como política para la igualdad económica y la inclusión. Esto hace que la soberanía moderna sólo esté activa y sea efectiva en un sentido nominal, cuya función expresiva terminará siendo sólo una promesa populista. En el lado negativo, esto muestra una creencia que no existe ninguna alternativa para ello⁷⁸. Como dijo Gramsci, debemos abrirnos “formar una nueva cultura”⁷⁹ para superar este interregno: debemos crear una vida más allá de la cultura moderna del trabajo. Aun cuando *Sleep Dealer* muestra una transformación de las condiciones laborales y políticas que hacen obsoletas las estrategias de izquierda tradicionales, ya que las fronteras se encuentran cerradas y la vigilancia militarizada está expandida en todo el mundo, la película no alcanza a diagnosticar el problema acabadamente ya que deja de lado lo que pasará con el trabajo y cómo afectará ello a la soberanía moderna que sólo puede sobrevivir con la ayuda del brazo militar. En otras palabras, aun cuando la película problematiza la transformación de la frontera que fuerza al director a pensar la transformación del trabajo, *Sleep Dealer* nunca cuestiona el reemplazo de los trabajadores en el proceso de producción, como tampoco la mentalidad keynesiana que apunta al pleno empleo⁸⁰. Sin embargo, podemos tomar el corto de Rivera “A Robot Walks into a Bar” como el filme que intenta suplantar estos temas.

‘A ROBOT WALKS INTO A BAR’

En el año 2014, Rivera crea un episodio del programa de televisión *Futurestates* que mostraba la visión de diferentes directores de cine sobre el futuro próximo de los EE.UU. Aquí Rivera publica “A Robot Walks into a Bar” [Un robot entra en un bar]. En este futuro próximo, los sistemas laborales M-1 pueden hacer la mayoría de los trabajos, garantizando la primera regla de seguridad: “un robot nunca debe lastimar a una persona o dejar que una persona sea lastimada”⁸¹. Estos robots pueden hacer carpintería, ser empleados de un bar, etc., reemplazando a la mayoría de la mano de obra de la industria del servicio. Cuando un sistema M-1 entra en el bar de cocktails de Hal, toma el trabajo de bartender y la empleada Dolores es despedida. Aun cuando el sistema M-1 se convierte en un empleado ejemplar, de un momento a otro decide no trabajar más, haciendo que toda la flota de sistemas M-1 en la ciudad también lo haga. La técnica que repara a la

⁷⁷ Rifkin, *The End of Work*, pp. 16, 35.

⁷⁸ Stiegler, *Automatic Society*, p. 83.

⁷⁹ Gramsci. “Oleada de materialismos” p. 314.

⁸⁰ El keynesianismo es el nombre inventado para describir políticas públicas basadas en el incremento de la demanda agregada, especialmente, por el trabajo. Sin embargo, no debemos olvidar que el mismo Keynes proyectó el fin del trabajo gracias a la automatización en su escrito “Las posibilidades económicas de nuestros nietos” de 1930.

⁸¹ Rivera, Alex. “A Robot Walks into a Bar”. San Francisco: ITVS, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=fOz1cMu7hZQ> [febrero 2023], *mi traducción*. Esta es la primera regla de los robots de Assimov en *I, Robot*.

unidad le explica a Hal que el robot dejó de trabajar porque se le pidió que rompa la primera regla de seguridad, lo que hace a su empleador sospechoso de actividad criminal. Hal responde que él no pidió eso, y que el robot sólo estaba trabajando. Ambos van a revisar la memoria de la unidad para saber si hubo una violación al código de seguridad. Cuando lo ven juntos, observan que la unidad tuvo una conversación con uno de los clientes llamado Arturo. Este le explica a la unidad que está desesperado porque no tiene trabajo y que esta es una estrategia continua para del capital para reducir costos. Arturo dice:

Veo a mi alrededor y toda esta gente, ninguno va a tener trabajo... Eventualmente, serán reemplazados por algo como tú... Mira, yo tuve una familia. Los cuidé con algo llamado trabajo. Después, vinieron ustedes. Fui reemplazado por otra versión tuya. Y ahora no tengo idea de qué voy a hacer... Yo solía ser un bartender⁸².

Cuando la unidad M-1 se da cuenta que su desempeño en el bar no está ayudando sino lastimando a un ser humano, deja de trabajar, produciendo un colapso en la red de unidades.

El corto muestra cómo el reemplazo de los trabajadores por máquinas es un movimiento continuo en el proceso de acumulación ya que en una escena previa vemos a Hal y a la unidad escuchando música mientras el dueño del bar cuenta las propinas que le dieron al robot y se va a quedar. La unidad pregunta sobre la música que están escuchando y hace cuánto tiempo que la máquina que la reproduce (refiriéndose a una rocola) trabaja ahí. Hal responde: “Seguramente mi padre compró esa máquina hace cincuenta años, y desde entonces no gasté un centavo en músicos”⁸³, mientras la unidad mira a un cuadro con una fotografía de una banda mariachi que se encuentra junto a la rocola⁸⁴. Al contrario de *Sleep Dealer*, donde la mano de obra local es reemplazada con mano de obra migrante que vive del otro lado de la frontera, en este corto el trabajo manual de todas partes es reemplazado por nuevas tecnologías en la nueva forma de acumulación del capital⁸⁵. Esto significa que la composición del valor cambia en el momento que cambia la tecnología de producción. Sin embargo, la automatización hace más difícil encontrar un trabajo mientras la necesidad de trabajar para vivir no es cuestionada⁸⁶: el trabajo es transformado material, pero no ontológicamente. La automatización beneficia a partes de la economía al costo de las personas que necesitan un salario para vivir, creando un “feudalismo robótico” que también aumenta el poder político sobre los trabajadores⁸⁷. Al mismo tiempo, el reemplazo des-diferencia personas desempleadas, no importa de dónde sean. La reproducción automatizada reemplaza a todo trabajador por igual.

Vemos esto cuando la unidad M-1 conoce a Arturo por primera vez, al ofrecerle un trago. Al estar estupefacto frente a un robot hablante, la unidad M-1 cambia su lenguaje, ofreciéndole un trago en español. Los casos de Dolores y Arturo, cuyos nombres muestran una evidente herencia hispánica en los EE.UU. —como el del

⁸² Rivera, “A Robot...” *mi traducción*. Aquí Arturo tiene lo que Jeremy Rifkin llama la internalización de la pérdida del trabajo, que se vive como una Muerte en vida, como le sucede al personaje. Rifkin, *The End of Work*, p. 197.

⁸³ *Ibid*, *mi traducción*.

⁸⁴ El reemplazo de músicos por máquinas de música fue un problema cuando éstas fueron recién inventadas, comparable a cómo las automotrices reemplazan trabajadores en la línea de montaje o los cajeros de bancos se reemplazan con cajeros automáticos. Rifkin, *The End of Work*, p. 160. Smith, Jason E. *Smart Machines and Service Work: Automation in the Age of Stagnation*. Durrington: Reaktion Books, 2021, p. 118.

⁸⁵ Rifkin, *The End of Work*, p. xi. Stiegler, *Automatic Society*, p. 6.

⁸⁶ Smith, *Smart Machines and Service Work*, p. 72.

⁸⁷ Shaw y Waterstone, *Wageless life*, p. 8.

director—, muestran el proceso de ser empleado y luego reemplazado por una máquina es parte del proceso largo del capital de reducir costos para incrementar la plusvalía. Sin embargo, esta última metamorfosis del trabajo es diferente a todas las anteriores. Si la historia del trabajo es la historia del desplazamiento⁸⁸, los casos de Arturo y Dolores muestran que ambos vienen de familias migrantes y la reacción natural a su contingencia sería migrar a otro lugar para buscar trabajo cuando pierden el propio⁸⁹. Sin embargo, no podrán hacer eso no sólo porque las políticas de “la frontera como método” hace difícil o imposible la inmigración, sino también porque la automatización reemplaza a todo trabajador en todos lados por igual, no importa su religión, su visión política o lugar de procedencia. El reemplazo del trabajador por la máquina demuestra una particular transformación del capital cuyo reemplazo no crea otro nuevo puesto de trabajo. No hay país o industria que compense la pérdida del trabajo que es reemplazado por la máquina. Por lo tanto, esta metamorfosis del trabajo es la última: se lleva al trabajo sin reemplazarlo.

Lo que problematiza Rivera en este corto, es una nueva etapa de la acumulación. Mientras el capital industrial libera al trabajador de sus medios de producción por lo que está obligado a vender su fuerza de trabajo para sobrevivir⁹⁰, estos medios se vuelven obsoletos cuando el trabajo manual es reemplazado por máquinas. En el pasado, la economía del servicio no pudo reemplazar plenamente los trabajos que la producción industrial perdió con la llegada de la automatización. Pero ahora no existe industria que reemplace los trabajos tomados por las máquinas en la industria del servicio. La automatización se convierte en el gran problema por venir en la nueva etapa de la acumulación del capital, al ver que ahora la concepción de la vida como *conservatio vitae* está ahora material pero no metafísicamente desvinculado del trabajo. La desaparición del trabajo es el disparador de la etapa última y despolitizada de las políticas de “la frontera como método” para proteger el trabajo y la soberanía moderna que pone al mundo entero bajo vigilancia. La militarización de la frontera es la reacción a la última etapa del trabajo moderno, dejándonos en un interregno donde la vieja concepción de la vida entendida como trabajo está muriendo, pero lo nuevo no ha nacido todavía: “Aun así, nuestro oscuro interregno quizá sea una oportunidad para re-imaginar los fundamentos de lo que constituye a una buena vida para crear un mundo digno”⁹¹. Las películas de Rivera abren la posibilidad de “una nueva cultura” del trabajo. Como dicen Rifkin y Stiegler, siguiendo a Nietzsche, que el problema con el trabajo demanda la transvaloración de los valores⁹² modernos al estar devaluados.

Las películas de Rivera nos desafían a pensar soluciones del siglo XXI para problemas del siglo XXI, actualizando la advertencia que Hannah Arendt hizo en *La condición humana*, hace ya más de seis décadas: “Nos enfrentamos con la perspectiva de una sociedad de trabajadores sin trabajo, es decir, sin la única actividad que les queda. Está claro que nada podría ser peor”⁹³. La soberanía moderna y la política representativa que son principalmente organizadas alrededor del derecho al trabajo⁹⁴ son ahora obsoletas para confrontar este problema, mientras se promete la

⁸⁸ Mezzadra y Nielson, *La frontera como método*, pp. 102-103.

⁸⁹ Esto lo explica bien Thoma Nail en su libro *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford UP, 2015.

⁹⁰ Marx, Karl. *El Capital. Tomo I, Vol III*. Trad. de Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011, p. 892.

⁹¹ Shaw y Waterstone, *Wageless life*, p. 6, *mi traducción*.

⁹² Rifkin propone tres políticas específicas: hacer más corta la semana laboral o trabajar menos para que todos puedan trabajar; promover el salario universal y pagarle a quienes trabajen en lo que él llama el tercer sector como por ejemplo trabajo en una ONG o voluntariado.

⁹³ Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. de Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 17.

⁹⁴ Stiegler, *Automatic Society*, p. 144.

inclusión por el trabajo. Lo que nos muestra Rivera es cómo el capital global agota el paradigma de la inclusión por el trabajo, transformándolo en una máquina de exclusión. En palabras de Shaw y G. R. Waterstone, el mismo sistema que recicló el trabajo, ahora nos hace desechables, lo que hace al incremento de la cantidad de personas que están “permanentemente abandonados”⁹⁵. En este interregno, el capital extrae valor sin la necesidad de una masa de trabajadores, mientras el post-fordismo de “ciudadelas de capital financiero, son protegidos por anillos de fronteras y furiosos drones”⁹⁶. En breve, el fin del trabajo y la militarización de la frontera no son más que las dos caras de la misma moneda. El deseo del control de la migración es la reacción que nace del simple hecho que el mercado laboral no puede satisfacer la demanda del trabajo, acrecentando la población sobrante que ahora es desechable.

No sólo “A Robot...” llena los vacíos que tiene *Sleep Dealer* en relación al problema del trabajo, el director también logra superar su propia estética. En sus primeras películas él proyecta lo que Debra Castillo llama “estética rasquache”, para decir que sus primeras películas problematizan la división global del trabajo para tomar conciencia de los cuerpos sexuados y racializados que hacen mercancías para el consumidor del primer mundo⁹⁷. Pero sus últimas películas sirven para pensar cómo las políticas posibles —en cuando el paradigma de la soberanía moderna y la inclusión vía el trabajo están agotados. Rivera nos muestra que, para pensar más allá del paradigma agotado de la soberanía moderna, necesitamos reformular nuestro entendimiento del trabajo— y su relación con la vida. Como dice Williams, este interregno nos demanda que abandonemos una forma de soberanía que “sobrevive maniáticamente” en nuestro mundo post-soberano, ya que su base ontológica no ha sido tocada⁹⁸. De otro modo, las políticas de “la frontera como método” sólo se intensificarán, aumentando la exclusión y la discriminación, empujando a más gente a migrar y a las economías informales para sobrevivir⁹⁹. El concepto moderno de trabajo necesita ser desafiado para evitar este resultado. Necesitamos crear soluciones políticas reales para esta época si queremos superar el permanente estado de emergencia de “la frontera como método” que sutura constantemente la soberanía moderna a costo de vidas humanas. El trabajo debe reinventarse: eso es lo que las dos películas de Rivera nos desafían a hacer.

BIBLIOGRAFÍA

- Andreas, Peter. *Border Games: Policing the U.S.-Mexico Divide*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. de Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Balibar, Etienne *Politics and the Other Scene*. London: Verso, 2012.
- Brown, Wendy. *Walled States, Waning Sovereignty*. New York: Zone Books, 2014.
- Carroll, Amy Sara. “From Papapapá to *Sleep Dealer*: Alex Rivera’s undocumentary poetics” *Social Identities*, Vol. 19, Nos. 3-4, 2013, pp. 485-500.

⁹⁵ Shaw y Waterstone, *Wageless life*, pp. 26, 3.

⁹⁶ Ibid., op. cit., p. 2, *mi traducción*.

⁹⁷ Castillo, Debra A. “Rasquache Aesthetics in Alex Rivera’s *Why Cybracero?*” *Norlit* No. 31, 2014, p. 14.

⁹⁸ Williams, *Infrapolitical Passages*, pp. 12, 66, 109.

⁹⁹ Rifkin, *The End of Work*, p. 289.

- Castillo, Debra A. "Rasquache Aesthetics in Alex Rivera's *Why Cybracero?*" *Norlit* No. 31, 2014, pp. 7-23.
- Clinton, Bill. *Accepting the Immigration Challenge: The President's Report on Immigration*. Washington, D.C.: U.S. Office of the President, 1994.
- Davis, Ande. "Consumed by el Otro Lado: Alterations of the Neoliberal Self in *Sleep Dealer*" *Chiricú Journal*, No 4, 2019, pp. 38-55.
- Deleuze, Gilles. "Posdata de la sociedad de control" <https://e-tcs.org/wp-content/uploads/2012/04/G-Deleuze-Postdata-sobre-las-sociedades-de-control.pdf> [Febrero 2023]
- Dionne, Jake. "Viewing *Sleep Dealer* as Teoría Povera in the Trump Era: Rhetorical Coloniality, Reality Television, and Water Dispossession" *Present Tense*, Vol. 8, Issue 1, 2019, pp. 1-13.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la Biopolítica. Lecture at Collège de France 1978-79*. Trad. De Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- García, Hernán Manuel. "Hacia una poética de la tecnología periférica: *Post-cyberpunk* y picaresca" *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Núm. 259-260, Abril-Septiembre 2017, pp. 327-344.
- García Linera, Álvaro. *Forma valor, forma comunidad*. Madrid: Traficante de sueños, 2015.
- Gramsci, Antonio. "'Oleada de materialismos' y 'crisis de autoridad'". En trad. y ed. Manuel Sacristán. *Antología*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2017, pp. 313-314.
- Jeffries, Fiona. "Cyborg Resistance on the Digital Assembly Line: Global Connectivity as a Terrain of Struggle for the Commons in Alex Rivera's *Sleep Dealer*" *Journal of Communication Inquiry*, Vol. 39(1), 2015, pp. 21—37.
- Jones, Reece. *Violent Borders: Refugees and the Right to Move*. London: Verso, 2017.
- Keynes, John Maynard. "Economic Possibilities for our Grandchildren" *Essays in Persuasion*. New York: Harcourt Brace, 1932.
- Lazzarato, Maurizio. *Gobernar a través de la deuda*. Trad. de Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2015.
- Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado: ensayo sobre la condición neoliberal*. Trad. de Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- Martín-Cabrera. "The potentiality of the Commons" *Hispanic-Review* Vol 80 No 4 (Autumn), 2012, pp. 583-605.
- Marx, Karl. *El Capital. Tomo I, Vol II*. Trad. de Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- Marx, Karl. *El Capital. Tomo I, Vol III*. Trad. de Pedro Scaron. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Mezzadra, Sandro y Nielsen, Brett. *La frontera como método*. Trad. de Verónica Hendel. Madrid: Traficante de sueños, 2017.
- Nail, Thomas. *Theory of the Border*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Nericcio, William Anthony. "Latina/o Dystopias on the Verge of an Electric, Pathological Tomorrow: Alex Rivera's *Sleep Dealer*" *Literature and Arts of the America*, Issue 90, Vol 48, N 1, 2015, pp. 48-54.
- Ordoñez, Franco. Keith, Tamara y Lucas, Ryan "Trump Says He'll Suspend Immigration for 60 Days over Coronavirus Fears," NPR, April 21, 2020, <https://www.npr.org/2020/04/21/839547087/trump-says-hell-temporarily-suspend-immigration-over-coronavirus-fears> [Febrero 2023]
- Rifkin, Jeremy. *The End of Work: The Decline of Global Labour Force and the Dawn of the Post-Market Era*. New York: Putnam, 1996.

- Rivera, Alex. *Sleep Dealer*. Los Angeles: Maya Entertainment, 2008.
- Rivera, Alex. "A Robot Walks into a Bar". San Francisco: ITVS, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=fOz1cMu7hZQ> [febrero 2023]
- Sassen, Saskia. *Losing Control?: Sovereignty in the Age of Globalization*. New York: Columbia University Press, 2015sc.
- Scott, James C. *Lo que ve el Estado: cómo ciertos esquemas para mejorar la condición humana han fracasado*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Shaw, Ian G. R. and Waterstone, Marv. *Wageless life: A Manifesto for a Future beyond Capitalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.
- Smith, Jason E. *Smart Machines and Service Work: Automation in the Age of Stagnation*. Durrington: Reaktion Books, 2021.
- Stiegler, Bernard. *Automatic Society: The Future of Work. Volume 1*. Trans. Daniel Ross. Cambridge: Polity, 2016.
- Straile-Costa, Paula "Hacking the Border: Undocumented Migration and Technologies of Resistance in Alex Rivera's *Sleep Dealer* and Digital Media" *Theory in Action*, Vol. 13, No. 2, April, 2020. <https://transformativestudies.org/wp-content/uploads/10.3798tia.1937-0237.2021.pdf> [Febrero 2023]
- Tarizzo, Davide. *Life*, trans. Mark William Epstein. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Williams, Gareth. *Infrapolitical Passages: Global Turmoil, Narco-accumulation, and the Post-Sovereign State*. New York: Fordham University Press, 2021.

GUERRA



Jacques Lezra, *Gaza*, acrílico y esmalte sobre tela sin preparar. 180 x 200 cm. 2023-2024. Fotografía: J. Lezra.

*Las cifras no mueren, sólo suman.
Toneladas de explosivos y no se escucha.
El algoritmo gobierna las imágenes.*

La sublevación de nombres

Breve comentario a “La Cuestión Palestina” de Edward Said

Rodrigo Karmy Bolton¹

Desde los acontecimientos del 7 de Octubre del año 2023 con la irrupción de las milicias palestinas en los territorios ocupados palestinos, la cuestión palestina, que parecía haber quedado invisibilizada y tratada como un asunto puramente demográfico o administrativo, volvió a asumir el carácter político que el sionismo le niega. Sin embargo, el problema que resuena una y otra vez, es bajo qué mecanismos la cuestión palestina no deja de circunscribirse a un conjunto de batallas que condicionan sus regímenes de visibilidad, es decir, qué hace —que batallas— que tal cuestión sea tratada de una determinada forma y no de otra. Batallas mediáticas, políticas y sociales, sin duda, en las que el discurso sionista se revela no sólo como la columna vertebral del Estado israelí, sino como el pivote colonial aún vigente del imperialismo occidental en general.

Batallas microfísicas, a veces, gigantescas en otras, que va desde la imposición del silencio, el nombramiento de los hechos bajo determinadas rúbricas o, el solo hecho de contemplar un mapa y recibir la imagen de un territorio supuestamente vacío que los blancos colonos del movimientos sionista habrían podido desarrollar al modo de un “milagro”; batallas en las que una fotografía de una familia palestina que vivía antes de la *nakba* puede irrumpir como una potencia destituyente frente al armatoste sionista que, desde el punto de vista de Furio Jesi, podría ser tratado perfectamente como un “mito tecnificado”².

¿Árabes? ¿palestinos? ¿Qué nombre usamos? ¿qué cosa se nos vuelve decible y qué no? ¿Podemos mencionar hoy el nombre “intifada” o, si se quiere, “nakba”, en suma, podemos hablar en *palestino*, antes que en *sionista*? La mirada de batallas que atraviesan la cuestión palestina remiten, en esencia, a lo que el propio Edward Said en su libro *La Cuestión Palestina* publicado en 1979 problematizó bajo el abismo que se abre entre el régimen de representación y Palestina.

Si bien Said inicia su reflexión con *Orientalismo* publicado exactamente un año antes (1978)³ en el que pone de relieve una arqueología acerca de la violencia con la que las ciencias europeas propiciaron la construcción del otro árabe/musulmán, en *La Cuestión Palestina*⁴ extiende su análisis para profundizar acerca del modo en que el orientalismo funciona, a su vez, al interior del discurso sionista, toda vez que este último no es más que un proyecto colonizador europeo. A esta luz, los palestinos experimentan un abismo respecto del régimen de representación puesto que este último sólo opera desde el lado del sionismo y es precisamente dicho discurso el que *habla en nombre de los palestinos*: “Lo que hay que ver aquí —señala Said- de nuevo es lo que implica la **representación**, un tema siempre latente

¹ Académico, Centro de Estudios Árabes, Universidad de Chile.

² Furio Jesi *Mito y Lenguaje en la Colectividad*. En: Furio Jesi *Literatura y mito* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972.

³ Edward Said *Orientalism*. Ed. Penguin, London, 2003.

⁴ Edward Said *La Cuestión Palestina*. Ed. Penguin Random-House, Barcelona, 2013.

en la cuestión palestina. He dicho antes que el sionismo siempre habla en nombre de Palestina y los palestinos; ello ha entrañado una operación de bloqueo por la que al palestino no se le puede escuchar (o representar) directamente en la escena mundial. Tal como el experto orientalista creía que sólo él podía hablar (paternalmente, por así decirlo) en nombre de los nativos y las sociedades primitivas que había estudiado —de modo que la presencia de él comportaba la ausencia de estos— así también los sionistas hablaban al mundo en nombre de los palestinos.”⁵). La operación saideana sobre la representación es clave porque muestra precisamente su límite: Palestina. Es Palestina y los palestinos lo que constituye su resto, lo que es sustraído a ella, ahí donde su régimen “habla en nombre” de ella y la nombra.

Así, para Said, el régimen de representación no puede jamás ser concebido exento de una violencia soberana que establece los mecanismos de inclusión y exclusión con los que determina qué es lo que queda fuera y qué es lo que queda dentro, y quienes son los que permanecen dentro y quienes los que deben asediar desde afuera. En suma, lejos de la apuesta liberal, según la cual, el régimen de representación sería universal y democrático, para Said éste resulta ser un dispositivo de naturaleza colonial que puede ofrecer universalidad solo en la medida que es capaz de expulsar a los palestinos y desplegar así nada más que la arbitrariedad de una violencia soberana. De esta forma, Palestina y los palestinos aparecen en la problematización saideana como el inframundo sobre el cual se erige el supramundo israelí. Palestina no puede ser nombrada, los palestinos no pueden hablar. Están mudos y nos enmudecen frente a sus nombres. No es su voz la que puede ser escuchada. Más aún: ¿qué significaría escuchar la voz palestina sino una alteración del propio régimen de representación que la invisibiliza? ¿Qué implicaría la voz palestina sino una fisura del propio régimen de representación liberal-sionista y la impugnación, por tanto, de sus sabios interlocutores?

A propósito de la reflexión saideana, puede ser instructivo atender a los *nudos nominativos* con los que se ha nombrado la cuestión palestina —algunos le llamarán “conflicto”. En efecto, desde 1948 hasta 1967 la terminología utilizada remitía a la noción de “conflicto árabe-israelí” puesto que varios países árabes (Egipto sobre todo) se hallaban comprometidos en la lucha por la descolonización de Palestina. Pero desde 1967 hasta 1992 el nudo nominativo muta y comenzamos a hablar del “conflicto palestino-israelí”. Desde 1992 en adelante, justamente cuando, desde 1987 la intifada palestina ve nacer a Hamás, se inicia una tercera mutación de los nombres: “conflicto Israel-Hamás”. Desplazamiento clave de los tres nudos nominativos que asfixian y atomizan cada vez más la cuestión palestina hasta borrarla de la dimensión política y dejar en ella al significante totalmente metonimizado de “Hamás”.

Palestina es un término innominado por el régimen de representación euroatlántico. Junto a dicho nombre, las “democracias” europeas junto con los Estados Unidos han comenzado a borrar los nombres como “intifada” y otros prohibiendo su uso en los campus universitarios, asunto de extrema gravedad que pone en tela de juicio los derechos civiles ganados a punta de luchas. Desplazamiento nominativo que nos muestra cómo el problema de la arbitrariedad a la que remite el régimen de la representación entrevistado por Said en 1979 no hace más que estar vergonzosamente vigente en nuestros días en los que a nombre de la democracia se cancela la propia democracia, precisamente, porque ella deja ver el crudo rostro tanático y colonial que la constituía. Seguramente, si toda democracia liberal se anuda en

⁵ Idem. p. 91.

base a la capacidad de “hablar en nombre de” es porque en cada democracia liberal pervive una Palestina a punto de sublevar los nombres.

Que el libro de Said ofrezca una clave para inteligir nuestro presente no puede ser algo sorpresivo, sino un asunto que remite a la experiencia temporal de la escritura del oprimido: lejos de la cronología historiográfica, Palestina se mueve en un registro intempestivo. Todo texto del pasado puede, en ella, iluminar enteramente el presente, en la medida que pone en juego su verdad una y otra vez. No se trata de un trauma que “retorna” como de una potencia que no se deja subsumir en los arbitrarios derroteros de la representación y sus formas de saber-poder.

Guerra y metafísica: variaciones sobre la copertenencia en Bolaño

Sergio Villalobos Ruminott¹

I

Una rápida mirada a la prensa internacional de los últimos meses nos muestra la existencia de una serie de conflictos bélicos diseminados por el mundo: Ucrania; Armenia y Azerbaiyán; Irán; Yemen; República Democrática del Congo y los Grandes Lagos; Pakistán, etc. A estos habría que sumar conflictos civiles y no tradicionales como los de la llamada guerra civil en Siria, “el conflicto” palestino-israelí, el llamado “post-conflicto” colombiano, las pandillas y la herencia de los paramilitares en Centroamérica y, por supuesto, la llamada guerra contra los carteles del narcotráfico en México. En este contexto resulta fácil comprender por qué el presupuesto militar norteamericano el año 2021 fue de más de 800 mil millones de dólares; y, según el Índice Global de Militarización (GMI) del Centro Internacional de Conversión de Bonn, Israel se ha convertido en uno de los países más militarizado desde 2007 hasta la fecha, con un gasto militar anual que sobrepasa los 20 mil millones de dólares. A su vez, el gasto militar mundial alcanzó los 2,24 billones de dólares en el año 2022, esto es, *dos mil doscientos veinticuatro millones de dólares*, cifra que crece por octavo año consecutivo. Consecuentemente, Europa registra el mayor aumento en gasto militar desde la Guerra Fría (+13%), y Ucrania entra por primera vez en el Top 15 de los países con mayores presupuestos militares del mundo, con un incremento de un 640% respecto al año 2021².

Por su parte, según información entregada por *Statista*, en el año 2021 el gasto militar en América Latina y el Caribe rondó los 62.710 millones de dólares, lo que representó un aumento de casi 200 millones en comparación con los gastos militares reportados el año 2020. En el mismo año 21, Brasil fue el país con mayor gasto militar de la región, con casi 20.000 millones de dólares destinados al presupuesto de defensa y seguridad. México está en el tercer lugar, después de Brasil y Colombia, Chile en el cuarto³.

Por supuesto, no habría que asumir estas cifras sin preguntarnos por la forma en que estas agencias internacionales y la prensa especializada en general “representan” estos procesos, pues dicha representación objetiva y estadística tiende a homogeneizar y hacer equivalentes no solo los diversos conflictos en el mundo, sino los diversos “bandos” en conflicto. En otras palabras, la relación entre guerra y representación ya no puede ser pensada como una cuestión contingente o bajo la forma de una relación de exterioridad, pues la misma representación de la guerra (objetiva, ecuánime, científica, universitaria, etc.) se muestra como una dimensión constitutiva de la guerra, la que ya no se restringe al campo de batalla tradicional. Por otro lado, cabe acá también la pregunta, ¿qué hacen los países con un aparato

¹ Profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Michigan.

² <https://data.humdata.org/dataset/global-militarization-index>, <https://www.bicc.de/Publications/Report/Global-Militarisation-Index-2023/pu/14293>

³ <https://es.statista.com/estadisticas/1224838/gasto-militar-america-latina-caribe-por-pais/>

militar hipertrofiado cuando no están en guerra? Pregunta que apunta a la necesidad, tanto económica como securitaria, de mantener a estos aparatos militares constantemente *movilizados*, en el umbral de un posible despliegue.

Ya en el año 2015 Robert P. Marzec⁴ advertía que la supuesta *irreversibilidad* del cambio climático traía consigo una consecuencia aún más nefasta, a saber, la militarización de las estrategias de contención y de adaptación destinadas a posicionar la agenda de seguridad en el contexto de las inevitables catástrofes ambientales que se aproximaban. Esto significa que las respuestas habituales a las crisis climáticas están orientadas a la adaptación funcional y a la seguridad, repitiendo la misma lógica securitaria de los aparatos policiales y militares modernos, es decir, confundiendo el bienestar de las sociedades con los imperativos corporativos y marciales de un orden basado en la misma racionalidad política-técnica que nos ha llevado a la actual crisis ambiental y social. No hace falta mencionar cómo estas catástrofes climáticas se manifiestan ya en la producción de una gran población flotante de migrantes climáticos, que añade a la crisis migratoria actual una nueva sensación de urgencia e inestabilidad, y que ha sido tematizada de manera general bajo la noción de capitalismo del desastre⁵.

Así mismo, ya el año 2002 el filósofo italiano Carlo Galli advertía, en el contexto de la llamada Post-Guerra Fría y de los eventos terroristas acaecidos en Washington, Pensilvania y Nueva York, sobre la emergencia de un tipo de conflicto que él llamaba “guerra global”, caracterizada por su ubicuidad y descentración, por su flexibilidad y por su duración variable; una guerra inédita respecto a nuestro concepto moderno o convencional⁶. En efecto, para Galli la guerra moderna se inscribía en el horizonte de las luchas por la consolidación de los Estados nacionales y, al igual que la representación clásica de la guerra basada en el combate cuerpo a cuerpo o, incluso, en la guerra de trincheras, esta guerra soberana y partisana moderna también habría sido desplazada por un tipo de guerra que, más allá de sus materializaciones puntuales, ahora parecía ser capaz de articularse de manera contingente, movilizandno solo recursos militares y humanos en el sentido tradicional, sino que combinando armamentos y tecnologías de punta (vigilancia satelital, control de medios, *big data analysis*, etc.), alterando con esto no solo la noción de “enemigo”, sino también toda la arquitectónica política moderna (Estado, soberanía, fronteras, seguridad, etc.).

Sin embargo, Peter Sloterdijk sostiene que ya a comienzos del siglo 20, con la invención de las granadas de gas mostaza y cloro, y con la posterior invención de la aviación de guerra, se produce la emergencia de un nuevo tipo de organización militar y política, asociada con lo que él denomina *atmoterrorismo*, esto es, un tipo de violencia política-terrorista coordinada desde el aire y orientada a la devastación total del enemigo (una especie de *nomos del aire* que venía a reemplazar e intensificar *el nomos de la tierra* en la terminología de Carl Schmitt)⁷. En este horizonte atmoterrorista habría que inscribir no solo el desarrollo de lo que Manuel de Landa ha llamado las máquinas de guerra inteligentes, cuyo último capítulo tiene que ver con la tecnología teledirigida y el perfeccionamiento de los drones, sino también la bomba atómica, el desarrollo de la energía nuclear, y la llamada

⁴ *Militarizing the Environment: Climate Change and the Security State*. University of Minnesota press.

⁵ Naomi Klein. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Metropolitan Books.

⁶ Carlo Galli. *La Guerra globale*. Editori Laterza, 2002. Se trata de un breve ensayo que muestra la preocupación central de Galli con la obra y la crítica del pensamiento de Carl Schmitt, tal cual es desplegada en su *Genealogía della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico*. Il Mulino, 2010.

⁷ Peter Sloterdijk. *Temblores desde el aire. En las fuentes del terror*. Pretextos, 2003.

carrera espacial⁸. Sin embargo, sería un error limitar este *atmoterrorismo* a su manifestación directamente bélica pues, en la medida en que se trata no ya de la derrota del enemigo, sino del control total de las condiciones de existencia de este enemigo (para hacerlo cómplice de su propia destrucción), estamos ante una forma de organización racional-técnica que subsume a la vida *in toto* a la lógica sofisticada del control y la programación.

¿Qué relación hay entonces entre la sofisticación tecnológica de la guerra, orientada a la devastación, y la configuración post-Estado nacional de un tipo de soberanía que se materializa a partir de la expansión planetaria de la *pena de muerte*? Entendiendo que la sofisticación tecnológica y la configuración de un régimen totalizante de programación (*atmoterrorismo*), no hacen sino universalizar y automatizar el fundamento mismo de la soberanía, entendida como decisión sobre la vida y la muerte⁹. Es decir, ¿cómo pensar la lógica auto-télica de la pena de muerte y del bando soberano, más allá de la ilusión del Estado de derecho y de la paz liberal, a partir de la misma transformación de la experiencia y del concepto moderno de guerra, la que ya no se reduce a su manifestación armada, uniformada, convencional, sino que se extiende a la totalidad de la vida social?

Me gustaría intentar responder preliminarmente a estas preguntas a partir de mostrar la relación entre guerra, tecnología y expansión de la lógica sacrificial relativa a la pena de muerte, señalando, por un lado, las condiciones generales de lo que llamaremos la copertenencia entre guerra y metafísica, la que se hace patente a partir de la articulación planetaria del capitalismo, entendido como universalización del principio de equivalencia general, esto es, como predominio final del intercambio generalizado. Luego, me gustaría mostrar cómo un cierto trabajo de ficción contemporáneo —que es también *una ficción del trabajo*— logra dar cuenta de esta copertenencia, bajo la tematización del problema de la guerra, entendiendo la guerra ya no como un evento circunstancial o monumental, sino como el reverso constitutivo de la misma articulación planetaria del capital y sus dinámicas culturales.

II

Permítanme entonces comenzar con una cita extraída del volumen 90 de las *Obras Completas* de Martin Heidegger¹⁰, que reúne sus notas dedicadas a una sostenida lectura del escritor alemán Ernst Jünger, lectura desarrollada desde los años 1930. En esta cita, Heidegger nos dice lo siguiente:

En todo caso, la guerra sólo es una manera, aunque muy importuna y dolorosa de la “movilización total”; pues ésta no se limita a lo sólo militar ni en general al estado de guerra. Ella domina en su reivindicación esencial de incondicionalidad a la humanidad de todo el globo terrestre. Todos los pueblos y sobre todo los de Occidente están incluidos según su determinación esencial histórica de diferente manera en este proceso, en tanto lo aceleran u obstaculizan. Quieran aún tener un “interés” en su ocultamiento o plantear todo en su exposición. Cada vez están al servicio de lo que en el fondo lleva y conduce la movilización total —y esto es el poder mismo. (279)

Me interesa destacar dos cosas de esta cita que además funciona como un momento sumario de la serie de notas que configuran este volumen. Por un lado, mostrar el estatuto que tiene para Heidegger el pensamiento de Ernst Jünger; un

⁸ Manuel de Landa. *War in the Age of Intelligent Machines*. Zone Books, 1991.

⁹ David Wills. *Killing Times. The Temporal Technology of the Death Penalty*. Fordham University Press, 2019.

¹⁰ Martin Heidegger. *Zu Ernst Jünger. Gesamtausgabe band 90*. Vittorio Klostermann, 2004. Ver la versión en español a cargo de Dina V. Picotti. *Acerca de Ernst Jünger*. El hilo de Ariadna, 2014.

pensamiento caracterizado por una cierta nostalgia del combate cuerpo a cuerpo y de los viejos valores de la guerra tradicional, cuestión que lo convierte en un testigo central del siglo 20 y, por tanto, en un participante activo y renuente de las transformaciones tecnológicas de la maquinaria militar contemporánea¹¹. En efecto, para Heidegger, el escritor alemán expresa o sintomatiza no solo un momento privilegiado de la articulación entre técnica y racionalidad instrumental o calculabilista, sino también un momento en el que se devela la copertenencia de la lógica militar de la guerra y la lógica política y subjetiva del dominio técnico. En otras palabras, Jünger expone el presupuesto subjetivo que moviliza el heroísmo militar y cierra, a la vez, el paréntesis histórico inaugurado por la racionalidad política moderna, paréntesis constituido por la copertenencia de guerra, dominio, voluntad y racionalidad política. Por consiguiente, ya sea que nos detengamos en *La movilización total* o en la monumentalización de *El trabajador*, su pensamiento alcanzaría una gravedad mayor al interior del horizonte onto-político moderno; horizonte en el que el príncipe de Maquiavelo y el trabajador de Jünger —entendidos como *figuras* y no como títulos de libros específicos—, aparecerían como los protagonistas de este complejo entramado onto-político al que comparece la humanidad movilizada. En este sentido, lo que inaugura Maquiavelo como determinación subjetiva de la virtud política llega a realizarse en la “superación del nihilismo” de Jünger, en su “realismo heroico”, en tanto dicha superación sigue estando basada en una subjetividad fundante e intencionada propia de la racionalidad política/militar moderna.

El segundo punto es la cuestión de la copertenencia. En efecto, la articulación planetaria del capital, entendida como universalización del intercambio generalizado, basado en el principio general de equivalencia, desoculta la relación constitutiva entre guerra y metafísica, volviendo insostenible el concepto moderno de guerra, entendido al modo de una interrupción puntual, una excepción. Como dice Heidegger en el fragmento citado: “la guerra sólo es una manera, aunque muy importuna y dolorosa de la “movilización total”; pues ésta no se limita a lo sólo militar ni en general al estado de guerra. Ella domina en su reivindicación esencial de incondicionalidad a la humanidad de todo el globo terrestre”. En otras palabras, la llamada universalización de la pena de muerte, entendida como actualización del bando o decisión soberana (Derrida¹², Wills), y la configuración de la esfera atomoterrorista como producción de una segunda naturaleza en la que la vida deviene plenamente programada (Sloterdijk), no son sino consecuencias de aquello que Heidegger denomina *movilización total*, cuyo motivo original es la lectura sistemática de Jünger, pero cuya materialización se da, más allá de Jünger, en el alcance planetario de esta movilización total, incluyendo en ella el universo de la simbolización crítica y universitaria, la que aspira a constituirse en una forma activa de resistencia (política y/o cultural) al poder. En otras palabras, Heidegger apunta a la movilización total como criterio que delata la copertenencia (o tensión dialéctica) de hegemonía y contra-hegemonía como claves que organizan la escena política, bélica y cultural del siglo XX.

El príncipe de Maquiavelo y El trabajador

El príncipe es el comienzo de la modernidad.

¹¹ Ver también, Ernst Jünger. “Sobre la línea”. En: *Acercas del nihilismo*. Ediciones Paidós, 1994. Pp. 15-69.

¹² Jacques Derrida. *The Death Penalty, Volume I*. Chicago University Press, 2013.

El trabajador es su acabamiento.

Aquí pensamos en la referencia histórica, no en los nexos historiográficos de Jünger con Maquiavelo, que ciertamente allí están. La referencia histórica mienta que el planteo de la lucha absoluta como fundamento y ámbito del dominio finalmente es pensado en lo incondicional de la subjetividad en general y a la vez de la objetividad (es decir planetariamente).

Pero la referencia esencial de la relación sujeto-objeto es la “técnica”.

Técnica, no modo de la movilización sino fundamento de la verdad (es decir, posibilidad de ser del trabajador y del trabajo). (113)

Por supuesto, si la relación entre guerra y metafísica está dada para nosotros por la convergencia de una disposición sacrificial y destinal de la historia, en un contexto de articulación planetaria del capital y sus lógicas, entonces la consecuente movilización total que encarna esta disposición, se muestra hoy en día bajo la forma de una inescapable lucha total, lucha en la que pareciera estar en juego el futuro mismo del planeta. Es esto lo que determina hoy la convergencia de guerra, política, tecnología y metafísica, en la medida en que la política no puede escapar a estas condiciones generales establecidas por la movilización total, cuestión que se refleja en la centralidad de la *politización*, de la *lucha hegemónica* por el poder, del *productivismo* derivado de una antropología humanista que cruza de derecha a izquierda nuestro tiempo, y de la *conversión cibernética* de la singularidad de la experiencia en dato e información, subsumida al principio de equivalencia que no es sino la condición de posibilidad para la llamada programación atmoterrorista.

En otras palabras, en la medida en que la política está alimentada por la movilización como disposición del viviente en nombre de una causa ya calculada desde el poder o desde la hegemonía, entonces, la diferencia entre guerra y política ya *no hace época*, ya no permite la justificación metafísica del derecho como condición de posibilidad de la paz. En este sentido, cuando Heidegger propone que la guerra es un caso de la movilización total, cuyo fundamento está en la subjetivación/objetivación derivada de la determinación archeo-teleológica de la temporalidad, bajo la constitución moderna de la técnica (ya expropiada de su esencia no técnica), nos muestra, incluso contra Clausewitz, que la misma diferencia moderna entre guerra y política, entre conflictos parlamentarios y conflictos bélicos, ya no hace diferencia. En otras palabras, en el *Polemos* que Heidegger establece con Jünger se juega no solo una crítica de la violencia y de la guerra, sino una problematización de la copertenencia entre subjetividad, soberanía, tecnología y devastación planetaria, las que traman (*ge-stell*) y fundan la lógica de la movilización total.

Por supuesto, se puede oponer a esta caracterización de la *copertenencia* una lectura distinta tanto de Maquiavelo y su lógica agonal, como de la guerra en cuanto *polemos* constitutivo de la política, esto es, como su secreto inconfesable. Pero Heidegger parece estar elaborando, bajo la noción de movilización total como pleno despliegue del subjetivismo, una lectura no solo de la modernidad política sino de la determinación ontológica de la política en el horizonte onto-teo-antropológico de la metafísica occidental. En tal caso, antes de insistir en una toma de posiciones al interior de este pliegue onto-político, habría que apuntar a la posibilidad de “otro comienzo”, en el que se hace posible *una relación de comparecencia no subsumida a la lógica de la copertenencia*, ni alimentada por la figura agonal del conflicto hegemónico-partisano propio del subjetivismo moderno. Una comparecencia que, bajo las nociones de serenidad y equíprimordialidad, apunta a una constelación de la presencia no centrada en los presupuestos antrópicos ni existenciales del sujeto metafísico, llegando incluso a desplazar los énfasis de la

temprana analítica existencial y su inadvertido privilegio del *Dasein*¹³.

Si esto es pensable, entonces lo que nos propone Heidegger en su confrontación con Jünger —como epítome de su *Kehre*, presente ya en los llamados *escritos poiéticos* de fines de los años 1930—no es una “crítica” de la modernidad ni mucho menos un “diagnóstico” conservador de la crisis moderna. En otras palabras, al convertir la hermenéutica destructiva en un diagnóstico de época, se reduce la destrucción heideggeriana a una *visión de mundo*, a la que, como es de esperar, se intenta oponer otra imagen alternativa, capaz de “superar” su negatividad nihilista a partir de una simbolización crítica orientada a fisurar lo que ahora se presenta como un simple diagnóstico conservador y apocalíptico. Pero esta forma de resistencia no alcanza a comprender la gravedad de la copertenencia expuesta por Heidegger, introduciendo de paso una serie de presupuestos que relanzan la misma articulación onto-política sustentada en el subjetivismo y la voluntad de poder, en la movilización total y el nihilismo activo, ahora bajo la estrategia de un trabajo cultural de recuperación y resistencia. En efecto, se suele oponer a la copertenencia, reducida ya a “imagen de mundo”, una estrategia general de trans-valoración, la que solo alcanza a invertir la lógica misma de la valoración cultural.

En este sentido, el alcance planetario de la metafísica como movilización total en términos de un productivismo subjetivo y tecnológicamente habilitado, hace hoy en día aún más evidente la violencia originaria de la metafísica, esto es, su donación de fundamento, cuestión que se agrava si consideramos que la espacialización de la temporalidad propiciada por el capital, adquiere una gravedad insólita en el contexto de la devastación y de la irreversibilidad, poniendo en cuestión con esto el horizonte general de las hermenéuticas culturales (ya caídas a la valoración). Por eso insiste Heidegger en sus notas sobre Jünger:

“Trabajo” y “trabajador” son conceptos metafísicos. El soldado es “trabajador”, de igual manera el “pensador”; pero no porque ambos, sea con el “puño”, sea con la “frente”, “trabajen”, es decir produzcan algo provechoso para el interés común, sino porque perseveran en el ente en totalidad como voluntad de poder, son este ente cada uno a su manera. A la actitud de este perseverar Jünger la llama el “realismo heroico”. (278)

Pues sería este mismo *realismo heroico* el que alimenta la infinita simbolización crítica de los liberacionismos modernos, anclados en una subjetivación politizante ya siempre capturada por la copertenencia material de hegemonía y contra-hegemonía. Que el soldado sea, sobre todo, un trabajador, y que éste al igual que el “pensador”, “persever[e] en el ente en totalidad como voluntad de poder”, nos debería llevar a elaborar una crítica radical de la equivalencia general. Desde el punto de vista de esta copertenencia, trabajo intelectual y trabajo manual no solo estarían subsumidos a la lógica de la valoración, cuestión central en los debates relativos al valor cultural y a la crisis del espíritu y de la estupidización (Stiegler¹⁴), sino que coparticiparían activamente en la producción de mundo, pero de un mundo tramado por la copertenencia de derecho y guerra, seguridad y terror, técnica y devastación.

¹³ Reiner Schürmann. *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*. Indiana University Press, 1987.

¹⁴ Bernard Stiegler. *Stupidity and Knowledge in the 21st Century*. Polity, 2015.

III

En este sentido, la lectura heideggeriana de Jünger resulta pertinente no solo para incidir en la recepción del pensamiento heideggeriano y sus relaciones con el Nacionalsocialismo, sino también para pensar el fenómeno de la guerra total contemporánea. Por supuesto, no podemos ni pretendemos dirimir el debate en torno al llamado “caso Heidegger”, pero sugerimos que sería pertinente atender a la problemática del *Walten*, de la *Phusys* y del *Polemos*, precisamente porque es aquí donde las ya denunciadas resonancias decisionistas de su pensamiento, desde *Ser y tiempo* hasta *Los conceptos fundamentales de la metafísica* incluyendo, por supuesto, *Introducción a la metafísica* (las críticas de Graf von Krockow, Domenico Losurdo, Jürgen Habermas, etc.) comenzarían a mostrarse de otra manera. No tenemos el tiempo para desplegar el problema en su complejidad, pero ciertamente tiene que ver con la recepción del parágrafo 6 de Heráclito, con el seminario del 41-42 sobre Parménides, con la cuestión de la fuerza, la *Phusys*, en su lectura de Aristóteles y con el intento heideggeriano por hacer de esta fuerza fundacional de la metafísica no una instancia soberana y solipsista, sino heteróclita y diversa, cuestión que altera radicalmente la formulación estandarizada de la llamada diferencia ontológica.

Como sea, si nos remitimos a la lectura desarrollada por Reiner Schürmann, no basta con afirmar una ruptura o giro en el pensamiento heideggeriano, anunciado a fines de los 1930 (escritos poiéticos) y plenamente desplegado a comienzos de los 1950; como si estos textos relativos a la historia del ser y a la llamada problemática del acontecimiento de apropiación fueran una anticipación preparatoria de la *Kehre*, la que se materializaría solo después, cuando la problemática del habitar, de la técnica, del cuadrante y de la serenidad se constituyan en motivos centrales de los escritos heideggerianos. Habría, por el contrario, que atender al despliegue enrevesado del pensamiento heideggeriano entendido como una paulatina destitución de la *principalidad* metafísica que norma y regula la presencia, haciéndola comparecer al campo de la representación bajo la forma de un saber filosófico sobre el Ser. El resultado de esta destitución de la principalidad metafísica que organiza a partir de sus referentes hegemónicos, las épocas como épocas del saber sobre el ser, no es sino la disolución de la diferencia ontológica entre Ser y entes, a partir de la instalación de una nueva economía de la presencia, sin hegemonía, sin jerarquías ni privilegios, a la que Schürmann da el nombre de constelación aletheiológica¹⁵.

En este contexto, la constelación aletheiológica, sin jerarquías ni principalidad, está tematizada bajo la cuestión del anarquismo ontológico en Heidegger, y es lo que queremos enfatizar para hacer posible la diferencia entre comparecencia y copertenencia, en el entendido de que la copertenencia de guerra y metafísica no es sino la expresión de la economía de la presencia constitutiva de la metafísica. Es esto lo que nos permite también pensar el trabajo de ficción como una elaboración crítica o destructiva de la copertenencia, cuestión que nos permitirá proponer una lectura distinta de Roberto Bolaño, no marcada por los énfasis propios del “campo” literario y sus disputas, sino abierta a la dimensión existencial (o infrapolítica) de la copertenencia bajo el horizonte de la guerra total.

En efecto, al comienzo de esta presentación mencionaba como *cierto trabajo de ficción* relativo a la problemática de la guerra, está tramado por una elaboración del problema de la copertenencia. Se trata de un trabajo que no simboliza, ni que queda sujeto a la metaforización infinita, pues interrumpe la lógica misma del

¹⁵ Reiner Schürmann. *Broken Hegemonies*. Indiana University Press, 2003.

trabajo, entendida como valoración. Me refiero a un tipo de trabajo de ficción que interrumpe la metaforización, o la simbolización crítica moderna, para desnudar la facticidad misma de la existencia, en su caída al desierto nihilista de la articulación planetaria del capital. En tal caso, más allá de la abundancia de nombres y lugares para tematizar la cuestión de la guerra, la devastación, la copertenencia y el agotamiento del nomos moderno de la tierra, me parece que la narrativa de Bolaño se muestra como un lugar adecuado para continuar la confrontación con el “realismo heroico” y partisano contemporáneo.

Nuestro punto de partida es bastante sencillo: el trabajo de ficción de Bolaño presenta el problema de la copertenencia, entendida como subsunción generalizada de la vida al plano nihilista de la violencia neoliberal contemporánea, de manera ejemplar. En efecto, lo que propongo es que la narrativa de Bolaño hace comparecer no solo sus personajes emblemáticos (Cesarea Tinajero, Amalfitano, Archimboldi, etc.), sino a la misma *Literatura*, al paisaje desértico del norte de México, paisaje marcado por los femicidios y el narcotráfico, en cuanto ejemplos puntuales de la lógica equivalencial del capitalismo contemporáneo y de su principio hiper-productivista de movilización total. En este sentido, es necesario reiterar que nuestra lectura no apunta a los aspectos formales o creativos de la “obra literaria” de Bolaño, sino al pensamiento que en su trabajo de ficción tiene lugar. ¿Qué es lo que este trabajo de ficción, que es también la ficción de un trabajo que desiste de la movilización total y sus reyertas, nos da para pensar?

En primera instancia, la narrativa de Bolaño pareciera ser un tipo de *literatura política*, al exponer y criticar una cierta *complicidad directa* entre la cultura y el poder o, si ustedes quieren, entre la literatura y el Estado. Ya sea que nos refiramos a su caracterización del establishment literario mexicano en *Los detectives salvajes*, o a su crítica sardónica de las ambivalencias de la neo-vanguardia cultural chilena, en la noche ominosa de *Nocturno de Chile*, o incluso, al vanguardismo artístico y militar de Carlos Wieder, el famoso piloto poeta y asesino de la dictadura militar chilena, que escribe poemas en el cielo y monta una exposición fotográfica de los cuerpos flagelados en las sesiones secretas de tortura, en su novela *Estrella distante*, lo cierto es que una lectura de su ficción como ficcionalización de los laberintos políticos que rodean a la literatura no parece del todo descaminada.

Sin embargo, esta complicidad directa no agota el problema elaborado en la ficción de Bolaño. Se trata solo de un aspecto superficial, relativo a las guerrillas literarias y culturales que, como toda guerrilla, están organizadas en términos de movilización y hegemonía. Más allá de esta complicidad política existiría en su trabajo de ficción una tematización de la *copertenencia* (complicidad estructural), la que se presenta más allá de las luchas hegemónicas y contra-hegemónicas por el sentido de la historia, haciendo que su mismo trabajo de ficción se indisponga con respecto a las identificaciones políticas (cuestión que los críticos de Bolaño no dejan de encararle, sin entender la complejidad de este segundo registro). En efecto, si las obras que hemos mencionado (*Nocturno de Chile*, *Estrella distante*, etc.) pueden ser leídas como ácidas denuncias respecto a las carencias éticas y a las ambivalencias políticas del establishment cultural en atención a las experiencias del horror dictatorial o represivo; ya en 2666 esta crítica es desplazada por una problematización relativa a la copertenencia generalizada de literatura y violencia, de hegemonía y simbolización crítica, al horizonte nihilista del desierto mexicano (“un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”), lugar al que comparecen tanto los críticos literarios y el exiliado profesor chileno Amalfitano, como el soldado-novelistas Benno von Archimboldi, para escenificar la perpetuidad de la guerra como condición de posibilidad de una historia atrapada en la lógica

sacrificial de la movilización total.

En tal caso, Archimboldi, cuya historia es narrada en la quinta parte de la novela, sirve como punto de convergencia entre la brutalidad propia del realismo heroico y la *Kriegsideologie* de la primera parte del siglo 20, y las formas metamorfoseadas de la violencia y de la guerra en el contexto de la globalización neoliberal, propia de la primera parte del siglo 21, caracterizada por la proliferación de *trabajadores y soldados* precarizados por la misma lógica flexible de la acumulación contemporánea, el narcotráfico y los femicidios.

De esta manera, al enfatizar la copertenencia como subsunción inevitable de la simbolización crítica (y su organización hegemónica del sentido) al desierto nihilista del capitalismo tardío (los críticos de la primera parte, el periodista de la tercera, el profesor de la segunda, etc.), nos vemos en la obligación de romper con la crítica literaria convencional que sigue denunciando a Bolaño por su falta de compromiso o por su obliteración de las luchas locales. Lo que su trabajo nos ofrece es la posibilidad de retomar la pregunta con la cual Heidegger confronta el voluntarismo heroico de Jünger, para instalar una interrogación relativa al agotamiento general de la lógica hegemónica (como equivalente simbólico de la guerra de trincheras), y entreverarnos con la articulación planetaria de un capitalismo metafísicamente articulado bajo el principio general de equivalencia. En este horizonte, la reserva simbólica o cultural ya no puede pretender constituirse como una alternativa a la tendencia autodestructiva del capitalismo, cuestión que nos debería llevar a problematizar no solo la lógica hegemónica y contra-hegemónica que trama el horizonte político moderno y contemporáneo, sino nuestra obvia incapacidad para pensar el estatuto del nihilismo en la época sin época de la devastación final. Bolaño es, por consiguiente, un escritor cuyo trabajo tematiza el desierto mexicano como sinécdoque de una guerra alojada al interior del Estado de derecho, sin que esto lo constituya ni en un escritor mexicano o chileno, ni en uno latinoamericano, pues todas estas categorías que siguen organizando el discurso crítico y universitario, quedan desactivadas desde el punto de vista de una copertenencia o complicidad estructural basada en la movilización total, en el subjetivismo metafísico y en la voluntad de poder.

¿Cómo pensar ahí, en este horizonte en que la soberanía, mediante la implementación técnico-militar, se articula planetariamente bajo una pena de muerte que se apropia de la misma incalculabilidad del morir, transformándola en una forma impersonal de la sentencia?; repito, ¿cómo pensar ahí la resistencia sin fuerza, sin principio de organización ni estrategia, implicada de suyo en la perseverancia y el conatus de la existencia, esto es, implicada ya en la revuelta contra las formas masificadas de la movilización y del domino? El trabajo de la ficción podría ayudarnos a pensar este problema, siempre que no lo subordinemos a la ley general de los saberes contemporáneos; esto es, siempre que no nos gane la ansiedad y convirtamos el problema de la copertenencia en una “imagen pesimista del mundo” a la cual solo cabría oponer *una nueva simbolización crítica, deseante, minoritaria*, pero inadvertida del valor agregado de tales categorías. Después de todo, no lo olvidemos, Bolaño estaba también en guerra consigo mismo.

Seguridad y terror en la guerra contemporánea. Releyendo algunos textos tardíos de Heidegger

Gonzalo Díaz-Letelier¹

La mutación de la forma soberanía envuelve una transformación de la guerra.² La mutación de la soberanía ha consistido desde hace un tiempo en su desplazamiento desde el ensamble Estado-capital nacional al del tecno-capital transnacional,³ en medio de una contrarrevolución político-social que instala una racionalidad —el “neoliberalismo”— que se entrelazó con la mutación tecnológica digital. La mutación de la guerra, correspondientemente, aparece como el paso de sus formas modernas clásicas —categorizadas bajo los conceptos de guerra interestatal, guerra colonial y guerra civil intestina— a sus formas contemporáneas que expresan la imperialidad-colonialidad transnacional del tecno-capital: guerra gestional, máquinas de guerra, guerras paramilitares, terrorismo de Estado y terrorismo no estatal tendencialmente difuso, procesos territoriales de devastación ambiental, despojo rural y gentrificación urbana, promoción gubernamental —estatal y no estatal— de violencia social religiosa, clasista, racista y xenofóbica, entre otras formas.⁴

¹ Universidad de California, Riverside.

² En 1989, cinco oficiales del Ejército y del Cuerpo de Infantería de Marina de los Estados Unidos publicaron un documento titulado “*El rostro cambiante de la guerra: hacia la cuarta generación*”, en la *Military Review* y la *Marine Corps Gazette* (cfr. Lind, William et alca, “*The Changing Face of War: Into the Fourth Generation*”, en *Marine Corps Gazette*, Octubre 1989, pp. 22-26), donde sistematizaban para la doctrina militar de Estados Unidos el fenómeno de la guerra moderna en una serie de cuatro generaciones: 1) *guerra de primera generación*, desde las primeras guerras con armas de fuego y formación de ejércitos profesionales al servicio de los Estados (guerra de sucesión española, guerras napoleónicas, guerras de independencia hispanoamericanas, etc.); 2) *guerra de segunda generación*, se inicia con la industrialización y la mecanización, se caracteriza por la capacidad de movilización de grandes ejércitos, el uso de maquinaria bélica de alto poder de fuego y a gran escala, y la guerra de trincheras (guerra de los Boer, primera guerra mundial, guerra Irán-Irak, etc.); 3) *guerra de tercera generación*, se inicia con la “guerra relámpago” (*Blitzkrieg*) del ejército alemán, durante la Segunda Guerra Mundial; se caracteriza por la introducción masiva de los tanques —que rompen el estancamiento de la guerra de trincheras— y se basa en la velocidad y sorpresa del ataque no dando tiempo para la coordinación de la defensa, además de la superioridad tecnológica sobre el enemigo, coordinando fuerzas aéreas, marinas y terrestres, interrumpiendo las comunicaciones del enemigo y produciendo el aislamiento logístico de sus defensas, causando un intencional impacto psicológico aterrador, y atacando masivamente a los civiles para impedir que estos sostengan la industria bélica que necesita el enemigo para continuar la guerra (guerra civil española, segunda guerra mundial, guerra de Corea, guerra del Yom Kippur, guerra del Golfo, etc.); la *Blitzkrieg* fue usada por Estados Unidos en la Invasión de Iraq de 2003 y por Israel en la Guerra del Líbano de 2006); 4) *guerra de cuarta generación*, la superioridad tecnológica de los ejércitos estatales implica que la única forma sensata de intentar enfrentarlos es el uso de fuerzas irregulares ocultas que ataquen sorpresivamente al enemigo, usando tácticas no convencionales de combate. En estas tácticas las grandes batallas frente a frente entre fuerzas molares ya no se dan (guerra civil china, guerra de Vietnam, conflicto armado en Colombia, guerra contra los narcos, guerra civil de Angola, “guerra contra el terrorismo”, guerras yugoslavas, etc.). De modo que la guerra de cuarta generación comprendería formas tales como la guerra de guerrillas, guerra asimétrica, guerra de baja intensidad y alta frecuencia, “guerra sucia”, terrorismo de Estado, guerra popular, guerra civil, terrorismo y contraterrorismo, etc. (ver también Van Creveld, Martin, “*The transformation of war. The most radical reinterpretation of armed conflict since Clausewitz*”, Free Press Publisher, New York, 1991).

³ Es interesante constatar como aparece este tránsito en la cultura popular y recogido por el mismo cine estadounidense; ver Lumet, Sidney (dir.), “*Network*” (U.S.A., 1976). Véanse también Villalobos-Ruminott, Sergio. “Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina”, Editorial La Cebra, Buenos Aires, 2013, pp. 23-24; y en un registro sociológico, Katz, Claudio, “Bajo el imperio del capital”, Escapate Ediciones, Santiago, 2015, p. 7 y ss.

⁴ A propósito de esta imperialidad-colonialidad del capital transnacional, Rodrigo Karmy ha acuñado la fórmula de una “soberanía de corte económico-gestional”, a partir de la cual se hace inteligible lo que propone como *guerra gestional*: “En la época contemporánea la soberanía sigue operando, pero ya no enclavada en la

Si a lo que asistimos es a la mutación de la soberanía y la guerra en la época de la geoeconomía política —es decir, en la época de la subsunción de la política estatal y las subjetividades civiles en el aparataje imperial de la economía global coronada por el capitalismo corporativo-financiero—, entonces habría que hacer visible el fenómeno de la guerra capitalística contemporánea a contrapelo del régimen de visibilidad o legibilidad que definen, por una parte, las categorías modernas tradicionalmente establecidas para pensar la guerra —las categorías de guerra interestatal, guerra colonial y guerra civil intestina—, y, por otra parte, el imaginario de la utopía liberal burguesa clásica —utopía que proyecta la visión de una relación coyuntural y anómala, pretérita y superable, entre capitalismo y guerra.

Si lo que hay en nuestros días es un imperialismo del capitalismo corporativo-financiero (cuya acumulación originaria todavía se sostiene, bajo sus artefactos matemáticos, en la tierra y el trabajo), tal imperialismo tendría a Estados Unidos-OTAN, China-Rusia como polos intra-imperiales, en relaciones de mayor o menor tensión —pues el imperialismo de los Estados Unidos se halla subsumido en la dinámica del “capitalismo mundial integrado”. Herbert Marcuse, retomando la otrora tesis de Heidegger, sostuvo una vez que “Rusia y América” son *metafísicamente hablando* “lo mismo”, en la forma de la *sociedad industrial*.⁵ Consistentemente, hoy podríamos decir que Estados Unidos y China son ‘lo mismo’ en cuanto concierne al *capitalismo financiero*. En efecto, si bien China no se despliega hasta ahora militarmente en las dimensiones que lo hace Estados Unidos, sí lo hace a través de una enorme estrategia económica de inversiones, comercio y préstamos incluso respaldados en materias primas. Para comprender las modulaciones de la violencia en la época del capitalismo mundialmente integrado podríamos buscar algunas pistas, precisamente, en algunos pasajes de Heidegger sobre *guerra y terror* en la consumación de la “época técnica”.

La época técnica que se expresa en la “americanización del mundo”, sostiene Heidegger, sería la época del nihilismo calculante que habita en la pre-comprensibilidad de lo ente como recurso-objeto de la *maquinación total* (*das Gestell*): la consumación/agotamiento tecno-económico de la metafísica teo-onto-antropológica. Es decir, y pensándolo “infelizmente” en el cruce con Marx: se trata de los tiempos tardomodernos del despliegue del principio de *razón suficiente incondicionado* en función del patrón capitalístico de normalización, fetichización equivalencial, producción destructiva y acumulación flexible, con su estela de devastación de los mundos humanos y no humanos más allá de la producción destructiva “sustentable”.

forma propiamente política del Estado-nacional, sino en la forma gubernamental de la economía global. A esta luz, la soberanía sigue siendo lo que ha sido siempre, a saber, la hipóbole de la acumulación basada en la explotación del trabajo humano colectivo, el punto quiasmático a través del cual se despliega el capital. (...). A diferencia de los tiempos de Marx en que aún se podía visualizar una diferencia entre la economía y la política (seguramente Schmitt es el último teórico en intentar esa diferencia), la deriva contemporánea ha situado a la economía como un verdadero paradigma político. Es decir, la economía constituye el lugar de la decisión soberana y, por lo tanto, define de otro modo el carácter de la guerra. Porque si la guerra fue siempre la sombra de toda soberanía, hoy, cuando ésta se despliega escatológicamente en la forma de la economía neoliberal, necesariamente se ha de redefinir lo que se entiende por guerra. Y si cuando la soberanía aún prodigaba de la forma Estado la guerra se circunscribía a la dimensión estrictamente *inter-estatal*, hoy ésta se emancipa en la forma de lo que, a falta de un mejor término, llamaré *guerra gestional*. (...). Ello indica una transmutación radical en el que el dispositivo soberano ha pasado de actuar como una fuerza frenante (lo que Carl Schmitt denominaba *katechón*) a una fuerza que se consume a nivel global borrando toda frontera (lo que podremos llamar la asunción del *eschaton*). De este modo, la guerra gestional contemporánea daría cuenta de una verdadera escatologización de la soberanía en que, a diferencia de su forma anterior, orientada a la contención y defensa de las fronteras exteriores, ésta se despliega hacia la rearticulación y flexibilización de toda frontera interna” (Rodrigo Karmy, “La guerra gestional”, artículo en *El Desconcierto*, 8 de noviembre de 2013).

⁵ Heidegger: “Rusia y América, metafísicamente vistas, son la misma cosa; la misma furia desesperada de la técnica desencadenada y de la organización abstracta del hombre normal” (Heidegger, Martin, “Introducción a la metafísica (1936)”, traducción del alemán al español por Emilio Estiú, Editorial Nova, Buenos Aires, 1966, p. 75 y ss.).

En lo que hace a los mundos de la vida humanos —que, claro está, no se los puede pensar sino ilusoriamente como *separados* de la “naturaleza” circundante—, la época del capitalismo mundializado deviene época del *terror* (*Erschrecken*),⁶ en medio de lo *(in)familiar* (*das Ungewöhnliche*) del acontecimiento de la *maquinación total* (*totale Machenschaft*) de lo ente por la razón dispositiva —logificación fenoménica de lo ente en total como objeto de *representación* científica (*Vorstellung*) y *recurso* de explotación técnica (*Bestand*, recursos naturales y humanos).

Y he aquí la primera clave: sólo porque esta maquinación total operada sobre lo ente en la forma de una lógica dispositiva (*Gestell*, al francés *dispositif*) implica total “seguridad” (*Sicherheit*, derivado de la *Gewissheit* o certeza subjetiva moderna, moral en Lutero y físico-matemática en Galileo) a nivel de su agenciamiento, es que hay “terror”.⁷ El mago de Messkirch dando vuelta las cosas. El terrorismo sería así la expresión distópica y, a su vez, el reverso especular del dispositivo necro-biopolítico de la razón moderna como agenciamiento del aseguramiento total de lo ente (gobierno). *El terror se desata porque hay gobierno desatado*. El terrorismo aparece, por una parte, como expresión distópica del propio agenciamiento del ensamble capital/Estado, con su maquinación y violenta sacrificialidad desplegada por el planeta en función de su patrón de acumulación económico-político —en un plano donde legalidad e ilegalidad conviven o se confunden. Este terrorismo capitalista transnacional y estatal-nacional tiene su reverso especular en las violencias de terrorismo difuso que “resisten” por doquier a su territorialización, pero reproduciendo sus lógicas necropolíticas del poder. Digámoslo así: *hay terrorismo porque hay seguridad, y entre más seguridad, más terror*. Hay terrorismo imperial-colonial por parte del ensamble dispositivo entre Capital transnacional y Estado nacional (terrorismo de Estado, terrorismo paramilitar); prolifera en las poblaciones metropolitanas el terror ante la “inseguridad” del propio *Homeland*, difundido mediáticamente por las políticas del miedo (terrorismo mediático); prolifera el terror entre quienes sufren la violencia de la guerra capitalística y el terrorismo de Estado, quienes además, entre sus estrategias de resistencia (defensivas o en función de agendas ideológicas propias), pueden llegar a reproducir ofensivamente las prácticas de terror de la dimensión necropolítica del dispositivo imperial-colonial contra agentes de capitales y Estados opresores, o contra poblaciones metropolitanas adscritas a esos Estados, etc. —en la guerra los métodos son simétricamente mortíferos, aunque las partes no lo sean en la relación de poder. Es precisamente la “seguridad” una violencia ontológica que, al agenciarse como disposición de la vida sobre la vida y encontrar resistencias, se materializa y se difracta en un caleidoscopio de violencias en vaivén, ofensivas y defensivas, defensivas y ofensivas.

La curva monstruosa de la técnica, en virtud de la consumación tecno-capitalista de la metafísica occidental, nos situaría en una época donde el *americanismo* nombra un violento proyecto de dominación tecnológica y homogeneización del mundo. Como si hubiera *un mundo*, apropiable mediante su *gobierno*, de manera

⁶ Heidegger, Martin, “Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), 1936-1938”, Gesamtausgabe 65, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, ³2003, p. 369.

⁷ Heidegger: “La moralidad, en la medida en que es un modo de aseguramiento y seguridad, es idéntica al mal. (...) Puede ser que la moralidad, por su parte, y con ella todos los intentos particulares de poner mediante la moralidad a la gente dentro del prospecto de un orden mundial y de establecer la seguridad mundial con certeza, no sea más que un engendro monstruoso del mal” (Heidegger, Martin, “Feldweg-Gespräche”, Gesamtausgabe 77, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, ¹1995, p. 209). En este punto intentamos señalar con Heidegger hacia una cuestión que ha relevado Rodrigo Karmy: que “no importará tanto el ‘quien’ es el terrorista sino cuáles son las condiciones de su producción” (Karmy, Rodrigo, “¿Qué es el terrorismo?, o cómo el imperialismo contemporáneo produce guerras civiles”, artículo en *El Desconcierto*, 19 de septiembre de 2016; ver también Karmy, Rodrigo, “¿Qué es el terrorismo? Prolegómenos para una “análisis del terrorismo””, en *Revista Política*, vol. 5, nº 1, São Paulo, 2017, pp. 20-39).

segura —como si el mundo pudiera ser reducido a un *hogar* (*oikos, oikonomía*). Es justamente esa presuposición la que funda el *terror* como acorde de ánimo fundamental y modo de producción de mundo. Sin embargo, como ya habíamos reparado, el *americanismo* no sería hoy algo sustancial y privativo de Estados Unidos —potencia vanguardista de “Occidente”—, así como nada que en general surja como colonialidad es privativo del colonizador —he ahí el sentido de que “hoy Rusia y América son *metafísicamente* lo mismo”, y la caracterización que hace Heidegger de Estados Unidos como vanguardia epistémica activa y a su vez paciente de ceguera ontológica,⁸ y por ello primera víctima del propio americanismo, que le es instintivamente familiar en términos de subjetivación, al mismo tiempo que le rebasa planetariamente y le desordena geopolíticamente el tablero.

Hoy vivimos el tránsito de la época de la imposición política de un orden territorializado (*nómos de la tierra*) a la época de la administración económica —*calculus*, gestión— de un desorden global (*nómos global*). Y esto cambia la modalización de la guerra en curso. Heidegger intenta abrir un horizonte de comprensión para el fenómeno bélico tardomoderno, más acá de las anquilosadas categorías circulantes del viejo general alemán Carl von Clausewitz: se trataría de pensar, en los tiempos de la consumación nihilista de la modernidad, la mutación del teatro de la guerra más acá del modelo de Clausewitz y sus supuestos subjetivistas “modernistas”. La cuestión hoy sigue siendo repensar la guerra en su deriva tras las guerras mundiales y la eclosión neoliberal de fines del siglo XX.

Para ello Heidegger analiza la concepción de la guerra moderna según el esquema de Clausewitz y luego triza y astilla cada una de las caracterizaciones implicadas en el concepto para despejar el campo de visibilidad de lo bélico que se abre tras las guerras mundiales y el predominio totalizante de la razón tecno-económica. Según Clausewitz, la guerra moderna puede ser caracterizada como 1) *guerra subjetivamente oposicional*, una suerte de “duelo a gran escala”,⁹ ya sea entre *sujetos políticos racionales* (entre Estados nacionales), ya sea entre sujetos políticos racionales y animales/humanos en estado de naturaleza (Estados nacionales versus habitantes “salvajes” de “territorios en disputa” o no constituidos como Estados): guerra moderna “clásica”, interestatal o colonial, regulada por el *Ius Publicum Europaeum* (en términos schmittianos, *nómos de la tierra* y *nómos del mar*); 2) *guerra humanista en función de la imposición del derecho y un “orden de lo humano”* (humanismo con contenido positivo), voluntad de vencer en el sentido de imponer al otro un orden en la forma del derecho: la guerra es un acto de fuerza que compele al otro a hacer nuestra voluntad,¹⁰ de modo que se trata de quebrar la voluntad del otro y “leerle sus derechos”, de ser capaces de imponerle un texto soberano, para lo que se requiere voluntad de sujeción política de la propia colectividad tanto a nivel de tropa (“sacrificio heroico”) como del íntegro “cuerpo social” (“movilización total”, “unidad nacional”); 3) *guerra teleológica subjetivamente realizadora de una idea*, “puesta en obra”: realización de una idea y estrategia para lograrlo *pese a* la “fricción” y contingencia de lo real,¹¹ la guerra tiene una meta bien resuelta —una meta que conlleva su cese—, un sentido bien definido de ejecución a pesar de los obstáculos.

⁸ Como cuando en Chile decimos, a propósito de esta condición, que la derecha religiosa, política y económica tiene a los militares y no necesita pensar, porque “actúa”, con certeza y asertividad, seguridad y necesidad. Se trata de la relación entre pensamiento y acción, o de la falta de pensamiento cuando la acción se torna nihilista y racionalmente automática (“instintiva”, en el sentido que lo puso alguna vez Samuel Butler).

⁹ Clausewitz, Carl von, “Vom Kriege”, Dümmlers Verlag, Bonn, 191980, p. 191.

¹⁰ Clausewitz, opus cit., pp. 191-192.

¹¹ Ibidem, p. 955.

De modo que la guerra en el modelo de Clausewitz lleva también consigo una cierta idea de “paz”: dado que sólo una guerra total a muerte, absoluta y aniquiladora, puede llevar a la paz, a lo que se aspira “realistamente” es a una *paz policial* (pacificación y normalización) que proteja al orden político-jurídico y económico impuesto por la guerra de la amenaza del conflicto subversivo latente en lo sucesivo —indistinción entre guerra y paz: la guerra es la política continuada por otros medios (ejército), pero a su vez la política es la continuación de la guerra por otros medios (derecho y policía). De cualquier modo, el régimen categorial del modelo “clásico” de Clausewitz para pensar la guerra implica el orden de un sujeto modernista (sujetos políticos identificables y unitarios, con alianzas y metas claras y distintas), un orden que entra en desconcierto con los fenómenos más difusos y opacos de una guerra contemporánea nihilista, ya no tanto articulada por ideas condicionantes que le darían a su teleología un contenido positivo, como sí desencadenada por la prepotencia desnuda del puro cálculo económico-político incondicionado y flexible, desterritorializado e impersonalizado (cibernético, algorítmico, artificialmente inteligente).

Heidegger confronta a Clausewitz punto por punto. Siguiendo su análisis, tras las guerras mundiales del siglo XX la guerra podría ser así caracterizada:

1) *Ausencia de “verdadera” oposición entre “sujetos políticos”*.¹² Puede haber tensiones intra-imperiales, pero en el fondo las partes comparten la misma lógica de cálculo político-militar y tecno-económico en función de la dominación y la acumulación: en virtud de esta comunión, todo se confunde en el puro cálculo, las alianzas son móviles y tácticas, los sujetos fetiches equivalenciados y reemplazables, no centrados en su inscripción estatal-nacional sino rebasándola centrífugamente, en un medio ontológicamente flexible al interior de un marco donde todo puede ser dispuesto funcionalmente al proceso de valorización capitalista (todo, en su “distinción”, puede ser “puesto en valor”).¹³ Todo cambia, pero sin dejar de *ser* lo mismo. Heidegger: “(...) la guerra ya no admite la distinción entre ‘conquistadores y conquistados’; todos devienen esclavos de la historia del ser”.¹⁴ Incluso los líderes son esclavos, pues en el nihilismo del capital ya no hay sujetos en sentido fuerte, sino que todos sus actores abastecen la misma tela, el mismo lienzo de la guerra capitalística en medio de la cual, ganen o pierdan, como sea no “deciden” nada, sino que sólo “funcionan”.

2) *Voluntad sin sujeto ordenado “humanistamente” al derecho, sino disuelto en la fluctuación del cálculo tecno-económico*. Si la voluntad moderna se autoafirmaba en la *persona* como sujeto con contenido positivo (voluntad humanista movida por una imagen concreta de “lo humano”), su deriva tardía se tramita como autoafirmación nihilista e incondicionadamente calculante al interior del modo de producción incuestionado y mundializado —*la voluntad político-jurídica de orden da paso a la voluntad económica de administración del desorden*. En efecto, el “humanismo”, la “esencia humana”, hoy ha llegado a ser un recurso, un mero medio y no un fin¹⁵ —ello daría cuenta del fenómeno contemporáneo de una

¹² Heidegger, “Introducción a la metafísica (1936)”, p. 75 y ss.

¹³ Heidegger: “el ser ha devenido valor”, cfr. Heidegger, Martin, “Holzwege”, Gesamtausgabe 5, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 2003, p. 258.

¹⁴ Heidegger, Martin, “Die Geschichte des Seyns”, Gesamtausgabe 69, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1998, p. 209.

¹⁵ Heidegger, Martin, “Überwindung der Metaphysik”, Gesamtausgabe 7, Vittorio Klostermann Verlag,

cierta reactivación del *nómos de la tierra* (implosión nacionalista e identitaria) en contextos de “balcanización” a todo nivel (estrategia de producción de guerra civil por la vía de la promoción de sectarismos identitarios religiosos, raciales, étnicos, nacionalistas, etc.). Que la voluntad político-jurídica de orden da paso a la voluntad económica de administración del desorden también se expresa en el estatuto contemporáneo del “líder”, que es una parte funcional más de la máquina y no una instancia trascendente de decisión: la excepción es la regla (Walter Benjamin) y no el acto milagroso y decisivo del soberano fuera de la máquina (*ex machina*).¹⁶ Ocurre algo similar con las figuras del “partisano” o del “soldado patriota”, que progresivamente son sustituidas por la figura del “mercenario” y la privatización transnacional de las fuerzas militares y de seguridad —hoy el libre mercado hace posible que un país como Rusia, “opuesto al libre mercado”, contrate a la empresa de mercenarios Wagner para librar la guerra de Ucrania. Si la política y la guerra están subsumidas en la economía del capital, la decisión obedece en cada caso a los cálculos tecno-económicos y no a proyectos ideológicos de un líder o de una vanguardia soberana.

3) *Ausencia de una idea y su “puesta en obra”*. El nihilismo implica la abolición del ideal que desde su lejanía marca la *distancia* con lo real: la guerra no es un medio para poner en obra una *idea*, un orden como *meta* claramente definida, que una vez realizado conllevaría el cese de la guerra. Lo ideal se ha inmanentizado y dinamizado en la contingencia y el cálculo, de modo que lo que hay es una *guerra total y sin fin* producida y administrada como despliegue incondicionado de medios de acumulación, en medio de la “crisis” permanente y su “pacificación” policial permanente: guerra total y permanente, de contextura poli-dimensional —desde su expresión geopolítica hasta la guerra de sí contra sí mismo en la sociedad de control.

La guerra ya no es lo que era.

Frankfurt am Main, 2000, p. 91.

¹⁶ Heidegger: “(...) los conductores [*Führer*] son la consecuencia necesaria del hecho de que los entes han derivado al camino de la errancia, en el cual la expansión del vacío requiere de una singular función de ordenamiento y securitización” (Ibidem, p. 92). Paradigmática resulta, en este sentido, lo que fue la relación entre el presidente Donald Trump y el aparato político-militar y empresarial de Estados Unidos.

*Pólemos y Stásis: principios y bordes trágicos de lo bélico y lo político*¹ de Juan Pablo Carrizo

Juan Pablo Arancibia Carrizo²

“*Pólemos* (Πόλεμος) —declama Heráclito—, es padre de todas las cosas, el rey universal, que presenta a unos como dioses y a otros como hombres, a unos como esclavos y a otros como libres” (“Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους”).³

Ese *pólemos* concierne a la fuerza y la potencia de la relación de antagonismo ante lo cual comparece todo cuanto pertenece y participa del Cosmos. El *pólemos* que ha pronunciado Heráclito sería aquel principio relacional diferenciador consustancialmente bélico, agonístico y antagónico, cuya potencia bélicamente rectora depara una relación cruenta de la propia existencia consigo misma. Allí comparecen, recíprocas y reversibles, abrazadas y confrontándose la belleza y la ferocidad propias del trágico habitar en el mundo. De modo que, pensar una ontología trágica no se destina a morigerar o sojuzgar su relación antagónica, sino que absuelve y acoge con plena inocencia el implacable devenir de las fuerzas.

Los más remotos vestigios del mundo mítico griego que se conservan, notifican una “*γίγαντομαχία περί τῆς οὐσίας*”, donde los elementos que originan el mundo, así como los propios dioses luchan y disputan entre sí. El *Caos* eterno que evoca Hesíodo en *Teogonía*, es ya infinita e impercedera relación de fuerzas. En Hesíodo esta cruenta contrariedad es narrada bajo distintas figuras, dioses y semblanzas, una de las cuales sería aquella legalidad de la diosa *Éris* (Ἔρις) portadora de la terrible cólera y hacedora de males contra los hombres que perjuran contra los dioses.

“Nunca cejan las diosas en su terrible cólera antes de aplicar un amargo castigo a quien comete delitos. También alumbró a Némesis, azote para los hombres mortales, la funesta Noche. Después de ella tuvo el Engaño, la Ternura y la funesta vejez, y engendró a la astuta Eris. Por su parte la maldita Eris parió a la dolorosa Fatiga, al Olvido, al Hambre y los Dolores que causan llanto, a los Combates, Guerras, Matanzas, Masacres, Odios, Mentiras, Discursos, Ambigüedades, al Desorden y la Destrucción, compañeros inseparables, y al Juramento, el que más dolores proporciona a los hombres de la tierra siempre que alguno perjura voluntariamente”.⁴

Sin embargo, esta misma Ἔρις es depositaria de su propia distinción y contrariedad comportando su propia diferencia. Allí Ἔρις se torna plural, diversa,

¹ El presente escrito es un fragmento abreviado del capítulo primero del libro *Pólemos y Stásis: principios y bordes trágicos de lo bélico y lo político*. La Cebra — Palinodia. Buenos Aires, 2023.

² Profesor de la Escuela de Periodismo y del Magíster en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Santiago de Chile.

³ Texto griego extraído de Diels, H. & Kranz, W. (eds.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960. La traducción aquí citada corresponde a la versión de Giorgio Colli, *La sabiduría griega. Heráclito*. Vol. III, Madrid, Trotta, 2010, p.33.

⁴ Hésiode, *Théogonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, 221-232, p.40. Texte établi et traduit par Paul Mazon.

acaso múltiple. En *Los Trabajos y los días*, Hesíodo graba la propia diferencia de Ἔρις, diferencia que los poetas más tarde entonarían como la ‘buena’ y la ‘mala’ Ἔρις, y los trágicos harán de ella una multiplicidad vengadora.

“No existe sólo una especie de Ἔρις sobre la tierra, sino dos: una puede ser elogiada si se la siente, en tanto que la otra es censurable, pues cada una de ellas tiene su propia voluntad. La una piensa siempre en la guerra y la discordia y es funesta. Ningún hombre la quiere; sin embargo, se rinde tributo a la Ἔρις cruel por necesidad y por la voluntad de los inmortales”.⁵

Allí Ἔρις diferenciada y contrariada en sí misma, pareciera ejercer rectora vigilancia y mandato de la legalidad de la naturaleza (φύσις), donde ella misma rige y ejerce su judicatura sobre todo lo que nace, habita y puebla la existencia. Tal como señala Julien du Bouchet, esta Ἔρις comporta su propia diferencia, donde su inclemencia destructora hospeda y convive con el conflicto creador, propiamente generativo.⁶ Esta legalidad concierne a un *agón* (ἀγών) de la naturaleza consigo misma, la naturaleza misma como *agón* primordial, en cuyo antagonismo se decreta el principio de *pleonexía* (πλεονεξία) como la insaciabilidad e inmoderado acrecentamiento y señorío de la fuerza (κράτος). Una naturaleza pleonética, agónica y antagonica que atraviesa, funda, genera y destruye todo a su haber.

Esta *pleonexía* no obedece ni se somete a ningún mandato axiológico, ni regulación moral alguna, que no sea el libre juego de las fuerzas. Allí, la belleza despiadada de la naturaleza desata su inclemencia y supremacía sin ninguna otra legalidad que no sea la fuerza. Allí, el límite de la ley no está sujeto a ningún otro límite que no sea su propia fuerza. El límite de la ley coincide con el límite de lo que la fuerza puede. Como afirma Heráclito, no existe culpabilidad alguna que la fuerza haga y alcance lo que la fuerza puede. Hesíodo lo vuelve a cantar en el emblemático encuentro entre el gavián y el ruiseñor.

“El gavián habló así al ruiseñor de cuello pecoso, que había cogido en sus garras y llevaba hacia las altas nubes. El ruiseñor, desgarrado por las curvas uñas, gemía lastimosamente pero el gavián enojado le dijo: “Desgraciado, ¿por qué gimes? Eres presa de uno mucho más fuerte que tú e irás a donde yo te lleve, aunque seas un cantor. Y, según sea mi deseo, te comeré o te soltaré. Ingenuo es aquel que pretende presentar resistencia a los más fuertes; se priva de la victoria y a más de la vergüenza padece dolores”. Así habló el ligero gavián, el ave que vuela con las alas extendidas.”⁷

He aquí la *pleonexía* de la *physis*. *Pleonexía* (πλεονεξία), en su acepción más frecuente remite a codicia, ambición, afán de tener o poseer más. La expresión se asocia a desmesura en el deseo, expansión desregulada. De allí que en contextos semánticos filosóficos se emplee para designar espíritu de dominación, ambición de supremacía, acrecentamiento de poder o vocación imperial de una fuerza.⁸ En este encuentro entre el gavián y el ruiseñor, Hesíodo pareciera exhibir el *factum* de aquella disposición antagonica e irremediabilmente cruenta en que las fuerzas

⁵ Hesíodo, *Los Trabajos y los Días*, Ἔργα καὶ Ἡμέραι, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1962, 11-16, pp.62-63. Traducción de Fotios Malleros K.

⁶ Bouchet, Julien du, “Remarques sur le vocabulaire du conflit en grec ancienne”, en, Ménard, H., Sauzaeu, P., Thomas, J.F. *La Pomme d’Éris. Le conflit et sa représentation dans l’Antiquité*. Press Universitaires de la Méditerranée, 2012. p.63.

⁷ Hesíodo, *Los Trabajos y los Días*, Ἔργα καὶ Ἡμέραι, Op. Cit., 203-212, pp.82-83.

⁸ Bailly, *Dictionnaire Grec Français*, Paris, Hachette, 2000, p. 1569.

de la naturaleza (φύσις) comparecen, se trenzan y comportan en el *agón* (ἀγών) de la existencia, donde la *pleonexía* (πλεονεξία) de los agentes sólo tiene por límite el poderío y supremacía de su fuerza (κράτος). Así entendido, en la naturaleza, los que dominan, lo hacen porque, de hecho, pueden.

En *Iliada*, Homero presenta una alegoría semejante, tras la muerte de Euforbo a manos del furioso Menelao. Bajo la figura del guerrero como un temible y fiero león, que a sus anchas y seguro de su fuerza, destroza y devora ferozmente su presa, sin padecer temor ni amenaza alguna, pues, aunque “los perros ladren a lo lejos” y los campesinos griten, nadie le enfrenta, pues el miedo les somete.

“Como un león montaraz en su fuerza fiado
la mayor vaca coge de un rebaño que pasta,
y, presa en sus fuertes colmillos, le destroza el cuello
primero y luego devora su sangre y todas las entrañas,
desgarrándola; y a su alrededor perros y pastores
muchos gritos le dan desde lejos; mas sin osar
ponerse delante, pues un pálido miedo los atenaza”.⁹

En estos pasajes descarnados que nos brindan Hesíodo y Homero, si ya resulta inquietante esta relación ante la desnuda bestialidad de la naturaleza, suele perturbarnos aún más cuando esa ferocidad la observamos en el habitar humano, en la esfera de las relaciones políticas entre poderes, ciudades y Estados. En Heródoto encontramos un célebre pasaje que de algún modo genera semejante perplejidad, pues comparece en ella una fuerza brutal y arrasadora, no por contener una violencia sangrienta, sino porque concierne a una fuerza mucho más devastadora y temible aún, una fuerza que, sin matar, destruye.

Tras haber estado ausentes de su patria durante veintiocho años —escribe Heródoto— los escitas pretenden retornar. Se encuentran con una rebelión esclava que les aguarda a las afueras e impide ingresar como señores de la ciudad. Estos esclavos rebeldes son hijos de la mezcla entre las mujeres escitas y sus esclavos, a quienes no les han arrancado los ojos, como era de costumbre entre los escitas. De suerte que los esclavos ahora dotados de vista y de armas se han resuelto a tomar como hombres libres el control de la ciudad. Tras reiterados intentos de ingresar a la ciudad, el ejército escita es repelido por los insurrectos y no consigue retomar la ciudad por medio de la superioridad de las armas. Entonces uno de los señores guerreros escitas se alzó y habló de este modo:

“¿Qué estamos haciendo, escitas? Al luchar contra nuestros esclavos disminuimos nuestros efectivos, cuando los nuestros pierden la vida; y, si los matamos a ellos, en el futuro imperaremos sobre un número inferior de súbditos. Por consiguiente, en las presentes circunstancias soy de la opinión de dejar a un lado picas y arcos, y de marchar a su encuentro provistos cada uno de nosotros del látigo de su caballo. Pues, mientras nos veían con las armas en la mano, creían ser iguales a nosotros y de nuestra misma alcurnia; pero, cuando nos vean con látigos en lugar de armas, comprenderán que son nuestros esclavos y, en ese convencimiento, dejarán de ofrecer resistencias.” Al oír este consejo, los escitas lo llevaron a la práctica. Entonces los esclavos, totalmente desorientados ante lo que estaba sucediendo, abandonaron toda idea de proseguir la lucha y se dieron a la fuga”.¹⁰

Heródoto narra en este pasaje del libro IV la rebelión de los esclavos escitas, alzamiento que fracasa y se ve aplastado no por falta de poderío bélico de los

⁹ Homero, *Iliada*, Madrid, Abada, 2012. Edición y traducción de F. Javier Pérez, XVII, 61-67, pp.808-809.

¹⁰ Hérodote, *Histoires*, Paris, Belles Lettres, 2020, Livre IV, 3, 10-20, p.49. Texte établi et traduit par Ph. LeGrand.

insurgentes, sino precisamente por aquella dimensión irreductible que hace de las relaciones de fuerza un reparto y una composición específica de poderío. Aquí la figura del inclemente gavián de Hesíodo, o del sanguinario león de Homero, adopta la silueta humana. Esto nos conduce a la interrogación cardinal: ¿cuáles serían aquellos principios o condiciones de inteligibilidad que permiten descifrar y entender las relaciones de dominación?

Ante aquella pregunta, emerge una dimensión problemática e inquietante que parece dibujar un borde crítico entre la política y la guerra, en cuya íntima articulación emerge una relación tan intrincada, que se torna casi un enigma para el pensamiento filosófico-político, cual es, el principio de dominación y señorío. Obedeciendo, sin duda, a las lógicas de las relaciones bélicas de violencia y hostilidad entre las fuerzas en conflicto, no obstante, aquella emergencia no se reduce ni se deja explicar por la sola presencia del componente táctico de superioridad militar, sino que introduce una dimensión casi insondable, una que Simone Weil enuncia y eleva a estatuto de enigma: “¿cuál es el misterio que encierra el principio de dominación y sometimiento?”; “¿Qué tipo de fuerza es aquella capaz de convertir a un hombre en cosa?”.

“La fuerza que mata es una forma sumaria, grosera de la fuerza. Cuán más variada en sus procedimientos, cuan más sorprendente en sus efectos, es la otra fuerza, la que no mata, es decir, la que no mata todavía [...] Del poder de transformar a un hombre en cosa haciéndole morir procede otro poder, mucho más prodigioso, el de transformar en cosa a un hombre que está vivo. Vive, tiene un alma, y es, sin embargo, una cosa [...] El alma no está hecha para habitar una cosa; cuando se la obliga a hacerlo, no hay ya nada en ella que no sufra violencia”.¹¹

Allí, el borde crítico entre guerra y política, retorna y vuelve a establecer una relación de reciprocidad y reversibilidad incesante, pues, el límite crítico entre fuerza y ley se desnuda diáfano cada vez que vuelve a ser exigido en última instancia. Dicho de otro modo, cada vez que la relación de fuerza es exigida en su *ἄγών*, siempre e inequívocamente en última instancia, el juicio sentenciante proviene de la fuerza y lo dicta la fuerza, pues allí reaparece y se verifica axiomáticamente la *πλεονεξία* insaciable y el señorío del *κράτος*. En última instancia, lo que se reafirma, es que el límite de la ley coincide con el límite de su fuerza. Esto quiere decir que, sea bajo los términos jurídicos que se disponen por amparo de la fuerza, o sea bajo los términos cruentos y sangrientos que se imponen por supremacía en la batalla, el *κράτος* no abdica ni dimite de su *pleonexía* insaciable, y se afirma una y otra vez, en su extremo límite. Lo hace, al igual que el gavián y el león, porque, de hecho, puede.

Una amplia tradición literaria testimonia el primado de la fuerza como principio rector de la existencia y de la comunidad política. Heródoto, pareciera indicar que el dispositivo jurídico-político de la fuerza, exigido y llevado a su fundamento último, se decide por la supremacía de la fuerza haciendo sucumbir a los cuerpos que le disputan.¹² Platón hace decir a Trasímaco contra Sócrates, precisamente el secreto inconfesable que la tradición metafísica no querría aceptar del *factum* de la política. En torno a la disputa sobre qué es la justicia y la injusticia, quién la dicta y a quién conviene, si a los débiles o a los poderosos, el ofuscado Trasímaco expresa:

““Porque crees que los pastores y los vaqueros atienden al bien de las ovejas y de las vacas y las ceban y cuidan mirando a otra cosa que el bien de sus dueños o de sí mismos,

¹¹ Weil, Simone, *La fuente griega*, Madrid, Trotta, 2005, pp.16-17.

¹² Hérodote, *Histoires*, Livre I, Paris, Les Belles Lettres, 2010, I, 82, 4-32, pp.83-84. Texte établi et traduit par Ph. Legrand.

e igualmente crees que los gobernantes en las ciudades, los que gobiernan de verdad, tienen otro modo de pensar en relación con sus gobernados que el que tiene cualquiera en gobernar sus ovejas, y que cuidan de día y de noche otra cosa que aquello de donde puedan sacar provecho. Y tanto has dicho acerca de lo justo y la justicia y lo injusto y la injusticia, que ignoras que la justicia y lo justo es en realidad un bien ajeno, conveniencia para el poderoso y el gobernante, y daño propio del obediente y del sometido; y que la injusticia es lo contrario, y que gobierna a los que son de verdad humildes y justos, y que los gobernados realizan lo conveniente para el que es más fuerte y, sirviéndole, hacen a éste feliz, pero de ninguna manera a sí mismos¹³.

Todo parece indicar que es de la fuerza de lo que se trata. Esa fuerza sería una potencia pleonética, en multiplicidad generativa, cuyas modulaciones e intensidades parecieran irreductibles. Aquello resulta sugerente para pensar la relación de emergencia entre la guerra y la política, así como pensar los propios límites que le configuran. Allí, la ley y el derecho no serían otra cosa que un dispositivo bélico de la fuerza, destinada a regular el estado siempre latente y vibratorio del conflicto. Esa misma racionalidad jurídica, contempla en su interior, la potencia de su desdoblamiento y suspensión —paradójicamente—, para dar ejercicio a su mandato primo, cual es, la preservación, afirmación y acrecentamiento de la fuerza. Aquella axiomática no deja nunca de ser una racionalidad propiamente bélica. Dicho de otro modo, la ley, como la guerra, nunca se suspende, siempre está en ejercicio, pues ella obedece al principio ontológico de la autofirmación pleonética de la fuerza.

La idea que aquí prevalece es que la guerra —y la acción bélica— es condición constituyente de lo político, que dentro de las distintas composiciones posibles, luego adopta estatuto y forma estrictamente jurídico-política. Las hostilidades y relaciones de violencia conceptualizada y programada son organizadas y realizadas de tal modo que dan lugar a una formalización táctica y a una codificación jurídica que las regule. Así, diversas formas de conflictos requerían de cierta programación, un acuerdo común en el modo de disponer los enfrentamientos. Sin embargo, dado que, a la base de los mismos, se halla un imperativo, una pulsión, una apetencia, un interés, una fuerza movilizadora, aquélla encuentra formas para su despliegue, pero en cuanto dichas formas no se ajustan ni tributan a la afirmación de dicha potencia, entonces aquella forma se suspende, modifica o suplanta y deviene en su propio desborde, que no es otra cosa que una nueva composición de un diagrama que le posibilite y potencie su afirmación.

De modo que dicha regulación retorna ineluctablemente a su principio primordial que no es otro que el despliegue afirmativo de la fuerza. Aquella fuerza posee la capacidad de ajustarse y reajustarse, adecuarse a cada requerimiento para su autoafirmación, de suerte que es irreductiblemente creativa, dinámica, ágil y cambiante, cada vez que así le requiera y exija la dificultad u obstáculo a vencer. En el pasaje antes referido, Heródoto nos informa de esta relación pactada de la fuerza, de sus composiciones y codificaciones jurídicas, así como de la potencia irrenunciable de su afirmación. Allí donde el código, el pacto, el acuerdo no se ajusta a la afirmación de la potencia, aquélla excede el tratado y la composición inicialmente adoptada, para —suspendiéndola—, trazar un nuevo diagrama que le permita su asentamiento.

Perdura allí un rasgo opaco y de difícil elucidación, cual es, el principio o potencia del poderío, o el señorío de la fuerza. Aquélla se sabe inmoderada, activa

¹³ Platón, *República*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1997. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, I, 343b-c, p.33.

y generativa de una vocación afirmativa, ingente e insaciablemente pleonéctica. Nunca su límite tiene por fin contenerle o retenerle, sino que éste deviene el borde que señala la axiomática afirmación expansiva, indicando no más que el borde temporal, siempre contingente y circunstancial de su afirmación. Esta fuerza, su insaciable, inagotable e inextinguible pleonexía (πλεονεξία) —creemos—, es aquella potencia legisladora que Heráclito expresó como πόλεμος.

ONTOLOGÍA DE LA CONTRARIEDAD

“Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεὺς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους”.

“Guerra es padre de todas las cosas, el rey universal, que presenta a unos como dioses y a otros como hombres, a unos como esclavos y a otros como libres”.¹⁴

Esta es la variante y traducción que ha adoptado Giorgio Colli del fragmento de Heráclito de Efeso. Sin poder en estas breves páginas atender a lo que una amplia tradición de estudiosos y especialistas ha intentado dilucidar de la envergadura filosófica del pensamiento de Heráclito, y en particular de este fragmento, en lo inmediato, nos centramos en las afirmaciones que Colli extrae de su hermenéutica: Primero, πόλεμος es un principio de expresión de pluralidad y diferencia. Segundo, la noción ἔδειξε en cuanto remite al verbo expresar, no sería una mera forma segunda y tardía que expresa algo primero que le antecede, sino que ἔδειξε es acompañado por la noción ἐποίησε, declinado del sustantivo ποίησις y del verbo ποιεῖν, que conciernen al crear o hacer existir.¹⁵ De modo que πόλεμος, sería y daría expresión, en cuanto ese expresar es también un crear, hacer, dar nacimiento. De suerte que πόλεμος, en rigor, corresponde a una potencia generativa. Así, pareciera que para Heráclito el concepto de πόλεμος sintetiza su concepción generativa de pluralidad diferenciada y diferenciadora del mundo.

Tercero, Colli sostiene que la pretensión de Heráclito mediante la categoría de πόλεμος no estaría destinada a responder una pregunta por el sentido o el *por qué* del “Ser”, sino el *cómo*, y esto significaría un temprano distanciamiento y abierta recusación a una gestualidad metafísico-especulativa, de trascendencia mítica o religiosa. Heráclito estaría más inscrito en una gestualidad naturalista o materialista más que idealista, o como sostiene Barnes, sería un genuino precursor del filósofo-científico que reposa su pensamiento en la observación de la naturaleza.¹⁶

De modo que, πόλεμος al revelar, descubrir, o demostrar (ἔδειξε) expresaría la naturaleza y la formación de las individualidades o entidades, de las que πόλεμος, sin embargo, es al mismo tiempo una potencia rectora y creadora (ἐποίησε), y en cuanto tal, Heráclito le asigna los nombres de πατήρ (padre) y de βασιλεὺς (rey soberano). Así entendido, πόλεμος constituye y unifica una de las leyes fundamentales de la naturaleza, pero para ello requiere, se asiste, acompaña o contiene, un principio unificador.¹⁷ Ese principio unificador interviene como una segunda ley fundamental, constitutiva del πόλεμος, nunca escindida, y sin embargo, diferenciadora: λόγος. El *lógos* sería la pura forma constitutiva del fenómeno, oponiéndose a la multiplicidad radical, disponiendo a los contrarios en una unión armónica, es decir, en una unidad que consagra su relación contrapuesta, diferencial y conflictiva.¹⁸

¹⁴ Colli, Giorgio, *La Sabiduría griega. Heráclito*, Madrid, Trotta, 2010, A19, pp.32-33. Traducción de Giorgio Colli.

¹⁵ Ibid, p.185.

¹⁶ Barnes, Jonathan, *Los Presocráticos*, Madrid, Cátedra, 1982, pp.98-99.

¹⁷ Colli, *La sabiduría griega*, Op. Cit. p.185.

¹⁸ Ibid. p.185.

“Los contrarios, que en la dispersión nouménica no eran más que individualidades y, en cuanto tales, entes distintos, pierden su inmutabilidad y autonomía por obra del λόγος que actúa por medio de los contrarios y, al llevarlos al plano de la representación, los hace correlativos. Así, en el contacto establecido por el λόγος puede desarrollarse en forma de lucha y enemistad inspirada por πόλεμος; y en ese plano, los contrarios, privados de su condición esencial, pueden perderse el uno en el otro. De esta manera, la figura creada por el λόγος se mueve y se transforma para, a su vez, unificarse en una conjunción más amplia y compleja, con otra individualidad representativa de idéntica calidad, opuesta por πόλεμος, para poder pasar así por nuevas transformaciones”.¹⁹

Esto último implica que πόλεμος no tolera una clausura, cierre o pacificación mediante una unificación redentora y triunfante, pues, inquieta por naturaleza, esta relación se va transformando en el tiempo y en el espacio, y lo que bajo la suprema ley representacional del λόγος (λόγος) se presenta como armonía (ἁρμονία), los opuestos se limitan y confrontan mutuamente frente al dinámico impulso vectorial de πόλεμος.²⁰

Este fragmento que examinamos siguiendo a Colli, Marcel Conche lo establece y traduce así:

“Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἄνθρωπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους”.

“La guerra es el padre de todas las cosas, de todas, el rey; a unas, las trae a luz como dioses, a otras como hombres; a unas, ella les hace esclavos, a otras, libres”.²¹

Para ensayar una interpretación, Conche inmediatamente lo vincula con el fragmento 128 (80 Diels-Kranz):

“εἰδέναι χρῆ τὸν πόλεμον ἔοντα ξυνόν, καὶ δίκην, ἔριν, καὶ γίνομενα πάντα κατ’ ἔριν χρεώμενα”.

“Es necesario saber que la guerra es universal, y la lucha justicia, y todas las cosas son engendradas por la lucha, y por ella, necesarias”.²²

La oposición, la lucha, la rivalidad son universales, y todas las cosas son engendradas por ellas. Mediante este axioma Conche descifra y vincula ambos fragmentos, haciéndolos solidarios en su sentido. El acento lo sitúa en la noción ξυνόν que traduce por “común”, haciendo la precisión que allí, ξυνόν, remite a un sustantivo universal, entendiéndose, “lo común” a todo, es decir, común a todo aquello que concierne, habita y participa de la Naturaleza (φύσις) y el Cosmos (κόσμος). Se trataría de “lo común” en su estatuto ontológico universal. De allí, sostiene Conche que, en Heráclito, πόλεμος significa que todas las cosas, la totalidad de las cosas y de lo que es, lo común (ξυνόν) viene a la disputa, traída y generada por Guerra (Πόλεμος).

Nuevamente, en Heráclito, πόλεμος sería entendido como potencia fundadora, se trataría de la fecundidad de la guerra, hacedora de todo cuanto existe, por tanto, guerra es, en cuanto común y universal, también “necesidad” (ἀνάγκη). Empleando la expresión que advertiría Plutarco (*De sollertia animalium*, 964d): “ὡς ἀνάγκην καὶ πόλημον”, Conche, en consecuencia, sostiene que Πόλεμος y Ἀνάγκη, sustantivados, portarían estatuto propiamente ontológico en el pensamiento de Heráclito: Guerra es necesaria.²³

¹⁹ Ibid. p.185.

²⁰ Ibid. p.186.

²¹ Conche, Marcel, *Heraclite. Fragments*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, f129, p.441. Texte établi et traduit par Marcel Conche.

²² Ibid, f128, p.437.

²³ Ibid. pp.437-438.

Esto implica que para Heráclito, guerra y paz también se oponen afirmativamente como contrarios: “ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός, ἀλλοιοῦται δὲ ὅκως πῦρ, ὀκόταν συμμιγῆι, θύωμασιν, ὀνομάζεται καθ’ ἡδονὴν ἐκάστου.” : “*El dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambre, y cambia de la misma manera que el fuego; cuando se extiende mezclado con otros elementos, recibe diferentes nombres, según le place a cada uno*”.²⁴ De modo que lo que Hesíodo²⁵ concibió como paz sin guerra, una guerra sin paz, Heráclito advierte en ellos la unidad primordial entre contrarios: la guerra incluye la paz, y la paz, la guerra.

Para Heráclito, pareciera que la guerra es propiamente fecunda y no solamente destructiva. En la guerra no habría desmesura ni injusticia, sino generación de seres, de sus relaciones y diferencias, asimismo como no habría desmesura ni injusticia en el hacer de la naturaleza (φύσις).²⁶

En Heráclito, conforme al carácter ontológico que se confiere a πόλεμος, en su relación orgánica con la *phýsis* (φύσις), los seres no podrían transgredir la ley de la naturaleza o pretender sobrepasar su derecho, ni predominar abusivamente, pero esto es así, sólo porque no existiría “abuso” en la naturaleza, pues no hay abuso ahí donde el ser alcanza hasta donde éste puede, conforme lo que la naturaleza le ha dotado y con ello autorizado. De modo que, sostiene Conche, se torna preciso conocer cuál es el verdadero nombre y carácter de ese *pólemos* universal, que tanto recela como contiene él mismo la paz: “Ese nombre es Ἔρις, la Ἔρις que es justicia (δίκη) y que Hesíodo concibe como buena Ἔρις”.²⁷

Objeta Conche que, siguiendo a Hesíodo, buena parte de los comentaristas han aceptado la oposición entre una buena y una mala Ἔρις, y en consecuencia la guerra es concebida sólo como una dimensión funesta y con ello también la discordia, o en su defecto —como hemos visto antes—, se identifica una buena y una mala guerra, siendo πόλεμος una guerra imperial, expansiva, de conquista y en consecuencia virtuosa; mientras que στάσις, en cuanto conflicto interno a la *pólis*, aparece como una guerra perniciosa, enferma y abyecta. Sin embargo, habiendo homologado πόλεμος y Ἔρις, Conche sostiene que Ἔρις en Heráclito es de donde todo viene a la existencia (γίνομενα πάντα), lo que en Hesíodo equivaldría a lo que él llama “las raíces del mundo”, y que por cierto identifica con “la buena Ἔρις”.²⁸ Dicho de otro modo, siguiendo la lectura de Conche, en Heráclito no existiría una mala Ἔρις.²⁹

Apoyándose en la traducción de Ramnoux, quien traduce indistintamente Πόλεμος y Ἔρις por “Guerra”, queriendo hacer notar que, efectivamente la guerra y la lucha se confunden en la naturaleza, pero es el hombre quien las separa. Es el hombre quien introduce en el πόλεμος la desmesura y el exceso, la pura violencia que no respeta ninguna regla y que en consecuencia suprime la fecundidad, de modo que la buena Ἔρις se la representaría como íntimamente reglada, como si fuere una lucha entre atletas. Jean-Francois Pradeau insiste en la misma inflexión, imbricando πόλεμος y Ἔρις, y advierte la potencia fecundadora de la discordia. La contradicción es generativa. Pradeau traduce:

²⁴ Colli, *La sabiduría griega I, Heráclito*, Op. Cit., A91, pp.86-88.

²⁵ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, Op. Cit. 225-230, pp.84-85.

²⁶ Conche, *Heraclite. Fragments*, Op. Cit., p.438.

²⁷ Ibid. p. 438.

²⁸ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, Op. Cit., 19-32, pp.64-65.

²⁹ Conche, *Heraclite. Fragments*, Op. Cit. p.439.

“Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεὺς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἄνθρωποις, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἔλευθέρους”.

“La guerra es padre de todas las cosas, y de todas las cosas el rey; es él que hace que algunos sean los dioses y otros los hombres, que algunos sean los esclavos cuando otros son libres”.³⁰

Para descifrar este fragmento lo pone en relación con Diels-Kranz 80: “εἰδέναι δὲ χρὴ τὸν πόλεμον ἔοντα ζυγὸν καὶ δίκην ἐρεῖν, καὶ γίνομενα πάντα κατ’ ἔριν χρεῶν”, al que introduce modificaciones y traduce: “*Es necesario saber que la guerra es lo común, y que ella es amante de justicia; por tanto, todas las cosas son engendradas y necesarias por la discordia*”.³¹ Estos dos fragmentos, sostiene Pradeau, constituyen las dos principales piezas de la apología heraclitiana del conflicto y de la guerra, donde el conflicto es valorado como Ἔρις, como disputa o discordia, que no debe ser confundida ni reducida a la simple violencia. Esta distinción sería tan antigua, que la encontramos en los viejos poetas que distinguían el conflicto donde el hombre hace valer su heroísmo y su excelencia, de la guerra destructiva y lamentable.³² Obviamente Pradeau está aludiendo a la distinción de Hesíodo entre buena y mala Ἔρις, que como hemos visto, en nuestra lectura, no se justifica ni sostiene dicha distinción en Heráclito.

Bajo semejante clave es que Conche descifra el “πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι” (pólemos padre de todas las cosas), no como un πόλεμος meramente empobrecido, destructor y reducido a pura violencia ciega y sorda, sino que en cuanto πάντων πατήρ, padre hacedor de todas las cosas, πάντων es allí enunciado en neutro y no en masculino, pues si Heráclito lo hubiese querido determinar como masculino, para ello poseía la forma πάντων ζώων, sin embargo, expresa πάντων πατήρ, es decir, empleando el genitivo de πάντα que es como lo enuncia. Esto tendría una implicancia filosófica muy relevante en el pensamiento de Heráclito, pues, esto implica entonces que πόλεμος no sólo es πάντων πατήρ, padre hacedor y transformador de todas las cosas, sino que es también padre, hacedor y rector de todas las cosas, pues es también su rey: βασιλεὺς, entiéndase allí su legislador.

“Es gracias a πόλεμος, “guerra”, a una lucha incesante, que ellas [las cosas] continúan participando en la vida del mundo. Hemos visto que la lucha es constitutiva de su ser, de suerte que, si ella cesa, ellas se disolverían en cosas de la nada. El βασιλεὺς es aquí simplemente aquel que mantiene constantemente su poder sobre todo lo que depende de él”.³³

Entonces Conche pone énfasis en que las expresiones ἔδειξε y ἐποίησε habrían de ser leídos como aoristos gnómicos, y no traducidos ἔδειξε meramente como “revela”, ni ἐποίησε como “designa”, sino que en cuanto “πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι”, πόλεμος engendra, genera, no sólo revela o muestra, sino que los crea (ἔδειξε), les fecunda y hace nacer. Mostrar, designar o revelar (δείκνυμι) supondría sólo referir a lo que ya previamente existe, de modo que ἔδειξε y ἐποίησε concierne a dar nacimiento, según “πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι” y conforme a su condición de principio rector, βασιλεὺς, soberano de eterna contrariedad.

Ante esta cuestión aparece una precisión de particular relevancia, pues Conche sostendrá que Heráclito no sólo querría decir que πόλεμος hace a unos hombres esclavos y a otros libres. No se limitaría a aquella sentencia que ya se encuentra en

³⁰ Pradeau, Jean-Francois, *Héraclite. Fragments*, Paris, Flammarion, 2018, f42, p.234. Traduction par Jean-Francois Pradeau.

³¹ Ibid. p.233.

³² Ibid. p.233.

³³ Ibid. p.442.

Homero, que los hombres victoriosos mediante la pura y sola violencia hacen de los caídos y los vencidos su botín. Antes bien, no se trata de un hecho puntual, acotado o circunstancial, sino que de una relación y legalidad permanente. Se trataría de una relación continua, continuada, en que πόλεμος funda una judicatura relacional, adversativa y universal, haciendo a ciertos hombres esclavos y a otros correlativamente libres, en una diferencia y lucha constante:

“Esta “guerra” no se libra con la lanza o con la espada, no se trata de la batalla de un día, sin embargo, su lucha es cotidiana, larvada, entre el amo contra el esclavo, y el esclavo contra el amo, y que se traduce a escala colectiva, sino por una “lucha de clases” (que se constata mucho más en los tiempos arcaicos, entre hombres libres y esclavos, entre ricos y pobres), al menos por una lucha total de todos los amos contra todos los esclavos y recíprocamente (...) guerra continuamente perdida por los unos, y ganada por los otros, pero que siempre vuelve a recomenzar”.³⁴

³⁴ Ibid. p. 443.

Guerra y democracia

Notas sobre una literatura reciente

Miguel Valderrama¹

A Mauro Salazar Jaque

Si el siglo veinte suele ser descrito como una “era de extremos” es porque ante todo dio lugar a formas inéditas y prolongadas de actividad bélica. Formas que en su multiplicación sin regla produjeron una proliferación de nombres para designar la novedad que se anunciaba en cada conflicto armado, en cada nueva conflagración. Guerra mundial, guerra atómica, guerra espacial, guerra robótica, guerra bacteriológica, guerra psicológica, guerra electrónica, guerra miniaturizada, guerra informática, guerra asimétrica, guerra neocolonial, guerra ecológica, guerra irregular, guerra endocolonial, guerra fractal, guerra híbrida, son solo algunas de las denominaciones que se han propuesto al momento de aprehender el vértigo de una confrontación que desestabiliza la propia distinción entre guerra exterior y guerra interior, entre guerra y guerra civil, entre *polemos* y *stasis*.

En un breve ensayo publicado bajo el título “War and Peace in the 20th Century”, el historiador inglés Eric Hobsbawm observó que si se toma como punto de referencia el año 1914 no solo se constata que la centuria pasada fue la más sangrienta en la historia de la humanidad, sino que además fue la de un tiempo de guerras casi ininterrumpidas en todo el planeta². Si bien este tiempo pareció llegar a su término con el fin de la Guerra Fría y la extinción de la cultura de la disuasión identificada con la bomba atómica, no hizo más que prolongarse en un inédito modelo de guerra no estructurada que los análisis militares asocian inicialmente con el siglo XXI y con un tipo de beligerancia que se caracteriza como postmoderna. Este nuevo escenario bélico de naturaleza securitaria escenifica estrategias de agresión armada puntuales, desplegadas a partir de la utilización de tecnologías de control que las vuelven paradójicamente *cool* (en la terminología militar³), en tanto combinan máquinas de visión con vehículos aéreos no tripulados dotados de misiles. El *continuum* de violencia y crueldad desplegado de un siglo a otro no debe ocultar, sin embargo, la desestabilización de los límites de una noción clásica de guerra que puede retrotraerse en sus rasgos básicos a la *polis* griega y al “dispositivo hoplita”⁴. Esta noción clásica de guerra, que en términos generales se mantiene sin grandes variaciones hasta fines de los años sesenta del siglo pasado y que se organiza principalmente a partir de la distinción entre combatientes y no combatientes es desplazada en la actualidad por una noción de guerra extendida más afín a escenarios grises de conflicto, en donde la característica más relevante es el desvanecimiento de los límites entre guerra y paz, ejército y población civil, fuerzas estatales y fuerzas no estatales, dispositivos militares y dispositivos policia-

¹ Investigador adjunto del Instituto de Filosofía de la Universidad Diego Portales.

² Eric Hobsbawm, “War and Peace in the 20th Century”, *London Review of Books*, 21 February 2002, pp. 16-18.

³ Noah Feldman, *Cool War: The Future of Global Competition*, New York, Random House, 2013.

⁴ La referencia inicial es Jean-Pierre Vernant (dir.), *Problemes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1968. Véase, además, Yvon Garlan, *La Guerre dans l'antiquité*, Paris, Editions Fernand Nathan, Paris, 1972.

les, actuaciones legítimas y actuaciones delictivas. No obstante, no basta advertir, como hacen Éric Alliez y Maurizio Lazzarato en *Guerras y capital*, que el paso de una noción a otra de guerra es el que se puede detectar en el tránsito de la guerra interestatal a la guerra colonial, en una pluralización de enfrentamientos que se estructura a través de la triangulación y superposición de polos de subjetivación que encuentran en las relaciones de clase, raza y género su determinación primera⁵. El señalamiento de una pluralización de los enfrentamientos, de una sobredeterminación colonial de los conflictos bélicos, no es razón suficiente al momento de distinguir lo que se pone en juego en una u otra noción de guerra, en ese desplazamiento o dislocación que se busca aprehender en la noción misma de guerra.

Índice de una transición en curso, el paso de la guerra interestatal a la guerra colonial indicaría el derrumbe de una formación social caracterizada por la territorialización estatal del capital, junto a su correlativa territorialización de la guerra, y el advenimiento de formas de regulación afines a la lógica de expansión actual del capital financiero, cuyo funcionamiento ya no dependería del principio de interestatalidad que organizó el Estado, la política y la economía en la modernidad. En palabras de Alliez y Lazzarato, la economía de la deuda transforma a la guerra civil mundial en una imbricación de guerras civiles, en una sucesión ininterrumpida de guerras múltiples contra la población. La matriz de estas guerras civiles sería la guerra colonial. Guerra que nunca ha sido una guerra entre Estados, sino que, por esencia, es una guerra en y contra la población, donde las distinciones entre paz y guerra, combatientes y no combatientes, lo económico, lo político y lo militar nunca se han producido. Según esta interpretación, la guerra colonial en y contra las poblaciones, es el modo de guerra que el capital financiero puso en marcha a partir de los años setenta, en nombre de un neoliberalismo de combate. Su rasgo primero no sería la indistinción, sino la ilimitación. Es únicamente a partir de una ausencia de límite, de determinación, de finalidad, que guerra y capital pueden describirse bajo la forma informe de lo irregular, concepto que en su carácter irrepresentable se exhibe a su vez como una modalidad particular de la lógica de la ilimitación, que Karl Marx identificó en el Libro primero de *El Capital* con el verbo alemán *auslöschen*, que suele verse al castellano bajo las voces extinción, destrucción, consunción, y que se expone sucintamente en la fórmula D-M-^dD (dinero-mercancía-dinero prima).⁶

A propósito de estas tesis, y de una descripción del capitalismo financiero que pone énfasis en el neoliberalismo como regulación adecuada del mismo, se podría señalar que esta conjunción entre guerra y capital es el resultado de un programa de investigación biopolítico que junto con poner en primer plano la producción neoliberal de normas y subjetividades, advierte de la necesidad de aprender este orden de producción como una forma de guerra política y económica. Así, si el neoliberalismo se ha percibido ampliamente como la emergencia gradual de una nueva racionalidad gubernamental, una producción capilar de sujetos económicos o una transformación de las estructuras de la vida social, debe entenderse, igualmente, ante todo, como una especie de guerra civil, una lucha de clases frecuentemente unilateral, que tras el término del siglo xx soviético ha tomado formas particularmente virulentas en todo el mundo. En este sentido, y como recientemente ha observado Alberto Toscano, a propósito de la centralidad de la

⁵ Éric Alliez y Maurizio Lazzarato, *Guerras y capital. Una contrahistoria*, trad. Manuela Valdivia, Buenos Aires, Ediciones La Cebra/Tinta Limón, 2021.

⁶ Para un comentario detenido de esta tesis, véase, Fredric Jameson, "Capital in Its Time", *Representing Capital. A Reading of Volume One*, New York, Verso, 2010, pp. 93-108 [p. 93].

obra de Michel Foucault en este programa de investigación, se podría identificar un doble registro en las caracterizaciones contemporáneas del capitalismo derivado de las diversas inflexiones de la enseñanza foucaultiana en el *Collège de France*⁷. El primer registro encuentra en las racionalidades políticas y en la gubernamentalidad su eje principal de gravitación. Se diría que su problema central no es otro que la relación establecida entre normas y subjetivación. El segundo registro está orientado a determinar las modulaciones conflictuales derivadas del sintagma foucaultiano-clausewitziano que enseña que la política no es otra cosa que la continuación de la guerra por otros medios. La idea fundamental, que Michel Foucault expresó en seminarios como *Le Société punitive* (1973) o *Il faut défendre la société* (1976), es que el cuerpo social no se mantiene unido por efecto de un contrato, ni de un consenso, sino por efecto de la guerra, de la lucha, de la relación de fuerzas. La guerra es tanto la forma en que la sociedad se mantiene cohesionada como la forma en que se presenta dividida, expuesta, en tensión consigo misma.

Ahora bien, en esta descripción de las transformaciones en las que se ve envuelta la actividad bélica desde la segunda mitad del siglo pasado, lo que paradójicamente queda sin pensar en el análisis es justamente la conceptualización de la guerra, la semántica que determina y moviliza sus significaciones, el hecho de lengua e historia que la palabra señala. Esta advertencia apunta a avisar que el vocablo mismo parece estar transido por la guerra, que la palabra misma parece ser objeto de una división que interrumpe y moviliza sus sentidos. El encubrimiento, la ocultación, la negación, la denegación incluso, forman parte de los actos de guerra, de un aspecto semántico y performativo que compromete aquello que se identifica con la propia realidad o irrealidad de la guerra. Una breve lectura de los partes de guerra, de la cobertura noticiosa de acontecimientos bélicos, de aquello que se suele identificar con la comunicación pública o política de hechos de violencia armada o simbólica, daría testimonio de la dificultad asociada a la definición de una semántica de la guerra o de la conflagración. Las referencias a la violencia, la crueldad, la hostilidad, el enfrentamiento armado, la confrontación física con ánimo de aniquilamiento no son suficientes para determinar un acto como acto de guerra. Esta dificultad no radica únicamente en lo que pone en movimiento la guerra cuando esta se presenta como un enfrentamiento sin contención, sin las ataduras o ligaduras que la fijan a un *proprium*, a una propiedad, a una mismidad que la delimite y salve de sí misma. La dificultad es mayor y exige por lo tanto examinar aquello que se encuentra dislocado, fuera de sí en el concepto, en esa indeterminación que atestigua en el centro de toda determinación bélica que esta nunca se da sin la amenaza de una división, de un arrebató que desafía la propia identidad que el vocablo busca salvar y preservar en actos de palabra, de imagen, de señorío. Estos actos que buscan definir un *dominium*, un orden, una soberanía, son justamente los que se encuentran cuestionados desde el momento mismo en que la lógica de la guerra, la teleología que daba sentido a sus actos, a la pragmática y semántica que autorizaba la definición de un hecho como hecho de guerra, entra en la lógica de la ilimitación, de una especulación sin freno organizada a partir de la categoría de la extinción, de esa lógica que Marx identificó con la temporalidad del capital. La guerra, en otros términos, ya no puede ser definida a partir de la lógica del amigo y del enemigo. El principio de interestatalidad, de *genus*, de filiación, que definía su hacer, ya no puede ser limitado a partir de una

⁷ Alberto Toscano, "Foucault de nuevo. Corrientes cambiantes", *New Left Review*, núm. 140/141, Madrid, 2023, pp. 201-211.

noción clásica de duelo. Carl von Clausewitz, en *Sobre la guerra*, daba justamente a la guerra esa definición. La guerra —declaraba— no es más que un duelo a gran escala, una escena de innumerables duelos⁸.

Por múltiples razones, que aquí solo se indicarán sucintamente a la luz del comentario de textos y autorías, hoy lo que parece ser objeto de un proceso de duelo es la noción misma de duelo, el modo o la manera a partir de la cual se entra en relación con su objeto, con la pérdida, con la economía, con el trabajo. Esta especie de duelo del duelo, esta figura endemoniada de una guerra de la guerra, lejos de prometer un final de partida, el despunte acaso de una nueva ciencia de la historia⁹, abre las categorías en escena a una desestabilización sin fin, a una especie de *erística* sin contención ni propósito.

Pensar el duelo, pensar la guerra, pensar aquello que está en duelo en el duelo de la guerra, aparece como la tarea central a todo intento de aprehender el presente, aquello que en traducción intralingüística o interlingüística identificamos con el presente, con “nuestro presente”. Omitir esta tarea, su urgencia y necesidad, exhibirla desplazada en la lógica de los dos registros del programa biopolítico del neoliberalismo, escamoteada en el análisis histórico de los hechos, conlleva no advertir, “no ver” aquello que constituye la visible de lo invisible en el análisis, desplazar del escenario de confrontación la propia definición de la confrontación.

En el “Posfacio a la edición española” de *La mémoire du futur* (2023), bajo el título de “Una parodia vergonzosa de un ‘proceso constituyente’”, el filósofo francés Pierre Dardot parece evidenciar cierto olvido de las lecciones que dos años antes había esbozado en *Le choix de la guerre civile. Une autre histoire du néolibéralisme* (2021)¹⁰. En efecto, en esa especie de suplemento o fuera de texto que Dardot agrega al estudio que dedicó a la revuelta chilena y a su proceso constituyente¹¹, se termina por concluir en una escena “clásica” de discusión propia del “concertacionismo” chileno que el mismo estudio se esfuerza en rechazar. El párrafo cierra la edición castellana del libro, y por su carácter sintomal cabe citarlo *in extenso*: “Debemos cuestionar, en términos más generales, el conformismo con una división del trabajo del tipo ‘los partidos gestionan el Estado y las instituciones, los movimientos sociales gestionan las luchas sociales’. Esta actitud no fue solo la de los partidos sino también la de quienes, desde los movimientos sociales, dieron la espalda a la cuestión de las instituciones centrándose apenas en las reivindicaciones sociales. Como hemos visto, esto se hizo evidente incluso en los debates de la Constituyente sobre los artículos relativos a la definición del Estado. Sin embargo, solo una unidad estratégica entre el Gobierno, los partidos y los movimientos sociales, formando un bloque en torno a la Constituyente, habría permitido una campaña eficaz a favor del Apruebo. A la inversa, la fractura entre partidos políticos y movimientos sociales solo puede llevar a la impotencia y la parálisis de unos y de otros”¹².

Dardot, acaso testificando de ese doble registro en que se inscribe el programa biopolítico del neoliberalismo, olvida lo que la guerra civil pone en disputa, que no es otra cosa que el sentido de la realidad. Disputa que está en la “cosa”,

⁸ Carl von Clausewitz, “What Is War?”, *On War*, ed. Trad. Michael Howard y Peter Paret, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp. 75-89 [p. 75]. La edición original se publicó en alemán, en 1832, bajo el título *Vom Kriege*.

⁹ Peter Turchin, “Una nueva ciencia de la historia”, *Final de partida. Élite, contraélites y el camino a la desintegración política*, trad. Jordi Ainaud i Escudero, Barcelona, Debate, 2024, pp. 251-269.

¹⁰ Pierre Dardot, Haud Guéguen, Christian Laval y Pierre Sauvètre, *Le choix de la guerre civile. Une autre histoire du néolibéralisme*, Montreal, Lux, 2021.

¹¹ Pierre Dardot, *La memoria del futuro, Chile 2019-2022*, trad. Sion Serra Lopes, Barcelona Paidós, 2023.

¹² *Ibid.*, p. 235.

en la “causa” de la cual la “cosa” no es sino una cifra, el nudo a partir del cual se conforma una cadena, un curso de acción, un movimiento, una quilla, la pieza en la que se asienta el armazón de la realidad. Presentar las fuerzas de la revuelta divididas entre lo social y lo político (uso conscientemente una expresión que Rodrigo Baño acuñó en dictadura para describir los dilemas de la izquierda chilena), entre movimientos sociales y partidos políticos, definir lo que estaba en juego en la revuelta a partir de la pregunta por la institución, por la “cuestión de las instituciones”¹³, es no advertir que el doble registro del programa biopolítico de lectura del neoliberalismo se organiza inevitablemente a partir de un doble paso que puede ser figurado en la consigna leninista de “un paso adelante, dos pasos atrás”. Este doble movimiento de avance aparente (la revuelta) y retroceso real (la reafirmación del neoliberalismo), no solo impone la imagen del orden neoliberal como la de una “pesadilla interminable”¹⁴, sino que pareciera figurar una idea de democracia (por ejemplo, la experimentación de un común) separada de la guerra intestina que se identifica en el frente neoliberal.

Contra este tipo de interpretaciones, que aquí apenas se identifican con afán polémico, cabría llamar la atención sobre un conjunto de intervenciones críticas que, sin organizar un sistema, ni dar lugar a una problemática, dan cuenta de un desplazamiento, de un “cambio de terreno” en el orden de enunciación de la izquierda chilena. Desplazamiento que no puede ser atribuido exclusivamente al programa biopolítico de desciframiento del neoliberalismo, sino a un cambio de *Stimmung*, a una otra tonalidad que se ha ido configurando en ruptura o dislocación con la razón “concertacionista”, o más precisamente con un tipo de racionalidad política que se puede identificar con la renovación socialista. Sirviéndose de una imagen que Fredric Jameson popularizó en los debates sobre el postmodernismo, sirviéndose de ella para alterarla en favor de la analogía histórica, se diría que este cambio de *Stimmung*, que esta otra voz, no solo comporta un cambio en los mapas cognitivos de la izquierda, sino que da lugar a un diferendo cognitivo, a una especie de disociación o disonancia cognitiva.

En otras palabras, en el orden de las discusiones de la izquierda chilena la cuestión de la guerra ha vuelto a cobrar relevancia. Al menos, para un conjunto de intervenciones y posiciones intelectuales que es posible identificar con la revuelta, con lo que acaso cabría denominar un pensamiento de la revuelta, aun cuando este pensamiento pareció muchas veces anticipar y anticiparse a lo inanticipable de la revuelta. En este sentido, puede reconocerse en el conjunto de posiciones movilizadas en estas insistencias sobre la guerra, en lo que se enseña como blasón o marca de un conflicto sin límite ni limitación, una interrupción de la comunicación política que organizaba los sentidos comunes y disponía los objetos litigiosos en los diversos imaginarios de la izquierda. Este sentido común, esta razón política, no era, no es otra, que la derivada de las lecciones de la *renovación* y de la derrota de la Unidad Popular. Razón que aún busca afirmar su dominio, el fuero y la autoridad de su decir a través de una comprensión de la democracia que se organiza

¹³ Estas mismas posiciones se volvieron a plantear recientemente a propósito del comentario crítico que Mauro Basaure hiciera del libro de Rodrigo Karmy, *Nuestra confianza en nosotros. La Unidad Popular y la herencia de lo porvenir* (Ediciones de la Universidad de la Frontera, 2023). Discusión que, en una especie de doble banda, o doble registro, planteaba la cuestión de la institución como el problema central de la izquierda y la Unidad Popular. Problema central que al mismo tiempo era el no resuelto por la revuelta y la convención. Lamentablemente, el debate propuesto no tuvo lugar. Véase, Mauro Basaure, “La Unidad Popular como fiesta, pero ¿qué más?”, *El mostrador. Diario electrónico* [publicado el 13 de septiembre 2023].

¹⁴ Parfraseo una posible versión castellana del título de un libro reciente de Laval y Dardot. Véase, Christian Laval y Pierre Dardot, *Ce cauchemar qui n'en finit pas*, Paris, La Découverte, 2016 [*La pesadilla que no acaba nunca. El neoliberalismo contra la democracia*, trad. Alfonso Díez, Barcelona, Gedisa, 2017].

justamente a partir de una denegación de la guerra, de una especie de forclusión del conflicto y de la violencia sin contención. Esta exclusión de la conflagración bélica del orden de lo pensable políticamente es la característica principal que define aquello que se identificó e identifica con la renovación del socialismo en Chile.

El retorno de la guerra en el pensamiento crítico chileno, esta especie de giro bélico en el orden de discusiones de la izquierda, no supone necesariamente una vuelta a la guerra de clases, tal y como ella se formuló en los discursos de la izquierda desactivados en dictadura. Y no lo supone, pues lo que está en el centro de este retorno, en el movimiento topológico que lo organiza, es una operación general de desestabilización del sistema conceptual que permite reconocer determinados actos como actos de guerra. Ya se ha dicho, lo que parece estar en juego en estas discusiones e intervenciones es una suspensión de la gramática que organiza un mundo, que da lugar a un mundo.

Desde el punto de vista historiográfico, es decir, desde una analítica que busca resistir el arte de la separación y la composición en que se ofrece una determinada realidad, la cuestión de la guerra, la de su problemática léxica, la de su sintaxis, despunta como preocupación en posiciones disyuntas, en proposiciones aposicionales, en movimientos contrariados de retirada, en comentarios que la adivinan en figuraciones opuestas, en teorías de la imagen que reniegan del conflicto central¹⁵. En todas estas posiciones, que no forman bando, que no se enlistan en un mismo cantón de reclutamiento, la guerra es un objeto litigioso, en guerra contra sí misma. De ahí que la *stasis*, ese término griego que designa en su traducción latina la sedición, la revuelta, la guerra civil, esté también en el centro de la cuestión de la guerra, ocupando, por decirlo de algún modo, el lugar de la división en el corazón de la división, en el centro mismo de una autocomprensión de la sociedad que la Constitución de 1980 identifica con la familia y el Estado. La *stasis* y no la guerra, la *stasis* inscrita en la epistemología de un concepto que se piensa separado de sí, dividido y reunido en una misma operación bélica. Sí, la *stasis*, pero dada vuelta a la manera de un guante de duelo, de una prenda que ha dejado de cumplir una función de recubrimiento para transformarse en un medio de ofensa, de reclamación, de venganza, de dignidad. El duelo persiste, insiste, en traducción, en guerra, en tránsito.

Una revisión panorámica de títulos como *Stasiología*, de Rodrigo Karmy¹⁶, *Imagen stasis*, de Alejandra Castillo¹⁷, *Pólemos y stásis*, de Juan Pablo Arancibia¹⁸, parece confirmar la tesis de un desplazamiento, de un cambio de terreno en el orden del discurso de la izquierda chilena. Este desplazamiento se declina de múltiples formas, en preocupaciones y objetos que se resisten a una clasificación normalizadora, aun cuando, en principio, todas estas puntualizaciones se organizan desde un *locus* de enunciación filosófica, en un vínculo litigioso con tradiciones de pensamiento que se adscriben al dominio de la filosofía. De igual manera, *¡Quousque tandem!*, de Oscar Ariel Cabezas¹⁹, *Kissinger/Jaar*, de Cristián Gómez

¹⁵ Sobre este último punto, véase la reelaboración de Thayer de la teoría del conflicto central de Raúl Ruiz: Willy Thayer, *Imagen exote*, Santiago de Chile, Palinodia, 2018.

¹⁶ Rodrigo Karmy, *Stasiología. Guerra civil, formas-de-vida, capitalismo*, Valparaíso, Voces opuestas ediciones, 2023.

¹⁷ Alejandra Castillo, *Imagen stasis*, Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, 2024.

¹⁸ Juan Pablo Arancibia, *Pólemos y stásis. Vestigios y bordes trágicos de lo bélico y lo político*, Buenos Aires, La Cebra/Palinodia, 2023.

¹⁹ Oscar Ariel Cabezas, *¡Quousque tandem! La indignación que viene*, Santiago de Chile, Qualquelle, 2022.

Moya²⁰, o *Tres ensayos portátiles sobre la guerra*, de Javier Agüero²¹, movilizan una afección bélica que trabaja en el desorden de la representación, de la figuración, poniendo en movimiento cuerpos, rostros, ordenes de lo visible que se pensaban exterminados “por la lógica de la especulación abstracta del capital-dinero”²². A estos trabajos autorales se debe sumar los expedientes dedicados a la *stasis* y la guerra en revistas electrónicas como *Disenso*,²³ *Escrituras americanas*,²⁴ o *Pléyade*.²⁵ La exhibición parcial de este archivo, de una documentación que no deja de producirse²⁶, no tiene por objeto destacar la novedad editorial de un tema, de una preocupación por una realidad que diseña y cimenta en un silencio atronador el orden de las democracias liberal parlamentarias. No, si se ha de prestar atención a lo que se pone en movimiento en este archivo, en lo que siguiendo a Alejandra Castillo podría denominarse una alteración de archivo, es justamente en lo que esta alteración dice o no dice sobre la economía de la enunciación y autorización de los discursos críticos de la izquierda chilena. La proposición que aquí se adelanta es que estas intervenciones, el trabajo de elaboración que se enseña en autorías como las de Arancibia, Castillo y Karmy, y en aquellas otras que no tematizando directamente la *stasis* ponen en el centro un diferendo por las palabras, testifican un distanciamiento con aquella comprensión de la democracia como espacio de lo común, como zona de experimentación de instituciones de un común. La *stasis*, aprendida aquí como detención o movimiento, suspensión o restablecimiento de la división o el enfrentamiento, es la seña de una levantamiento, de una protesta contra la prohibición de volver a pensar conjuntamente política y guerra, democracia y guerra.

En la segunda emisión de *Archivos alterados*, Juan Pablo Arancibia en conversación con Alejandra Castillo y Oscar Ariel Cabezas, describió a la democracia como un dispositivo bélico, según una genealogía que la descubría trabajada por guerras ya en su origen griego²⁷. La entrevista es fascinante por lo que enseña, por lo que deja entrever de esa *Stimmung* que se adivina en los intercambios y que testifica audiovisualmente de un diferendo con la razón concertacionista, con la racionalidad política derivada de los procesos de autocrítica llevados adelante por la renovación del socialismo chileno. Esta alteración se vuelve a encontrar en Rodrigo Karmy en la tesis que observa en la *stasis* una “forma-de-vida”, un “ser-de-potencia” que se piensa en diálogo con la inoperancia agambeniana²⁸. Y, en Alejandra Castillo, en un pensamiento de la *stasis* descubierto en el fin de la metáfora de la diferencia sexual, en un desanudamiento y alteración que afecta el mismo archivo feminista, leyéndolo y desleyéndolo a contrapelo de las interpretaciones dominantes que aún

²⁰ Cristian Gómez-Moya, *Kissinger/Jaar. Rostro, estética y resistencia*, Santiago de Chile, Palinodia, 2024.

²¹ Javier Agüero, *Tres ensayos portátiles sobre la guerra. Freud, Žizek, Butler*, Viña del Mar, Pecado ediciones, 2023.

²² Oscar Ariel Cabezas, “El grito interrumpe”, *¿Quousque tandem!*, op. cit., p. 175.

²³ *Disenso. Revista de pensamiento político*, dossier: “*Stásis*, guerra, política y contemporaneidad”. Número 3, julio 2021.

²⁴ *Escrituras americanas*, sección de reseñas y comentarios titulada “Guerra”. Revista publicada por el Departamento de filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Número de enero, 2024.

²⁵ *Pléyade. Revista de humanidades y ciencias sociales*, número 13, Santiago de Chile, 2014. Número coordinado por Carlos Casanova bajo el título: “Vida, guerra, ontología: ¿es posible la política más allá de la soberanía?”.

²⁶ Nelson Beyer, *De la corte a las trincheras. Elias y Freud frente a la Gran Guerra*, Santiago de Chile, Qualquell, 2023.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=CC6o2zNAIXc>. Véase, igualmente, la lúcida reseña de Carlos Ossandón de *Polémicos y stásis*: Carlos Ossandón Buljevic, “Juan Pablo Arancibia, Pólemos y stásis”, *Revista de filosofía*, núm. 80, Santiago de Chile, 2023, pp. 323-326.

²⁸ Rodrigo Karmy, “Stasiología. Para una ‘anticiencia’ de las formas-de-vida”, *Stasiología*, op. cit., pp. 85-120.

se organizan sobre la oposición guerra y paz, pacifismo y belicismo²⁹.

Si se tuviera que adelantar una descripción de conjunto de lo que se despliega en esta zona de guerra, en el reconocimiento y desconocimiento que subyace al propio teatro de operaciones de la guerra, si se tuviera que adelantar un bosquejo preliminar de las operaciones en disputa, el envés y revés de una puntada en curso, tal vez cabría arriesgar la hipótesis de que las lecturas reseñadas se despliegan interrogando los efectos de la lógica de la extinción propia de la temporalidad del capital. Efectos de relación en los cuerpos, en la vida, en las instituciones. Efectos que no pueden ser determinados sin advertir que el teatro de operaciones bélico no puede aprehenderse sin movilizar un ejercicio traductivo, la práctica de un paso abismal que necesariamente compromete las nociones mismas de *genus*, de *proprium*, de filiación, de sexo, de raza, de humanidad.

Sin duda, la revisión de este archivo en construcción, de las alteraciones y desplazamientos que supone en el orden de enunciación y autorización de las economías del discurso crítico de izquierda, es una tarea que involucra un examen no exento de confrontación, una multiplicación de diferendos y anudamientos dictados por la “cosa misma”, por aquello que es causa y efecto de lo que se levanta ante la mirada del historiador, y que acá tan solo se ofrece en un ejercicio de reconocimiento, de desconocimiento.

²⁹ Véase, Alejandra Castillo, *Adicta imagen*, Buenos Aires, La Cebra, 2020.

Escribir con el cosquilleo del talón¹

Luis Ignacio García²

Este libro se publica en Chile en 2018. Aparece a 100 años de la reforma universitaria de Córdoba, cuando a este lado de la cordillera se realizaban los festejos conmemorativos a la vez que se avanzaba con la implementación cada vez más decidida de ese “plan Bolonia” que mancilla la memoria reformista, y a diez años de la crisis del 2008, cuando la uberización del mundo se comienza a vislumbrar como la mejor opción para prolongar la espectral y destructora sobrevida de la financiarización del capital, en la fase de su más patente crisis. Radicalizando el espíritu de la reforma universitaria del 18 y enfrentando desde sus raíces la crisis capitalista post-2008, el libro es una defensa apasionada de la figura del trabajador como nudo de una resistencia a la “silicolonización” del mundo. Esa figura, como la de la universidad taller que la acompaña y complementa, deconstruye la escisión y jerarquización entre intelecto y materia sobre la que se funda tanto el saber universitario como las ficciones del capital (financiero), y las devuelve al torbellino mimético de la mano, ajena a las dicotomías metafísicas de la dominación capitalista y de la división entre hombre y animal (como ya lo vio el simio de Kafka, desde el subtítulo del libro). Mímesis, no lo olvidemos, se llama la editorial que este provocador título inicia.

Para decirlo precipitadamente, rodríguez freire renueva la crítica a la estandarización de los saberes y de la cultura en el régimen de producción intelectual contemporáneo, mostrando las formas más recientes de coacción y de fetichización del trabajo intelectual, y apostando por la inscripción de un incalculable en la materialidad de una academia por venir. Es implacable al demostrar los distintos mecanismos, desde los criterios del “factor de impacto” hasta la “indexación” de las publicaciones pasando por el aparentemente inocente uso de “academia.edu”, a través de los cuales vamos naturalizando formas sofisticadas e insidiosas de abstracción de nuestro trabajo, y que van consolidando, en prácticas cotidianas, la progresiva uberización del saber y la academia. Sin embargo, el libro se muestra tan severo contra la estandarización como contra las críticas más usuales a ella, desde las distintas formas de jerarquización de lo espiritual frente a lo maquinal, de la dignidad de lo intelectual contra lo material, en una palabra, de toda crítica

¹ Sobre *La condición intelectual. Informe para una academia* de Raúl Rodríguez Freire, Mimesis, 2018.

² Académico, Universidad Nacional de Córdoba. Investigador CONICET.

de la estandarización que no sepa a la vez deconstruir la raíz de esa estandarización, que es la dicotomía metafísica (¿o ella misma fundadora de la metafísica?) entre trabajo intelectual y trabajo manual. La crítica a la abstracción del trabajo intelectual sólo puede hacerse, nos viene a decir este libro, desde la reivindicación del trabajo más allá de la abstracción capitalista, y nunca desde una nueva abstracción espiritualizante, siempre dispuesta a acompañar la progresiva subsunción del espíritu absoluto realizado, esa máquina a de la abstracción real, el capital. En este libro, el “trabajo intelectual” se postula a la vez contra el productivismo estandarizado y contra el ensayismo idealizante, dos formas cómplices de una misma acumulación del capital intelectual.

No es en absoluto irrelevante este gesto materialista en tradiciones como las de nuestra región, donde bajo el resguardo de los prestigios críticos del género “ensayo” muchas veces se ejerció la crítica del nuevo espíritu académico del *paper* desde la más rancia crítica a la “*la trahison des clerics*”, vale decir, no desde una crítica materialista sino desde el siempre disponible retorno reaccionario a la soberanía del espíritu. En este trabajo, repito, la crítica del “*paper*”, como paradigma de la estandarización del saber, se realiza desde la crítica de la mercancía y desde la reivindicación de la figura del trabajador. Aquí la lectura más interesante es sin dudas la que se realiza del Benjamin materialista que denostaba la “melancolía de izquierdas” de la crítica burguesa al capital, y que recordaba que “la lucha revolucionaria no es entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado”. Un Benjamin, por otra parte, inusual en el muy benjaminiano escenario de discusión chileno, y en el debate benjaminiano contemporáneo en general: el que pensó, en toda su radicalidad, al autor como productor.

Pero, a la vez, el trabajo reivindicado aquí no es cualquier trabajo, ni el autor es cualquier “productor”. Así como el libro parte aguas en la crítica al *paper*, también inscribe una diferencia al interior de las tradiciones materialistas que reivindican la figura del trabajador. El libro aspira a un productor improductivo. Para mostrar que esto no es un mero oxímoron, resulta esencial en su argumentación la distinción entre trabajo productivo y trabajo improductivo. Una distinción planteada desde una incisiva relectura de Marx, que acaso marque el eje teórico, filosófico-político, del libro. El escenario para esa relectura está delimitado por una discusión que tensa el libro entre las lecturas de Marx del posobrerismo italiano, sobre todo en la versión de Toni Negri, y las relecturas de la nueva crítica del valor, sobre todo alemana, de Robert Kurz y compañía. Si en ambos casos se toma nota de la revolución microelectrónica que abrió a nuevas formas de acumulación del capital a partir de los años 70 y 80, y a la tendencial disolución de la escisión entre trabajo manual y trabajo intelectual en el capitalismo postfordista o neoliberal, el libro impugna a la tradición autonomista por ser incapaz de ofrecer una crítica al trabajo abstracto —el corazón de la nueva crítica del valor alemana—, y por tanto es incapaz de ofrecer otra fuente para su noción de lo “común” del comunismo que no sea la producción capitalista de valor. Para el posobrerismo el valor comunista equivale, aunque socializado, al valor capitalista, precisamente en el parámetro de la equivalencia, núcleo de la productividad específicamente capitalista, y, por tanto, eje de la crítica del valor expresada primeramente como crítica del trabajo abstracto.

Sin embargo, y continúan las diferencias en un libro hecho enteramente de matices, rodríguez freire nunca aceptaría la visión apocalíptica de lo político que encontramos en los críticos del valor, para quienes la política aparece completamente capturada por las astucias de un “sujeto automático” desbocado en su alucinada

conquista de la totalidad de lo real bajo las mallas de la valoración capitalista. Sobrevive en el libro una noción, digamos, autonomista de lo común, aunque irreductible al autonomismo italiano. Una noción de lo común igualmente resistente a lo “público” o a lo “estatal” (el libro, no se olvide, se escribe en Chile), que busca la potencia de lo político abriéndose paso en la separación entre trabajo productivo y trabajo improductivo, quizá el anclaje fundamental de la fuerza utópica de este libro, y acaso la singularidad más nítida no sólo en relación al marxismo italiano, sino también al pesimismo antipolítico de los críticos del valor.

Así llegamos al tercer desplazamiento fundamental del libro: la postulación del trabajo intelectual como (potencialmente) improductivo. Si la tradición materialista ya había intentado romper la escisión metafísica fundante que separó trabajo intelectual y trabajo manual, y si el neoliberalismo vino a sugerir que el modelo del trabajo productivo futuro tampoco considerará relevante esa separación, rodríguez freire viene a inscribir la disonancia crítica en otro lugar: ya no se trataría tanto de pensar la diferencia entre trabajo intelectual y manual, sino entre trabajo productivo e improductivo. Ante la crisis contemporánea del trabajo, el capital se defiende con la subsunción del trabajo improductivo, convirtiéndolo, nuevamente, en productivo. Vale decir, toda inconmensurabilidad, toda valoración no-capitalista, vuelve a ser reconducida al terreno de lo calculable. El trabajo intelectual, para rodríguez freire, es el territorio en el que más vívidamente se daría esa disputa por un trabajo inconmensurable que permanentemente intenta ser reducido a trabajo abstracto, a trabajo sin más, a trabajo *sans phrase*.

La hipótesis fundamental del libro se va redondeando. Y tiene al menos estos tres movimientos: reinscribir al intelectual en la producción, contra todo ideal de autonomía del espíritu; distinguir luego trabajo productivo de trabajo improductivo, señalando a este último como producción de no-abstracción (sea intelectual o manual), esto es, de no-metafísica, como producción de valor no capitalista, como inscripción de valor inequivalente, de una forma de valorar irreductible a la acumulación; postular al trabajo intelectual como trabajo (potencialmente) improductivo. Todo ello implica situar al trabajo intelectual en el centro de las disputas anticapitalistas contemporáneas, y, por supuesto, de manera correlativa, en el centro de las formas contemporáneas de valoración, extracción y acumulación: la financiarización de los servicios educativos como paradigma del denominado “capital humano”.

Claro que una tal hipótesis no es exactamente, o no solamente, “teórica”. Si así lo fuera, caería en una fragante contradicción performativa al volver a separar, en la enunciación, aquello que se propone como unido en el enunciado. Nuevamente Benjamin: podemos tener todas las opiniones críticas que queramos, incluso las más anticapitalistas, pero simultáneamente abastecer con ellas el aparato capitalista de producción (intelectual). El libro es, en su propia forma y materialidad, un esfuerzo por romper con las dicotomías que se deconstruyen en su texto, antes que nada, entre forma y contenido, entre materialidad y espíritu. La palabra clave aquí creo que es experimentación: la dimensión experimental de todo texto sería aquel plano inclinado en el que se tocan enunciado y enunciación, para ensayar no sólo una crítica de ideas, sino una crítica del dispositivo mismo de la crítica, una crítica que evite el epítome de la neutralización: abastecer el aparato con opiniones anti-aparato

La editorial, recuérdese, se llama Mimesis. Qué no podría ser dicho bajo tan prestigioso nombre. Y sin embargo, creo que este primer libro sirve para precisar lo que por tal se está entendiendo aquí. Según lo que venimos diciendo, queda

claro que la mimesis no se la piensa ni como puente metafísico entre lo sensible y lo inteligible, ni como contrato realista de representación entre lenguaje y mundo. La mimesis de la que aquí hablamos es la que nos recuerda la imposibilidad de establecer una frontera definitiva entre humanidad y animalidad, entre cultura y naturaleza, la que nos recuerda (como se sugiere ya en el subtítulo kafkiano y luego se recupera explícitamente en el libro) que “a todos los que caminan por la tierra les cosquillea algo en el talón; tanto al pequeño chimpancé como al gran Aquiles.”

Este gesto se traduce en la elaboración de un objeto, un artefacto, que reivindica todos aquellos aspectos de la producción del libro que contribuyan a revertir la abstracción equivalencial del trabajo (intelectual): la autoexclusión de los circuitos de indexación, por un lado, y la puesta de manifiesto y en valor de las dimensiones materiales, visuales y artesanales de la elaboración del libro, por otro. Escribir de otro modo, ensayar formas de circulación inequivalentes, dar la disputa por los soportes, poner en valor todo lo que ate la producción de ideas con su disposición material: diseño, aspecto, visualidad, textura, paratextualidad, etc. Cultura y naturaleza pueden tocarse, performativamente, en la elección de una tipografía, en los modos de combinar texto e imagen (sentido y traza), las maneras de articular ensayo y literatura (pensamiento y poesía). El libro se propone como mesa de trabajo para todos estos experimentos. Libro-taller que se resiste a usar el aparato sin transformarlo todo lo que se pueda, a su vez. Libro que se interroga por su propia condición de libro, y que la hace visible paso a paso.

Un libro así, que nos recuerda a cada paso que estamos dentro de un dispositivo (dispositivo-libro, dispositivo-ensayo, dispositivo-academia), dispositivo que reclama ser tematizado y problematizado si realmente queremos escribir de otro modo, no podría dejar de afectar al propio género reseña en el que el aparato de producción intelectual encuentra uno de sus engranajes clave. Aunque este módico reseñista no dé con una respuesta adecuada, no puede dejar de, al menos, señalar la pregunta que este libro multiplica a su paso, pregunta simple que en este caso se formularía así: ¿qué implica la forma-reseña? ¿Qué tipo de *Umfunktionierung* de la escritura de reseñas sería necesaria para apuntalar el programa materialista del libro reseñado, o, al menos, para desactivar o neutralizar el programa del “capital humano” tan nítidamente denunciado en el libro? Incluso si uno no adhiriera al planteo del libro, la pregunta se impone como el efecto más potente de su lectura, efecto contagio de una lectura táctil que nos lanza esa inquietud: ¿Desea ud. escribir? ¿Se puede acaso escribir sin escribir de otro modo? ¿Qué batallas se juegan en la práctica de escritura? ¿Qué implica participar del aparato (de producción intelectual), cuáles son sus múltiples dimensiones, sus potencias, y cuáles podrían las formas de ejercer un desplazamiento de sus inercias?

Esta reseña debería, entonces, interrumpir su régimen ahora mismo, y ensayar un modo de mostrar su trama. Mostrar su complicidad en el régimen del “factor de impacto”, de la acumulación de citas y la estadística de referencias. Interrogarse a qué tipo de publicación va a ser destinada. Desplazarse de la simple reproducción del género para reconocerse en el espacio vacío dejado atrás y ganar así una nueva libertad respecto al aparato. Escribir hasta deshacer la forma en la que se escribe: cuestionar la división naturalizada de los géneros y sus jerarquías, reponer el carácter artefactual de los géneros. Por ejemplo: ¿por qué una reseña debería tener una relación representativa con el texto reseñado? ¿Cuál es el punto en que la reseña como representación (acumulación) deja lugar a la reseña como resto del texto (junto al texto “reseñado”)? ¿Cómo favorecer los desplazamientos desde la reseña como lubricante del sistema hacia el ensayo de lectura como cómplice del texto

en su deconstrucción en acto del aparato? Decir la forma como gesto materialista de deshacer la cristalización, la abstracción, de los canales establecidos. Decir la forma, disputar los soportes, o como se decía en otra época: reapropiarse de los medios de producción —sean materiales o intelectuales (de hecho: reapropiarse de los medios de producción y deconstruir esa diferencia material/intelectual son dos tareas cooriginarias en este programa materialista).

Es aquí, insisto una última vez, donde marxismo y vanguardia se tocan en la reivindicación de la experimentación, esto es, del derecho al ejercicio de desarticulación y rearticulación de las mallas materiales que determinan nuestras prácticas, y no en general, sino siempre en la dirección de su aplanamiento en la abstracción que prepara todo para su adecuada acumulación. Experimentación que el libro ensaya modélicamente en múltiples niveles, desde la edición independiente hasta el diseño desfamiliarizante, desde la tipografía múltiple y especialmente seleccionada, hasta la incorporación calculada de imágenes que acompañan e interrumpen el texto. Todo esto bajo el trazado más amplio de una alianza estratégica entre ensayo y literatura, donde la teoría y la ficción se van intercalando, montando, interrumpiendo, inventando así un laboratorio de producción de valor inequivalente en la que acaso sea la más alta apuesta materialista de este libro-taller: la deconstrucción de la separación entre palabra que sabe y palabra que goza, entre saber y poesía, como modelo de una máquina de contra-valoración por fuera de la abstracción.

De este modo, el trabajador improductivo no opone valor de uso contra valor de cambio, distinción que reposa ya en el proceso de abstracción capitalista. Intenta, más bien, escribir la diagonal que se resiste a la compartimentación entre uso y cambio y apuesta a un valor sin abstracción; escribe, como el simio que informa a la academia, sobre el plano inclinado que nunca supo de la distinción entre literatura y filosofía, entre naturaleza y cultura. Escribe miméticamente y piensa con la mano. Su consigna sería: contra la uberización del saber, escribamos con el cosquilleo del talón. Y rodríguez freire ampliaría, feliz: multipliquemos la ficción literaria que mete la cola en la ficción del capital.

Presentación del libro *Universidad (im)posible*¹

Saberes indexados, saberes trágicos y sensibilidades revueltas

Juan Pablo Sutherland²

La poesía es más filosófica que la historia.
Aristóteles.

“Si un intelectual habla sólo como experto, no puede hacer otra cosa que desplegar en el orden del saber programaciones técnicas que no implican decisiones ni tomas de posiciones. El momento de la responsabilidad no pertenece al orden del saber competente”.
Jacques Derrida

PREÁMBULO. “EL LUGAR SIN LÍMITES DE UN SABER PERTURBADO”

Interesa la voluntad política en la medida de que el orden del saber adquiere un diferenciado vuelo a la hora de tomar decisiones; como si tejiera competencias extranjeras, o recuperara un saber para sí, fuera del programa competente que lo vincula a una “disciplina”. En ese sentido, Derrida provoca una cicatriz en la secuencia reproductora de ese orden. Un formato del poder que ahueca lo político, convirtiendo en programaciones técnicas cuestiones que podrían estar en la competencia de la decisión intelectual. El ámbito de lo político vendría a estar fuera de una competencia que apelaría a cuestiones de orden técnico. La tensión o la herida expuesta interrogan a la academia para re-significar el orden del saber y lo instala en un ámbito de discusión y debate intelectual, cuyo efecto es tomar definiciones en la propia sociedad (tanto de orden político como puntos de vistas innovadores en materia social y cultural).

Ha sido toda una operación, una performance hermenéutica y un tremendo desafío de lectura para abordar con atención *La Universidad (im) posible* texto compilado por Willy Thayer, Elizabeth Collingwood-Selby, Mary Luz Estupiñán Serrano y Raúl Rodríguez Freire. Todo un desafío para delimitar tradiciones críticas. Desafío que me llevo a pensar territorios posibles de cortar, inventar formas nuevas de leer, formas nuevas de borrar, revisar procedimientos autorales puestos en escena,

¹ Willy Thayer, Elizabeth Collingwood-Selby, Mary Luz Estupiñán, Raúl Rodríguez Freire, editores, Ediciones Macul, 2018.

² Ensayista, Académico Universidad de Chile.

criticar estrategias que puedan levantar lecturas posibles o también imposibles,

Aquí no solo se juega —como dice Nelly Richard— la cercanía o inhibición de la monumentalidad de la inscripción del territorio convocado, LA UNIVERSIDAD EN MAYÚSCULAS, sino más bien es un texto o paño territorial que cita un debate que puede leerse desde algún centro, desde un borde, desde el costado de una esquina o una vereda.

Si quisiera dar cuenta de tantas visiones diferentes en el libro sería un gesto más utópico, extenso no solo por el tiempo que requiere sino también por la atención en el despliegue de 32 marcas autorales. Me pregunto por lo inoficioso o no del gesto, pues me parece que la potencia creativa en juego de tanta materia gris desplegada propone puntos de fuga o atajos. Propone disrupciones fragmentarias que escapan de la lógica general, tanto de las presentaciones de libros como de los protocolos para reseñar, o para coquetear con un autor o autora, o para auto-representarse en el canon minoritario de un saber especulativo. No voy a la segura con esta definición, más bien voy a hacer una apuesta: un giro literario que promete a la vez una derrota en la representación, y una audacia para hacer explotar los *punctum* que la maquinaria del libro provoca. Aquí juego al abismo de la no-indexación con los saberes expuestos y re-organizados de este libro.

PRIMER CORTE DE LECTURA (O PRIMERA CADENA DE INTERRUPCIÓN)

Barro de Lunes a Viernes los escalones de la Facultad de Humanidades y Filosofía. A las ocho de la mañana comienzo con el piso 2, mi nivel preferido. Piso impecable por lo limpio, tránsito obligado de alumnos con becas estatales y estudiantes extranjeros. Es un piso relajante, generoso y liviano para el trabajo de aseo diario. No tengo claro cuál será la variable incorporada, pero los alumnos con becas no botan basura, caminan como flotando y nunca dejan las colillas de cigarro a la entrada de la sala de clases. Al contrario de ello, los profesores de planta de esta Universidad son los más descuidados. Les importa una mierda botar sus colillas de cigarrillos importados, apuntes viejos y cuentas de sus casas y departamentos casi como exhibiéndolas por alguna misteriosa razón que desconozco. A veces he recogido cuentas del gas, la luz y el cable tiradas por los escalones del nivel 4 y 5, donde están las oficinas de post-grado. Los apuntes los guardo para clasificarlos y comprobar si tienen posibilidades para ser re-utilizados en mis artículos. Un ejemplo de eso se revela en las bibliografías ya organizadas. Esta sección es la que más disfruto y aprovecho. Las académicas feministas de esta facultad olvidan habitualmente los apuntes sobre Derrida y Foucault dejándolos en lugares muy inéditos (baños, cocina y ascensores). Entre los académicos que pierden más documentos se encuentra los profesores de literatura chilena, estética y medieval. He rescatado kilos de documentos y apuntes que nadie lee. El académico marxista no ensucia, es ortodoxamente limpio. Es pulcro a un nivel enfermizo y escolástico. A pesar que carga una enorme cantidad de apuntes, libros viejos y ediciones de Bajtin en ruso, no exhibe ningún desprecio por sus materiales. Los resguarda con mucho recelo, con un cierto fetichismo mercantil.

Los días lunes son eternos. Faltan exactamente cuatro días con sus ochos horas diarias respectivas para descansar de mis labores. Los lunes son tediosos, el tiempo pasa lento y los estudiantes y académicos andan de pésimo humor. Son días donde se sacan más fotocopias que el resto de la semana en el primer piso de la Facultad (incluyendo hojas defectuosas que los alumnos tiran al suelo). Es un día poco amistoso, la gente no se saluda en el ascensor ni en las escaleras. Es un día que suele tener un aura autista. Las personas caminan solas sin escuchar

a nadie, algo así como si estuvieran sin nadie en el mundo, como un ejército de zombies caminando por la Facultad de Humanidades y Filosofía sin rumbo fijo.

“El modelo de profesor de universidad es un modelo universal. Un profesor de universidad debe comenzar suspendiendo o neutralizando en sí mismo no solamente el idioma de su lengua y su firma, sino también de su propia existencia... Hay por lo tanto en ese modelo una cierta violencia ejercida sobre la singularidad idiomática y existencial. Y por ende la traductibilidad universal es un principio consustancial a la Universidad” (en *Revista de Crítica Cultural*, pp. 22-23, N°25, Nov 2002).

Presentada así, la exigencia de la producción académica en la Universidad tensionaría primero su traductibilidad en la medida de que violenta en primera instancia aquella singularidad transmisora. Es quizá un nudo fundamental cuestionar aquel modelo para re-pensar una producción académica dialogante, habilitadora de sentidos múltiples y que desterritorialice el aparato disciplinario que autoriza, legitima y canoniza una determinada práctica de entrada y salida del saber.

ANEXO 1: Clasificación de la basura retirada según disciplina

NOMBRE	DISCIPLINA	BASURA TIRADA
Dra. María Solar	Teoría Poscolonial y feminista	Envoltorios de súper ocho, chicles Adams, botellas de agua mineral, envoltorio de negrita, formularios Fondecyt.
Dr. Bernardo Jiménez	Estudios latinoamericanos	Tabaco residual, envoltorios de sándwiches de jamón y queso.
Dra. Julia Ortúzar	Literatura española-Neo-barroco	Toallitas de maquillaje, botellas de agua y boletas de supermercado.
Dr. Andrés Sukerman	Literatura española-siglo de oro español	Encendedores en desuso, cajetillas de cigarrillos, pañuelos desechables y chicles dos en uno. Formularios Fondart de investigación.
Dra. Elly Buenaventura	Literatura Medieval	Cheques mal nominados, servilletas y envases de yogurt griego.
Dr. David Thompson	Literatura y estética	Boletos de lotería, entradas de cine, servilletas y pañuelos desechables. Entradas al sauna.
Dr. Sergio Voulette	Poesía Chilena Contemporánea.	Tapas de lápices bic, envoltorios de dulces y pañuelos desechables. Boletas de botellas de whisky en bares de Providencia.

SEGUNDO CORTE DE LECTURA (O SEGUNDA CADENA DE INTERRUPCIÓN)**Piglia dice:**

La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra. La política como maquinaria paranoica y ficcional. En este punto me interesa pensar los giros o énfasis que señala este libro como maquinarias de lectura; el pre-fijo, la imposibilidad como huella que corre paralelamente a lo posible, casi como práctica intelectual internalizada de lo positivo y negativo, como un juego permanente para ver el horizonte del saber a modo de huella que requiere constantemente revisarse.

El saber académico convoca una cita. La primera es la constitución del conocimiento cristalizado en ordenamientos disciplinarios, formas de habla u objetos de estudio acompañados de una fuerza de autoridad. Formalizaciones que los ordenan como saberes legítimos, autorizados, funcionales y que configurarían el proyecto universitario que reproduce las fronteras y las regulaciones del *logos* universal.

Los autores están esparcidos en campos específicos que apuntan a la revuelta más o menos simbólica, más o menos política, más o menos biopolítica. Es el gesto de la UNIVERSIDAD IMPOSIBLE. Tanto en su volumen como en su despliegue escénico nos revela una gran taxidermia de la Universidad que ya no queremos. El ejercicio especulativo del libro es una notable novela policial que nos interroga sobre una tradición o traición, cuestión que se manifiesta en las revisiones fundacionales que notablemente nos hacen regresar con la mirada al cadáver institucional en el que trabajamos. En ese horizonte, una clave posible a la que convoca Willy Thayer, es a la indexación como rasgo del saber universitario atrapado en un constante golpeteo con la armadura literaria de la escritura. En ese camino, la página como territorio de especulación o interrogación se cuele por la violencia de una formalización escritural a punta de pies forzados. Lo que también se podrá detectar en el alfabeto de palabras clave donde esa experiencia literaria es expulsada.

La violencia de la escritura. La ciudad letrada de la hegemonía y de la indexación como prácticas ritualizadas en este proceso donde la propia experiencia tecnocrática constituiría el propio saber. En la topografía de esta maquinaria me inclino por pensar un afuera que reclama un saber no indexado y por cierto provocador de las grandes transformaciones. En ese juego, Nelly Richard como acreedora radical del pensamiento crítico, propone también un cuestionamiento a las estandarizaciones del discurso académico. Pero más allá de ese horizonte, creo que su malestar epistemológico se asienta además en complicidad con Alejandra Castillo, cuando revisa críticamente el campo académico sin porosidad, que tiene incluso la capacidad de re-situarse nuevamente en un ceremonial de crítica global que vuelve al mismo registro del que se movió. En ese camino, *Los Anales de la Universidad de Chile*, se vuelven verdaderos ejercicios anales del poder, obliterando, expulsando, o incluso re-inscribiendo saberes nuevos que ingresan a la Universidad con un acervo simbólico de transformaciones que se convierten en una medalla o en una sala del segundo piso de la Facultad de Humanidades y Filosofía.

En otro registro, Alejandra Castillo propone la Universidad como una irregularidad, pero además, lo que me interesa de su lectura es la idea de la Universidad y la letra, o también la Universidad pasando por un cuerpo. Un cuerpo que además pasará por un re-doblamiento de la realidad. Cuerpo que además convoca el campo semántico de la palabra aborto, citando la distancia con lo monstruoso. Es reveladora la idea que pone en evidencia los actos fundacionales de la institucionalidad académica pública por excelencia, la violencia epistémica de su fundación;

es decir, la instalación normativa anidada a la letra en conjunto con la palabra como prolepsis de la Universidad fundante.

Si quisieran ir en busca de lo monstruoso o de lo mágico, o de aquellos saberes que fueron expulsados me quedaría con la idea de André Menard cuando convoca ese lugar fantasmagórico de las cuevas de Salamanca. Lo curioso de ligar Universidad y brujería, es su efecto cinematográfico o su disonancia atractiva de visitar. Me interesa en este punto el choque entre la verdad académica y otros saberes en un afuera donde la fiesta o el carnaval mágico (*recuerdando* con esto a Bajtín) pueden traducirse en formas que interrogan o re-significan la universidad moderna a estas alturas, poniéndola como en devenir Salamanca. El paisaje y el guion es largo, pero me queda la idea “(...) del contexto de *la crisis no moderna de la universidad moderna* deviene en una especie de Salamanca, es decir un fetiche o una superstición respecto a la universidad neoliberal o emprendedora (como diría Bruner)”.

Por otra parte, Elizabeth Collingwood-Selby aterriza en la política de los discursos o la discursividad que conjura los movimientos acomodaticios del poder. En ese juego, Elizabeth Collingwood-Selby tematiza el discurso de Patricio Alywin: cito:

“En cuando al delicado asunto de las violaciones a los derechos humanos, consecuente con mi reiterada afirmación de que la conciencia moral de la nación exige que se esclarezca la verdad, se haga justicia en la medida de lo posible—conciliando la virtud de la justicia con la virtud de la prudencia y después que venga la hora del perdón, he constituido la Comisión de Verdad y reconciliación para avanzar hacia esas metas en forma seria, pacífica y con necesarias garantías”

Me interesa el giro de Elizabeth Collingwood-Selby por escenificar en esta retórica su imposibilidad de lo posible. Es decir, develar el juego, mostrar la maraña y trasladar ese procedimiento al juego del saber, y a la propia institucionalidad. En ese horizonte, muchos autores o letras de este libro-máquina, plantearon la dificultosa relación entre el Estado y la Universidad, como lugares que aparecen en el complejo tramado de correspondencia entre los poderes. Dice Elizabeth Collingwood-Selby:

“Más que una realización de una idea— de una posibilidad no sujeta a medida, la universidad parece hoy abocada, en cada una de sus instancias y movimientos a realizarse pragmáticamente (...)”

Desde estos destellos que interrogan la imposibilidad, la letra previa del pre-fijo utópico o derrotado de la Universidad imposible, me pregunto finalmente por la comunidad de sentidos y grafías puestas en esta máquina-libro, donde las posibilidades de pensar un adentro, un afuera, una esquina, o una vereda, se reiteran en el espejo permanente de los lugares que cada letra o individualidad adquiere, posee o vive.

El ejercicio de *La universidad (im)posible*, es un giro que permea o evidencia la porosidad de la propia utopía universitaria. También es una autopsia, o una taxidermia, pero que en el umbral se vuelve frontera de una posibilidad. La materialidad del libro apuesta a una extensión, a un territorio que no se puede detener, un lugar sin límites que quiere perturbar el cuerpo del saber desde sus síntomas. Cito a Foucault:

“Qué es, después de todo, un sistema de enseñanza, sino una ritualización del habla, sino una cualificación y una fijación de funciones para los sujetos que hablan, sino una constitución de un grupo doctrinal cuando menos difuso, sino una distribución y ¿una adecuación del discurso en sus poderes y saberes?” (Orden del discurso, Tusquets, 1973, Pág. 38).

Quizás el planteamiento de Foucault venga a re-situar las condiciones operacionales de aquellos saberes ritualizados en una expresa sujeción. Poder y saber unidos en una lógica que convoca el habla para materializar una inscripción. Adecuación que insiste en la formalización de un habla legítima, cuestión que vendría a preguntar ¿Cómo un sistema de enseñanza entra en conflicto desde la transmisión de hablas no autorizadas? Esa inflexión vendría acompañada de un movimiento interno respecto a las posibilidades políticas de la transmisión de aquellas hablas no traducidas en el sistema de enseñanza.

Sobre la utilidad y el perjuicio de la Universidad para la vida. Notas sobre “La Universidad (im)posible”³

Marcela Rivera Hutinel⁴

Sobre la utilidad y el perjuicio de la Universidad para la vida. Con el apremio del que debe improvisar unas palabras a segundos de descender el telón, ensayo un título provisorio, una frase que pudiera condensar la *inquietud* que se propaga en este libro. No hay ciertamente una única sentencia que destile su potencia, que fusione sus diversos filamentos. Para leer este libro, confeccionado a partir del reparto de la escritura, de la puesta en común de experiencias de pensamiento, se necesita no solo tiempo, sino *tiempos* — su lectura reclama una *paciencia diferencial*, un arte del anacronismo y la disrupción. Hay que leer *de través*, dando saltos entre las múltiples imágenes de la universidad que aquí destellan. Desde la *universitas* que despuntó en el siglo XII, bajo la forma de una comunidad de maestros y estudiantes que encontró en esa práctica de asociación gremial una estrategia para emanciparse de los poderes eclesiásticos y seculares —una universidad “inmaterial o incorpórea”, puesto que, como refiere Raúl Rodríguez, “no cuenta con edificios, ni siquiera con salas” (2019, p. 249), pasando por la *universidad moderna*, cuya narrativa está enlazada a la ideas de la nación y del Estado, a la “producción del hombre como ciudadano”, como indica Rodrigo Karmy (2019, p. 65), que nos advierte así que el dispositivo universitario despliega siempre una *máquina antropológica*, hasta la universidad de corte empresarial, “expulsada del refugio estatal a las calles del mercado”, como apunta Willy Thayer en un texto sobre la “crisis categorial de la Universidad”, publicado el 2003, y que veía, ya entonces, en “la imposibilidad que la Universidad sufre de pensarse a sí misma”, su *caída transicional y heteronómica* en los arrabales del valor de cambio (2003, p. 97).

De la idea de universidad, de la universidad como idea -caídos en los hechos como estamos-, ya no tenemos idea. “Sobre no tener idea”: así titula Peggy Kamuf su ensayo, esbozando otro modo de responder a la responsabilidad que nos apremia: “¿Qué vamos a hacer con este *signum*, este signo, esta palabra, este nombre “universidad”, si no tenemos idea?” (2019, p. 18). “Vemos -dice aquí- que la universidad está siendo *devorada* por las decisiones neoliberales basadas en el

³ Willy Thayer, Elizabeth Collingwood-Selby, Mary Luz Estupiñán, Raúl Rodríguez Freire, editores, Ediciones Macul, 2018.

⁴ Académica, Departamento de Filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

mercado” (2019, p. 19), recordándonos que Chile fue, respecto de esto, “un laboratorio para experimentos de vanguardia”, citando la expresión de Naomi Klein en *La doctrina del shock*. Estas “terapias de shock”, testeadas por Friedman en Chile gracias a la connivencia del Departamento de Economía de la Universidad Católica, creado en 1963 como *ex profeso* para tales efectos, nos muestran, acaso, el más lamentable rostro de la Universidad. Ya no podremos, por tanto, interrogar a la *universidad*, pensar en lo que ella *puede llegar a ser*, sin tener a la vista que su posibilidad puede ser también la del terror: “esta perversión -apunta Kamuf- es *también* una posibilidad para la universidad. La historia de la universidad está repleta de experiencias o “experimentos” que así lo demuestran” (2019, p. 22).

Experimentar el mal de la universidad, sufrirlo como se dice en carne propia. “Nosotros experimentamos un malestar en la universidad. ¿quién osaría a decir lo contrario?”, se pregunta Derrida en “*Mochlos*” (1990, p. 404), ensayo donde revisita este texto fundacional de la Universidad moderna que es *El conflicto de las facultades* de Kant, mirando por las aberturas del presente las grietas del edificio, en ruinas o nunca consumado, de su entusiasmo ilustrado. El nuestro es otro *pathos*, uno que nos pasma la palabra. Hay un *malestar*. . . para hablar *de* la universidad, de ese *nosotros* que la constituye. Algo del texto kantiano, de su *pathos*, ya no puede llegar hasta nosotros. Habrá que forzosamente traducir; se trata una y otra vez de la pregunta por la lengua con la que se escribe la universidad.

¿Cómo hablamos hoy de la universidad? ¿Con qué palabras o signos la invocamos? Rankings, créditos, indicadores de logro, competencias. La lengua adolece, la garganta se nos atraganta con el léxico de esta universidad empresarial, una “universidad —dice Elizabeth Collingwood-Selby en la medida de lo posible” (2019, p.278). Fatalidad, declara Collingwood-Selby en su texto, de una medida que es “postulada como medida de toda posibilidad”, mezquindad de que toda posibilidad [de la justicia, de la universidad en este caso], se ve circunscrita al orden, a la lógica, a la economía de la medida” (2019, p. 280). Se nos ofrece una *universidad en la medida de lo posible*. La expresión, certera como la espina que se hunde en el pie que del dolor prefiere suspender el paso (“no podemos seguir así” reza la *cita sin cita* que Federico Rodríguez toma de Benjamin en su texto [cf. 2019, p. 150]), nos enfrenta al paréntesis que cimbra en el título, *la universidad (im)posible*, desde el afecto entumecido por esta constatación: “la universidad parece imposible”. O bien, esta universidad que se nos ofrece como la única medida de lo posible, abocada a “realizarse pragmáticamente como proyecto de gestión técnico-corporativa de los saberes” (Collingwood, 2019, p. 282), esta universidad que nos impone una lengua y un tiempo que no admite cuestionamiento, ya no parece sostenible. El “desangelado formato” de sus papers (cf. Rinesi, 2019, p. 485), su lógica de la indexación y de la competitividad, ya no nos deja respirar. “¡Publicar, publicar!, después escribir”, dice el epígrafe de Lamborghini que escoge Willy Thayer para ilustrar el imperativo que *redunda* en ella. “Publicar o morir”. Parece imposible seguir viviendo bajo este dictamen. El insomne Kafka, que en sus *Diarios* anota: “dormir parece imposible”, “no soy más que una olla encima de una cocina apagada”, puede darnos una medida, medida imposible, fuera de toda medida, de este desasosiego que se cierne en el horizonte: “desesperación vacía, imposible instalarse en ella”, escribe en noviembre de 1914. No obstante ello, Kafka también nos recuerda ese otro sentido de la imposibilidad que puede estar trabajando en el título de este libro, imposibilidad que se desliza para él en la vocación de la escritura: Escribo, dice Kafka, sin poder hacerlo. Escribo allí donde me resulta imposible escribir. “Al parecer —anota el 21 de enero de 1922 en sus *Diarios*—, nadie tuvo tarea más difícil. Podrían decir: no es una tarea, ni

siquiera es imposible, ni siquiera es la imposibilidad misma; no es nada, ni siquiera existe más de lo que existe el hijo que anhela una mujer estéril. Sin embargo, es el aire que respiro, mientras siga respirando” (Kafka, 1953, p. 388).

La escritura, afirma Kafka, es su respiración. Blanchot lo secunda en esto: “hay una manera de callarse (el silencio lacunario de la escritura) que interrumpe el sistema, dejándolo desobrado...” (1980, p. 80). ¿Puede haber universidad sin interrupción? O lo que es igual, ¿puede haber universidad sin la anomalía de la escritura? Es esto a lo que nos invita Willy Thayer, a pensar cómo esta anomalía de la escritura se incrusta en el corazón de la universidad. “La universidad”, dice Thayer en “Violencias de la universidad”, “solo se constituye albergando también a la escritura; no habrá universidad sin esa experiencia” (p.137). Alejandra Castillo, a su vez, leyendo a Andrés Bello, prócer fundador de la Universidad de Chile, sigue la pista de cierto *doblez de la letra* que el discurso universitario no alcanza a contener; ella también hace de esta suspensión de la escritura, de la irregularidad de sus formas, una pista para pensar un cuerpo de la universidad otro. Uno con un corazón intruso, podría añadir Jean-Luc Nancy. La escritura puede considerarse como “el síncope en el corazón de la síntesis”, dice el filósofo francés en *Demande* (2015, p. 171), libro publicado el 2015 sobre el encuentro de la filosofía y la literatura, sobre las “demandas” que se hacen “la una a la otra” (cf. 2015, p. 9). El ritmo de la escritura rompe el hilo productivo, no lo deja obrar. Contra el index y su estandarización, hay que pensar la experiencia indomesticable de la puntuación. En un ensayo titulado “Escritores, intelectuales, profesores”, Barthes anota que “la escritura comienza allí donde la palabra se torna *imposible* (entendiendo esta palabra en el mismo sentido en que, en francés, se aplica a un niño)” (1986, p. 313). Un niño insoportable, un *infante terrible*, puesto que no se somete a la ley del padre, un niño que no quiere dejar de leer ni de jugar, aún cuando le digan que ya se ha acabado el tiempo de lo improductivo.

Sobre la utilidad y el perjuicio de la Universidad para la vida. Esta frase se fue amasando en mi cabeza mientras leía este libro inquieto. Al retomar la fórmula de Nietzsche, recreando la fórmula de su consideración intempestiva, desplazándolo hacia la cuestión que ahora nos ocupa, procuraba reactivar una pregunta que ya punza en el texto nietzscheano sobre las ventajas y desventajas de la historia y cuyo repiqueteo no dejó de incrustarse en mis oídos mientras pasaba de un texto a otro, de una modulación a otra de la pregunta por la universidad: ¿a quién sirve el discurso universitario? ¿Qué vida se labra allí su espacio? ¿Qué cuerpos o lenguas pueden circular al interior o en el borde de las fronteras que delimitan dicho trazado? ¿Qué podemos pensar, imaginar, desear en la memoria de ese nombre? Un nombre cuya historia es reciente y breve —cerca de mil años no es mucho, un par de “respiraciones de la naturaleza” y punto (recuérdese el incipit de *Sobre verdad y mentira en sentido extra moral*), pero a la vez una historia larga, extensa y laberíntica como solo puede serlo *la historia de una forma que se busca*. Una historia, por tanto, que puede ser profanada, como sugiere André Menard imaginando un aquelarre, una salamanca o escuela de brujos, irrumpiendo en medio de la escena universitaria (cf. 2019, p. 72).

Conocidas son las “objeciones” que Nietzsche le hace a la historia “en nombre de la vida, de su poder de afirmar o de crear” (cf. Foucault, 2004, p. 75). Rodrigo Karmy abre su ensayo sobre la genealogía del dispositivo universitario citando la segunda intempestiva de Nietzsche. Y ya sabemos por Mandelstam que una cita no es un mero préstamo, que ella “canta con voz de cigarra”. Así lo afirma el poeta ruso, comentando esa “orgía de citas” que es el final del Canto IV del *Infierno* de

Dante: “Una cita no es una copia. Es una cigarra. Chirría por naturaleza, sin parar” (2004, p. 17). El pasaje de Nietzsche nos interpela, pues, como una *chicharra espectral* que nos remece con su canto intempestivo: “Sólo en la medida en que la historia sirve a la vida queremos servirla nosotros, aunque exista una manera de practicarla y una apreciación de la misma por la que la vida se atrofia y degenera: un fenómeno cuyos curiosos síntomas hay que llevar ahora a la experiencia de nuestro tiempo de un modo tan necesario como doloroso” (Nietzsche, 1999, p. 38). Yo parafraseo: *Solo en cuanto la universidad sirve a la vida, queremos servir a la universidad.*

Al voltear las páginas de este libro, vemos desfilar una herencia, la de los grandes textos filosóficos sobre la *Idea* de Universidad, sobre la institución y el discurso universitario (*El conflicto de las facultades* de Kant ocupa aquí un lugar preeminente, pero hay sin duda otras firmas —Fichte, Hegel, Schelling— en estas reflexiones que los filósofos modernos nos legaron sobre la *universidad posible*, sobre las posibilidades de la universidad: “una universidad —recuerda Derrida invocando esta tradición— es siempre la construcción de una filosofía” (1990, p. 119). *La universidad pensada sobre el modelo de la Idea*, así podría llamarse este episodio de la forma universitaria, que anudó la práctica filosófica a los derroteros de esta institución, que pensó la facultad de pensar como una prerrogativa de la facultad de filosofía. Se trataba, entonces, de defender la soberanía de la razón, de “poner límites a quienes quieren limitar el pensamiento”, como recuerda Raúl Rodríguez que lo hizo Kant frente a las amenazas apenas solapadas de Federico Guillermo, Rey de Prusia: ““Muy *graciosa* la orden que vuestra augusta Majestad me hizo enviar...”, le responderá Kant valientemente, parresiásticamente (...)” (2019, p. 240), sorteando la sombra de las “ingratas disposiciones” que recaerían sobre él en caso de reincidir en la falta: el rey lo acusaba entonces de “abusar de su filosofía”, de “deformar y profanar”, en nombre de la Razón, los mandatos de la escritura sagrada. Kant le responde *parresiásticamente*, dice Rodríguez, cifrando en la *parresía*, en la libertad ejercida en la palabra, la “experiencia” de eso que llamamos pensamiento, “la actitud incondicional de decirlo todo” (2019, p. 240), aún a riesgo de suscitar la inquina del poderoso.

“El viejo Kant” —dice por su parte Diego Tatián, rescatando también esta herencia que despunta en el “opúsculo kantiano”, “postulaba [bajo la *premisa de la autonomía*] la libertad irrestricta de la investigación filosófica, sustraída por su misma naturaleza a toda forma de censura ejercida desde el poder político” (2019, p. 25). Autonomía sin autismo, “autonomía con mundo”, precisa Tatián (2019, p. 26), para despejar la acepción puramente negativa o defensiva del término, que “pondría a la universidad en un estado de inmunidad respecto de las luchas sociales y las urgencias del reino de la necesidad” (Tatián, 2017, p. 6). La universidad, claro está, no se encuentra a resguardo de las borrascas de la historia. Con el título “La invención y la herencia. Variaciones sobre el concepto de autonomía”, Tatián recoge en su ensayo los alcances de la reflexión kantiana sobre la autonomía universitaria, una “ofrenda” que, como toda herencia, está *en disputa*, y que se materializó singularmente en el “hecho emancipatorio” que despuntó en Argentina bajo el nombre de *Reforma Universitaria*. La ciudad: Córdoba. La fecha: 1918. El acontecimiento: la imaginación radical que se abocó a construir una universidad pública, una manera de pensar *la universidad como derecho*. La memoria de la reforma universitaria de 1918 se ofrece, en el actual contexto de desmantelamiento impiadoso de este proyecto, como una reserva democrática contra el neoliberalismo académico en curso. Esta semana la prensa argentina ha hecho

circular una imagen ominosa de esta conversión de la universidad en empresa. En la edición del 08 de mayo de *Página 12*, se lee la noticia: “Una científica del Conicet fue a ¿Quién quiere ser millonario? Para conseguir fondos”. Participar en el programa de televisión fue la vía que esta investigadora encontró junto a su equipo para contrarrestar el recorte de las partidas presupuestarias que tenían a su investigación contra el cáncer paralizada. En este escenario, la pregunta por la herencia reformista es, para Tatián, una forma de activar la pregunta crítica por la universidad, un modo de resistir a la expansiva contrarreforma que expropia la *impropiedad de la universidad* como modo de la imaginación.

Existe un vínculo entre universidad y democracia que no podemos, no debemos desestimar, afirma Rinesi, aunque “la relación entre estas dos palabras”, como escribe en un artículo reciente publicado en el blog de ediciones mimesis (cf. Rinesi, 2019), que retoma lo planteado en su presentación en el coloquio *La universidad posible* del 2016, “esté lejos de ser obvia”. Lo que la universidad desde hace tiempo se dedica a hacer, más que *defender la libertad*, su reparto igualitario, es imponer “formas de representación elitistas, jerárquicas y excluyentes”: *jerarquizar, excluir, expulsar* ha sido su más recurrente *modus operandi*. Contraviniendo esa deriva de la *universidad operacional*, como la llama Marilena Chaui en su texto (2019, p. 224), la Reforma Universitaria que se abrió paso en algunos países del sur de América a comienzos del siglo XX porta ciertos visos de milagro, uno que ante la pregunta -¿quién puede pensar?- responde que cualquiera, que ya nadie puede mandar, como declara Rinesi parodiando el dicho popular, que el zapatero se dedique tan solo a sus zapatos. Se trata de abrazar, una vez más, la *potencia común* del pensamiento. Nadie, ningún poder despótico ni mercantil, puede delimitar el perímetro de experimentación del pensamiento.

Este libro recoge, pues, esta punta o picota que revuelve los cimientos del vínculo entre filosofía y universidad. ¿Quién puede pensar? ¿Quién puede filosofar? *Memento muri*, le dirá Benjamin a Scholem como cifra de su amistad. Si la vida ha quedado excluida de la universidad, como esboza Benjamin en su ensayo temprano sobre *La vida de los estudiantes*, hay que inventarse una nueva. *Universidad de Muri* la llamaron. Profesaron allí, en su espacio imaginario, una “militancia contra la vida agarrotada”, como recuerda Federico Rodríguez en su texto (2019, p. 181). La universidad que ellos imaginaron —universidad imposible, universidad por venir, universidad paródica o extramuros- la llevamos todos de alguna manera, la portamos en conjunto los lectores y lectoras de este libro: una universidad sin sede fija, una *universidad desconocida*. La filosofía, y la universidad que ella imagina *sin tener idea*, se convierte entonces, ya no en un *principio de razón*, sino, como piensa Derrida, en un *principio postal*: la universidad, el enigma que comporta su pregunta, se transforma en una carta errante sin dirección determinada. Imaginar, desear, pensar, no en la medida, sino en los límites que dislocan lo posible: no sabemos todavía, no terminaremos de saberlo, de qué son capaces las *facultades de la contienda*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2019). *La universidad imposible*. Santiago: ediciones macul.
- Barthes, Roland (1986). “Escritores, intelectuales, profesores”. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.

- Derrida, Jacques (1990). “*Mochlos* —ou le conflit des facultés”; “Où commence et où finit le corps enseignant”. En *Du droit à la philosophie*. Paris: Galilée.
- Foucault, Michel (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos.
- Kafka, Franz (1953). *Diarios*. Buenos Aires: Emecé.
- Mandelstam, Ósip (2004). *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: Acantilado.
- Nancy, Jean-Luc (2015). *Demande. Philosophie, littérature*. Paris: Galilée.
- Nietzsche, Friedrich (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Tatián, Diego (2017). “Variaciones sobre la autonomía. La Reforma Universitaria en disputa”. *Universidades* [en línea] 2017, (Abril-Junio), pp.5-14.
- Rinesi, Eduardo (2019). “Universidad y democracia”. Disponible en <https://edicionesmimesis.cl/index.php/category/sin-condicion/>
- Thayer, Willy (2003). “Crisis categorial de la Universidad”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, Núm. 202, enero-marzo, pp.95-102.

Sobre la segunda edición de *La crisis no-moderna de la universidad moderna*¹ de Willy Thayer

Alberto Moreiras²

La primera edición de *La crisis no-moderna* fue desde luego un acontecimiento. Se trataba de un libro altamente inusual que nos llevó a descubrir un territorio nuevo para el pensamiento. Hoy nos olvidamos, pero Thayer fue uno de los primeros pensadores contemporáneos, y quizá sobra el adjetivo, en advertir la vinculación entre el colapso de la universidad moderna y el correlativo colapso de la política moderna en nuestros días. La inseparabilidad de ambas “crisis,” aunque la palabra crisis tiene algo de insatisfactorio en este contexto, como si se tratara de un fenómeno pasajero y con resolución posible, tiene que ver con una arquitectura categorial, es decir, con una metafísica que cubre en la modernidad con el mismo manto la universidad nacional moderna, la construcción del estado moderno, y así los mismos principios ideológicos. Solo en la lectura de esta segunda edición he llegado a notar la profunda influencia que mi primera lectura tuvo en mí, en mi desarrollo intelectual personal. Pero eso quizá solo me importe a mí. Hoy ya es lugar común criticar la universidad. Hay incluso un nuevo campo de estudios en universidades anglosajonas llamado *Critical University Studies* que ha producido listas de lectura masivas como las consultables en los *websites* de Northwestern University o de Duke University Press. Tal desarrollo es un ejemplo excelente, aunque contraintencional, de la crisis universitaria que Thayer diagnosticó e investigó en los años noventa del siglo pasado. Y no porque reflexione sobre la crisis sino porque el campo mismo es ya un ejemplo de segundo orden de la crisis misma (en general; no quiero ser poco generoso con algunos de los contribuyentes a él). La universidad o lo que entendemos por ella es hoy en su mayor parte un monstruo sin substancia, una proliferación de síntomas sin cuerpo. Los *Critical University Studies* son manifestación de una fatiga universitaria plagada de contradicciones inanes—como podríamos haber predicho en 1996, sobre la base de la lectura del libro de Thayer, si hubiéramos sido lo suficientemente visionarios. Pero el visionario era Thayer, no sus lectores. Su libro anticipa y prevé la imposibilidad estructural de pontificar *universitariamente* sobre los límites de la universidad.

En 1996 había ya gente que empezaba a hacer sonar el timbre de alarma. Pensemos en el famoso libro de Bill Readings sobre el daño que el criterio de excelencia en suelo neoliberal iba a causar o estaba causando—entronizando la meritocracia de los mediocres—. O en las largas disquisiciones ansiosas de Jacques Derrida, que en retrospectiva aparecen demasiado complacientes. Pero fue Willy Thayer quien articuló un argumento que trascendía todo alarmismo para señalar un fin epocal de la institución. Los acontecimientos desde entonces lo justifican. Ya no hay recuperación posible de las ideas y expectativas de la universidad humboldtiana. Lo que tenemos ahora es un páramo poblado en el mejor de los casos por

¹ Mimesis, 2019.

² Profesor de Estudios Hispánicos en la Universidad de Texas A&M.

nómadas y beduinos del desierto, pero cuya normalidad es mero resentimiento en el sentido nietzscheano. Quizá el laboratorio neoliberal chileno fue solo una manifestación temprana de una lógica implacable que consumaría el fin epocal y subsumiría la totalidad del planeta. Interesa que, en la edición de 1996, en el contexto de las esperanzas y promesas del fin de la dictadura pinochetista y de la escena de avanzada, el libro de Thayer todavía podía ser leído como la denuncia de un estado de cosas marcado temporalmente y que, en cuanto tal, podría dar lugar a tiempos mejores—más democráticos o más interesantes—. Las trazas de tal posibilidad todavía son legibles en la segunda edición, pero ahora hay algo superpuesto a ellas: los desgarros de la historia han continuado su labor de destrucción y no hay nada que haya venido a ofrecerse como posibilidad o potencia de algún salto dialéctico hacia un mejor futuro.

No creo que esta segunda edición vaya a mitigar el asunto, pero al menos podría dar pausa a los escasos administradores reformistas cuya intención sea otra que la de manifestarse cómplices de lo que hay. Podría ocurrir que el libro de Thayer, veintitantos años más tarde, venga a ser reconocido como el pequeño diablo de Tasmania en el campo floreciente (pero al mismo tiempo paradójicamente también siempre ya mustio y marchito) del discurso universitario actual. Pongámoslo así: todo amanuense del discurso universitario, y a fortiori todo académico profesional, debe encontrar relación con los retos que el libro de Thayer produce incluso si eso los lleva a hundirse en el intento. El diablo de Tasmania no admitirá cordialmente ser removido del cuarto de estar, desde luego no sin causar disturbio en el mobiliario (y quizá la pérdida de uno o dos dedos en los pies).

La constatación central del libro, y así mucho más que una intuición, es que la universidad moderna, entendida en el sentido preciso de la universidad kantiana, de la universidad que Kant quiso y anunció, está muerta. Si Kant fue capaz de cuestionar los límites de la soberanía política —o de la hegemonía, para ser más claros y menos abstractos— mediante la producción de un aparato crítico creador de un margen de contestación, de un margen de distancia, de un margen *crítico* —y Kant proponía hacerlo, recordemos, mediante la reinstitución (en realidad la institución primera) de una Facultad de Filosofía que rigiera sobre las facultades meramente programáticas (Derecho, Teología, Medicina entre otras menores que no tardarían en desarrollarse)—, esa posibilidad crítica del discurso universitario fundó la modernidad en cuanto tal incluso siendo también un reflejo de ella. Así la universidad moderna se convertía en la impugnación de la saturación del campo de lo real por el conocimiento técnico (y la Teología misma era también en la universidad no otra cosa que conocimiento técnico al servicio de la articulación hegemónica de lo social). La escritura de Thayer se despliega experimentalmente para continuar una estrategia kantiana ahora ya agónica: conmueve en su aventura, desde el rechazo mismo a usar cronologías convencionales y narrativas lineales. La acumulación impresionista de observación empírica del discurso universitario actual contra el trasfondo de la monetarización del conocimiento —ya no “conocimiento” en el sentido clásico, profundamente desestabilizado por la lógica hegeliana, sino pura habilidad técnica legitimada por el mercado, incluso al nivel de la llamada investigación básica (hoy en realidad solo una versión prematura o infantil de la investigación aplicada)—, esa acumulación empírica sienta el suelo de un análisis que no busca ocultar su horizonte desesperado. La llamada “crisis no-moderna” remite al hecho de que la modernidad llega a su fin epocal en y a través del agotamiento mismo del proyecto crítico kantiano. Como Thayer advierte, no estamos lidiando con una crisis conceptual que espera su sustitución por alguna nueva estrategia categorizante. Estamos lidiando con una crisis ter-

minal del discurso, su fin puro y simple. Por esa misma razón, continúa Thayer, se trata de una crisis que no puede ser controlada discursivamente: “Carecemos de categorías para analizar el acontecimiento de la crisis categorial, incluyendo la categoría de ‘crisis.’”

Es posible decir que el libro de Thayer vuelve el proyecto kantiano contra sí mismo. Había una falla oculta, una fisura en el fundamento del edificio kantiano. Doscientos años más tarde la fisura es ya el edificio mismo —o no hay ya edificio, solo fisura—. No es sorpresa entonces que la idea de una “universidad no-moderna” concebible como el precipitado mismo de la crítica del proyecto crítico colapse en el momento mismo de su articulación. Thayer no busca condiciones de posibilidad para una universidad no-moderna sino que intenta el esfuerzo de un paso atrás imposible que facilitaría la posibilidad de un discurso sobre el discurso universitario no consumible de antemano por la retórica universitaria: un discurso limpio *ex universitate*. Pero no hay autonomía teórica de la universidad cuando se habla, o se escribe, de la universidad. La universidad ha saturado el campo de lo real, y por ello es ya solo fisura en el abismo, como esos sobres que, una vez abiertos, ya no pueden proteger la carta. Si en tiempos kantianos podía producirse una promesa, que para Thayer tiene que ver con la imposibilidad de sutura en el alineamiento entre hegemonía y pensamiento libre —algo en lo que no hemos pensado bastante, la pregunta misma es inaudible hoy en las aulas universitarias—, ya no hay promesa posible que no caiga en el olvido inmediato. Thayer añade enigmáticamente para tantos, para casi todos sus lectores: “En el olvido el cuestionamiento de las condiciones del presente. En el olvido la cuestión del ser.”

El trabajo kantiano que iba a inspirar la creación de la universidad de Berlín en 1810 está anclado, como muestra Thayer, en la revolución cartesiana. Es una puesta al día y una reconceptualización consistente del sujeto universal del conocimiento sobre las ruinas de la metafísica cristiana tradicional. Al mismo tiempo, el vencimiento cartesiano de la metafísica tradicional no sobrepasa la metafísica. Tampoco el *aggiornamento* kantiano. Se trata de una substitución metonímica: una metafísica por otra, un pliegue en otro pliegue. Y el pliegue kantiano reproducirá inevitablemente el gesto, ahora bajo el imperativo de secularización, idea cristiana donde las haya. A través de mediaciones histórico-políticas diversas, nos cuenta Thayer, las reflexiones germánicas alrededor de la creación de la universidad de Berlín se oponen a la tendencia cartesiana a la aplicación instrumental del conocimiento y buscan establecer cierta distancia respecto de la tendencia a subordinar el momento especulativo a los intereses prácticos y técnicos del estado. En ese momento, y es esto lo que constituye propiamente lo moderno en la universidad moderna, el interés del estado se convierte él mismo en objeto de interés especulativo. Ya no su principio rector, sino su objeto crítico. Así, la preeminencia del discurso universitario, en su versión especulativa tal como es propuesta por el Idealismo Trascendental alemán, se afirma contra todo tipo de discurso del amo—contra el discurso estatal. Pero, en ese mismo momento, y en un sentido oculto que acabaría por confirmar no solamente la fisura en el edificio sino el edificio como fisura, su denegada o forcluida deriva metafísica y hegemónica, esa preeminencia del discurso crítico universitario se convierte en una estrategia estatal. En otras palabras, no es que la universidad moderna se conciba como antagonista del amo soberano, sino más bien que el amo soberano diseña o ha diseñado, según una tendencia dialéctica que hubiera complacido a Hegel, un antagonismo que nunca dejará de controlar —como la famosa “anécdota” que cuenta Kant en *El conflicto de las facultades* muestra ya genialmente—. Esta es la modernidad, y esta es la esencia de la universidad moderna que ha entrado en su período de crisis y

terminación epocal. Pero lo ha hecho, y esta quizá sea una de las nociones más poderosas del libro de Thayer, desde el despliegue final de su lógica oculta, y no desde la interrupción de tal lógica.

La profecía de Nietzsche sobre un futuro en el que la lengua vendría a desvincularse de su estructura universitaria inaugura una condición intelectual exílica y una primera vislumbre de una “no-universidad” enemiga de la “universidad ilustrada.” Conviene reconocer tal enemistad en cuanto tal. Habría una “universidad genealógica nietzscheana” contra la “universidad kantiana crítico-reflexiva.” Pero esa universidad genealógica nietzscheana es espectral: es solo la casa sin puertas ni ventanas, la casa sin casa, que ampara a esos beduinos y nómadas del páramo contemporáneo, ellos mismos en peligro de extinción y desde luego sin recurso a nada semejante a la producción de un Zaratustra. La posición de Thayer es abiertamente pesimista, cuando nombra la “transición” como la fatiga de una enfermedad asintomática que empeora con el tiempo y que llega a producir tal debilidad que, una vez que la enfermedad es reconocida como tal, ya ha privado al cuerpo de la fortaleza necesaria para lidiar con ella. Para Thayer, la transición, o Transición, se agota en la subsunción real de todo conflicto al capital financiero, en el triunfo inmemorial, pues borraría toda memoria, del principio de equivalencia general que la dialéctica hegeliana acaba santificando como último nombre de la metafísica en cuanto primer nombre de la economía. “En la transición entendida como el fin de la historia, como fin de la división social del trabajo, el capitalismo perdurará y la diferencia, lo desigual, desaparece.” En el fin de la universidad el fin de la política, o en el fin de la política el fin de la universidad.

Contra la universidad de la excelencia que produce hoy la meritocracia del mediocre, contra su putrefacción interna buscada y celebrada con alegría militante por los administradores y funcionarios del sistema, el libro de Thayer puede entenderse como revulsivo, o como operador de una revulsión desesperada pero necesaria. Por amor de alguna nueva generación de intelectualidad exílica que podría, o no, encerrar el secreto de un mundo que aún aguarda. O que ya no.

Wellborn, Texas, mayo 2023

Willy Thayer, *La crisis no moderna de la universidad moderna*¹

Nicole Darat²

Me interesa hablar del ánimo que describe Willy Thayer sobre la crisis de la universidad moderna.

El capítulo titulado: “De la épica al Kitsch, del entusiasmo al aburrimiento”, comienza con la cuestión del ánimo. El estado de ánimo en las propias aulas y recintos universitarios, así como el ánimo que nos dispone el mismo tóxico, el de la universidad. (p.67)

Creo que esta pregunta es relevante porque incluso en el corto tiempo que separa la fecha de impresión del libro (revolución de octubre) a nuestros días, ese ánimo ha cambiado. Ahora nuestro ánimo está atravesado por la pandemia, la cuarentena, el aislamiento social... la agudizada incertidumbre sobre el futuro, sobre el futuro de la universidad desfinanciada por la crisis que ya venía, pero que también se está agudizando.

¿Cuál es el ánimo en nuestras universidades hoy? ¿cuál es el ánimo de quienes trabajamos en ella? (Estudiantes, administrativas, personal de mantención y limpieza, profesores, investigadoras). Esta pregunta cobra especial relevancia hoy, tiene otros tintes hoy cuando la materialidad de la universidad parece suspendida, y parece que desaparecen de nuestro horizonte inmediato aquellas labores que sostienen la materialidad de la universidad, el personal de aseo y mantenimiento y en menor medida también el personal administrativo. Pero también el propio trabajo de quienes hacemos clases e investigamos se ve alterado, en parte se hace invisible, en parte se visibilizan aspectos que antes parecían invisibles o a penas relevantes. ¿Qué es cuidar e investigar al mismo tiempo? ¿Quiénes están detrás de esos “costos de mantención del campus” que las universidades se están ahorrando? Esa masa de personal externalizado que poco parece tener que ver con la crítica que encarnaba la facultad inferior kantiana (la investigación fundamental), como Margarita Anacoy, que hacía el aseo en la facultad de ingeniería en la Universidad de Chile, que salía de su casa en la madrugada, para llegar todavía de madrugada y limpiar las oficinas y pasillos, antes que llegara el resto de la gente, personal de mantención de la materialidad del campus que hoy día está suspendida en el éter de la educación online, de la universidad online. ¿Esta desaparición del campus tiene algo que ver con nuestro estado de ánimo con relación a la universidad? ¿Habría que preguntarse, nuevamente, por la posibilidad de la universidad? Pregunta que dice Willy, citando la convocatoria del coloquio de la universidad imposible, de 2016,

“retorna con relativa frecuencia, en dicha interrogación es el suceso mismo de la universidad el que parece comprometido, como si de la pregunta por su posibilidad dependiera su acontecer efectivo...”

¿Cuándo nos preguntamos por la posibilidad de la universidad? ¿Ante qué circunstancias, eventos, contingencias, nos preguntamos por la universidad?

¹ Mimesis, segunda edición. Santiago, 2019, 276 páginas.

² Profesora, Facultad de Artes Liberales Universidad Adolfo Ibáñez.

Eso, creo que nos lleva a la segunda parte de la pregunta por el ánimo, la de nuestro ánimo al hablar *sobre* la universidad. Pero esta vez no sobre la materialidad del campus, ni sobre las condiciones materiales de quienes trabajamos ahí, sino sobre el sentido, o la parodia del sentido, que podría tener la universidad. Su misión, que hoy parece más bien un relato redactado por empresas de marketing o empresas especializadas en acreditación. En esos discursos no hay ninguna pregunta por la posibilidad del acontecimiento de la universidad. Quizá nos hacemos la pregunta por la posibilidad de la universidad ante el aburrimiento que nos producen las mímicas de grandeza en la inauguración del año académico, o la desazón de que ya ni siquiera se pretenda esa grandeza en algunos planteles, que se entregan sin pudores a las lógicas del coaching y de la accountability empresarial. Parece que de la universidad quedara el puro kitsch de sus emblemas en latín.

Nuestro aburrimiento, se parece quizá a la melancolía que Descartes rehúye en las meditaciones, una que se origina por el mal funcionamiento del bazo al purificar la sangre de los humores oscuros. Los melancólicos, producto de ese fallo fisiológico perciben cosas que no son, el daño se produce más precisamente en la facultad de la imaginación. En la primera meditación Descartes afirma:

«Y ¿cómo podría acaso negar que estas manos y este cuerpo son míos?, a no ser que me compare con esos insensatos cuyo cerebro está de tal manera perturbado y ofuscado por los negros vapores de la bilis, que aseguran constantemente que son reyes, siendo muy pobres; que están vestidos de oro y púrpura, estando por completo desnudos; o que se imaginan que son cántaros, o que tienen un cuerpo de vidrio. Pero no son más que locos, y yo no sería menos extravagante si me guiase por sus ejemplos» (AT VII,18-9 [166])

¿Es nuestro ánimo al hablar de la universidad un ánimo melancólico? ¿imaginamos que es posible una universidad crítica, ahí donde hay solo ruinas? ¿es una extravagancia creer que es posible una *respiración incondicional* en medio de estos eventos, contingencias, etc que asedian a la universidad?

Willy escribe (p.70) solo la falta de universidad, la amenaza de su escasez o de su indisponibilidad en tanto pobreza de cupos, de matrículas, de deficiencia académica, solo en la amenaza de vernos privados de los medios de vida que la universidad provee o promete (parafraseo) solo como falta de universidad nos interpela. La pregunta por la posibilidad de la universidad nos interpela desde la amenaza de la desaparición de la realidad material de la universidad como fuente de trabajo, como instancia profesionalizante.

Descartes pensaba que la melancolía podía superarse médicamente, el futuro de la filosofía, enlazado al futuro de la medicina, es el de la aspiración a eliminación los males del cuerpo que se traducen en errores del pensamiento. El vivir bien es parte del proyecto de pensar con más claridad.

En el libro Willy habla sobre la primera meditación cartesiana y sobre la superación de la duda, sobre ella dice: “Y por el descampado se transita hacia lo nuevo en alguna humanidad instrumental, o en la promesa de un programa, o se hunde uno en el andurrial...” (p.143)

Creo que nuestro ánimo al hablar de la universidad hoy es el ánimo de quien se hunde en el andurrial. En tanto la pregunta por la posibilidad de la universidad parece carecer de cualquier proyecto, o más bien de cualquier proyecto que sea viable en las condiciones que hoy asfixian a quienes somos parte de ella. Más atrás en el texto, y también lo repite hacia el final, Willy escribe que “en la universidad ya no hay futuro, salvo el del vencimiento de las cuotas del endeudamiento”.

El ánimo con que habitamos la universidad se podría definir a partir de esta carencia de futuro, el de hundirse en el “andurrial”, bajo la forma de la deuda, la precarización y la desaparición del pensamiento en manos de la “usuariedad”.

Sobre la deuda y en ánimo que esta define, creo que se ha dicho bastante, pero creo que estas imágenes pueden ilustrar más claramente, o más decididamente el ánimo que hoy nos suscita el endeudamiento, como una herramienta de dominación, de disciplinamiento, como otra forma de extractivismo y de despojo de la vida de las clases populares.

En el coloquio sobre el libro en 1996, Guadalupe Santa Cruz afirmaba, sobre la persistencia de la división del trabajo y su reflejo en la distribución de la ciudad

“hay cuerpos en pugna cotidiana en torno a la división del trabajo. Hay cuerpos que comen y hay cuerpos que preparan de comer; hay cuerpos que enferman a otros, hay otros que se enferman y hay cuerpos que cuidan; hay cuerpos que ordenan y cuerpos que dispersan; cuerpos que enseñan y cuerpos que aprenden, etc. Incluso en la ciudad de Santiago encontramos la Zona Norte, que es la zona donde mueren cuerpos, donde enloquecen, donde se depositan —o se botan— los restos (de los descuartizados, de los degollados, de los quemados, etc.) para que el otro lado de la ciudad pueda seguir viviendo. Divisiones del trabajo hay muchas”.

Hay cuerpos que se endeudan, hay cuerpos que se enferman, cuerpos que son usados para extraer rentabilidad para el capital, ya sea a través de la deuda, ya sea a través de los trabajos “esenciales”. También podríamos imaginar en un mapa de la precarización que, probablemente se distribuya similarmente a la distribución geográfica de las muertes por COVID-19 en la Región Metropolitana.

Sobre la precarización, hay que recordar nuevamente a ese personal de “Mantenimiento del campus” mayormente externalizado, que hoy probablemente se encuentra acogido a la “ley de protección del empleo”, que es considerado simplemente un costo que la universidad se ahorra ahora, que el campus está cerrado, que alguien más se encarga del mantenimiento del lugar en que estamos trabajando. El descampado de la desprotección neoliberal, lleva el nombre protección, sin problemas. Pero no solo la precariedad de quienes mantienen los campus en que trabajamos, sino también la de ese cerca de 65% del personal académico que trabaja a honorarios (despojados ahora de cualquier prestigio intelectual, pero también de cualquier épica sindical, se les denomina “colaboradores”) ¿Qué significa la pregunta por la posibilidad de la universidad para las endeudadas y los precarios? ¿qué ánimo suscita esta pregunta?

La universidad cartesiana-comteana, la del proyecto técnico, positivista reemplazaba la teología por la teleología (o esa era su nueva teología), una teleología que culminaba, cómo no, en la felicidad. La pregunta por la posibilidad de la universidad es también la pregunta por la posibilidad de una vida buena, como vida examinada, más allá de la promesa de placer de los bienes de consumo. Hablando de la felicidad, hacia el final del libro, Willy escribe:

“a menor calidad, mayor publicidad, a mayor publicidad un crecimiento exponencial de la masa estudiantil profesional y universitaria; a mayor crecimiento exponencial, mayor ganancia” ...; y la felicidad? Bueno, la felicidad se traduce como *entertainment*, universidad entretenida del aprender a aprender, la desmaterialización del libro y la lectura, la traducción de la escritura en indexación...p. 253

Y eso nos lleva al ánimo de quienes trabajamos ahí (que al mismo tiempo podemos hacerlo en calidad de endeudados y/o precarias, no son categorías rígidas). Pero quiero centrarme en el ánimo que nos produce la escritura indexada, la escritura rentable, usuaria. ¿Nos parecemos al melancólico cartesiano creyéndose vestido con ropajes de rey -como Segismundo- abandonando el ajeteo de este mundo para escapar a otro, el de los índices h, el de los tramos q, abstracts, keywords, orcid id...etcétera, produciendo un sinfín de gestos inútiles, papers que no lee ni cita nadie? ¿Se puede escapar de esta infelicidad?

Para intentar responder a esa pregunta, me gustaría volver sobre una cita de las primeras páginas del libro:

“Toda escritura desaparecida en la usuariedad del intercambio universitario, espera una mano, una escucha amorosa que, atravesando la capa de convenciones que normalizan su uso, erosione tales inercias y reabra su virtualidad en reserva, su cuerpo in-expedito”

La mano y la escucha amorosa para liberar la escritura de su ropaje indexado. Hay algo para rescatar ahí cuando ensayamos nuevos usos, cuando hacemos lecturas desobedientes o promiscuas. Más allá de lo que estas lecturas pueden hacer por la propia escritura académica, habría que preguntarse qué puede hacer esa mano y esa escucha amorosa, compañera, por las demandas contra la deuda, contra el abuso sexual, contra la precarización en las múltiples formas que alberga la universidad.

La pregunta por el ánimo en los recintos universitarios, o en la eventual desaparición de estos, es también la pregunta por el ánimo en que nos disponemos a hablar de la universidad

Creo que estas también son preguntas por la posibilidad de la universidad.

Inactual, desigual y combinado¹

Bret Leraul²

LO INACTUAL

La universidad moderna es inactual. Es una institución tejida por visiones contrapuestas del pasado y el futuro. En su condición de institución educativa se le encomienda la reproducción de una cultura a través de su juventud y, como tal, guarda esperanzas respecto al futuro. Encuanto institución de conocimiento se le encomienda la reunión y preservación de las trazas del pasado que se hilvanan en forma de nuevos conocimientos y nuevas narrativas. Al igual que el rostro de Jano, dios romano de los umbrales, los marcos, los comienzos y los fines, la universidad mira en dos direcciones simultáneamente. O si se prefiere, como el ángel de la historia de Walter Benjamin, contempla el pasado como una catástrofe sin fin mientras se ve ineludiblemente arrastrado hacia el futuro. El doble rostro o doble movimiento de la universidad moderna figura la sucesión ininterrumpida de las generaciones, la marcha hacia adelante del tiempo cronológico y a la vez la disyunción del tiempo kairológico, aquel tiempo justo a tiempo que se percibe disjunto, aún no pero ya tarde.³

Al igual que la institución de la que trata, *La crisis no moderna de la universidad moderna* de Willy Thayer es un libro inactual—un texto-umbral o texto-marco, un comienzo que al mismo tiempo es final. La inactualidad de su asunto se anuncia en el título mismo: el desajuste entre la forma moderna de la universidad y su crisis no moderna. Esta no es una crisis posmoderna según la famosa tesis de Jean François Lyotard. Lo posmoderno implica una figuración del tiempo como sucesión cronológica de acontecimientos y épocas. La inactualidad de la crisis de la universidad hoy en día es tanto epistémica como histórica, no posmoderna sino no moderna.

Tampoco se trataría de una crisis de conceptos ante la irrupción de una nueva categorización universitaria de relevo; de la emergencia y reposición de un discurso frente a la derrota de otro. Se trataría más bien de la crisis del discurso, de lo categorial en cuanto tal (. . .) Carecemos de categorías para analizar el acontecimiento de la crisis de las categorías —incluida la categoría de “crisis”, tan recurrente en este escrito—. ⁴

De ahí la inactualidad del texto en el sentido de desfasado o intempestivo, pero también en el sentido de virtual, irreal, aún no realizado.⁵

La segunda acepción de inactualidad, de carácter más epistemológico, se halla

¹ La siguiente reseña es una versión traducida al español de la introducción del traductor a la traducción al inglés de la segunda edición de *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Mimesis 2019): Willy Thayer, *The Non-Modern Crisis of the Modern University*, trad. D. Bret Leraul (Evanston: Northwestern University Press, 2025). Se la reproduce aquí en traducción con licencia de Northwestern University Press (Copyright © 2025 por Northwestern University Press. *Todos los derechos reservados.*) Les agradezco a Elizabeth Collingwood-Selby y a Gonzalo Díaz Letelier su ayuda con la redacción de esta reseña.

² Profesor, Universidad Bucknell.

³ Joseph Vogl, *On Tarrying*, trans. Helmut Müller-Sievers (London: Seagull Books, 2011), 48.

⁴ Willy Thayer, *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Santiago: ediciones mimesis, 2019), 82-83.

⁵ Un pasaje que juega con la polisemia del término se encuentra en Thayer, *La crisis no moderna*, 87ff.

albergada en la noción de crisis anunciada en el título y a lo largo del texto en la pregunta recurrente por la crítica. La palabra ‘crítica’ entró en las lenguas vernáculas europeas a través de los tratados de Galeno. Según este sentido médico, crisis es simultáneamente un estado físico y el juicio sobre él que decide si el paciente vivirá o morirá. La crisis es el filo de la navaja, el momento de suspensión antes de tomar una decisión, antes del acontecimiento, es el espacio de lo virtual, el *interregnum*.

Es sabido que los términos crisis y crítica comparten una etimología, una metaforología, una historia conceptual que se remonta por lo menos al verbo *krino* en el griego antiguo que significa separar, elegir, juzgar, decidir, disputar.⁶ La crítica es también consigna de la filosofía tras la revolución copernicana efectuada por Kant y, por tanto, consigna de la universidad moderna bajo su aspecto alemán.⁷ *La crisis no moderna de la universidad moderna* nos cuenta que la crisis de la crisis moderna es a la vez la crisis no moderna de la crítica moderna, la crisis no moderna de las categorías modernas que antes demarcaron las condiciones de posibilidad de la crítica como condición de posibilidad del conocimiento en general. Para evitar la burda contradicción, Thayer no puede “dar un paso atrás” como un Descartes o un Kant para cobrar la distancia crítica necesaria para dar cuenta de la universidad y sus conocimientos.⁸ El texto de Thayer no puede representar una crítica de esta o aquella universidad por las mismas razones por las que no puede representar una historia de su idea. En cambio, el texto de Thayer performa una crisis —con todo el artificio que connota el término ‘performar’—, pero una crisis sin sujeto soberano, una crisis *menor*⁹ que al igual que el texto nunca toma una decisión y al contrario convierte a la demora, al diferimiento, a la vacilación en una forma no moderna de *una crítica*¹⁰ que también es, quizás, su singular presentimiento del futuro. Tal presente perpetuo de crisis sin fin parece ser la exigencia de esta “crítica” inactual.

A pesar del énfasis sobre la inactualidad epistémica de su lectura intempestiva, el libro interviene en su contexto contemporáneo. Tal intervención es también inactual porque su contexto contemporáneo es al menos doble: los primeros años de la Transición tras la dictadura de Pinochet, cuando salió la primera edición del libro con la editorial Cuarto Propio; y los años justo antes de la insurrección de 2019, el estallido social que sacudió el orden neoliberal hacia sus fundamentos jurídicos, el mismo año en que salió la segunda edición del libro con Ediciones Mimesis.

Junto con *Chile actual, anatomía de un mito* (1997) de Tomás Moulián y *La insubordinación de los signos* (1994) de Nelly Richard, *La crisis no moderna* representa una de las obras teóricas más significativas de los primeros años de la postdictadura. Cuando se lo publicó por primera vez en 1996, el libro ofreció una temprana, abierta y mordaz crítica filosófica del modelo de desarrollo neoliberal. El texto de Thayer propone una genealogía de la idea de la universidad en su

⁶ Willy Thayer, *Technologies of Critique*, trad. John Kraniauskas (New York: Fordham University Press, 2019), 21-24.

⁷ Ver los apartados “Universidad moderna francesa-cartesiana, napoleónico-comteana” y “Universidad de Berlín; universidad moderna filosófica alemana”

⁸ Thayer, *La crisis no moderna*, 139-41, 180.

⁹ Thayer, *La crisis no moderna*, 257-58, 264-65; Cf. Gilles Deleuze and Félix Guattari, “¿Qué es una literatura menor?” *Kafka. Por una literatura menor*, trad. y ed. Jorge Aguilar Mora (México, D.F.: Ediciones Era, 1978), 28-44.

¹⁰ “Una crítica no es nunca sujeto trascendido del campo de inmanencia, sino un pliegue en él. ‘Inmanencia de la inmanencia’, escribe Deleuze, ‘inmanencia absoluta (...) cuya actividad no está sometida a una sustancia, a la práctica de un sujeto’. *Crítica impersonal*, sin sujeto, aunque singular, que erosiona en el plano abriendo virtualidades en lo tupido de bloqueos y contratos.” Willy Thayer, *Tecnologías de la Crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze* (Santiago: Metales Pesados, 2010), 178-79.

versiones cartesiana, kantiana y nietzscheana para desentrañar las consecuencias teóricas e historiográficas de su mutación contemporánea para la institución desde una perspectiva situada simultáneamente en los márgenes y en la vanguardia de la modernidad capitalista a finales del siglo XX.

Thayer puede hablar desde esta posición porque Chile ostenta la lamentable distinción de haber constituido el laboratorio del neoliberalismo, aquella amalgama de la teoría económica neoclásica, las políticas de estado monetaristas y el neoimperialismo. Antes de que Margaret Thatcher y Ronald Reagan acoplaran la desindustrialización y la financiarización en una escena un recrudescimiento de la lucha de clases y en especial de la guerra contra el movimiento obrero, y antes de la acumulación por desposesión efectuada por los programas de ajuste económico promulgados por el FMI y el Banco Mundial, una cohorte de economistas que estudiaron bajo Friedrich von Hayek y Milton Friedman en la Universidad de Chicago encontraron en la dictadura de Pinochet un vehículo para sus radicales propuestas económicas. La actual hegemonía mundial del neoliberalismo hace de Chile, tanto para los actores políticos como para los movimientos sociales en todo el mundo, o un modelo o un ejemplo admonitorio.

El paisaje de la educación superior chilena lleva las cicatrices de esta historia. Los primeros Decretos con Fuerza de Ley después de la aprobación de la Constitución Política en 1980 introdujeron reformas catastróficas para la educación superior, al mercantilizar el servicio educativo e incentivar la creación de un mercado desregulado de instituciones de educación superior. Aunque la proliferación del mercado de la educación superior sí aumentó el porcentaje de la población con título universitario, lo consiguió a cambio de una enorme deuda estudiantil, una pérdida de calidad hasta niveles fraudulentos y la precarización del profesorado y otros trabajadores del sector. En el 2011 la educación superior chilena estaba entre las más costosas del mundo en términos de poder adquisitivo y sus tasas de endeudamiento personal se contaban entre las más altas de América latina. Según Thayer, “La rentabilidad financiera constituye la misión y el principio de excelencia de la universidad en la interfaz neoliberal, de modo que es excelente lo que rentabiliza al máximo según el menor costo.”¹¹

2011 es significativo porque representa el auge de la lucha estudiantil contra este desregulado y fraudulento mercado de educación superior.¹² Con las protestas repercutió en el discurso público la impugnación abierta de los cuarenta años de neoliberalismo. Durante la década siguiente, la importancia de la universidad como hervidero de los movimientos sociales provocó una oleada de debates sobre el estado y el porvenir de la educación superior. Además, subrayó la relevancia (inactual) del libro de Thayer—a la sazón agotado en librerías—, lo que dio paso a su reedición en 2019.¹³

Los veintitrés años que han transcurrido entre 1996 y 2019, desdoblan el tiempo y el espacio como las páginas de libro mismo. En ese desdoblamiento, un libro inactual que intenta desobrar la causalidad histórica se ha vuelto un palimpsesto

¹¹ Thayer, *La crisis no moderna*, 249.

¹² Un balance del movimiento que hace hincapié en sus sectores más radicales se encuentra en Bret Leraul, “Surplus Rebellion, Human Capital, and the Ends of Study in Chile, 2011,” *A contracorriente* 14, no. 2 (2017): 283-307.

¹³ Esta narrativa ha sido cuestionada antes y después de los dos plebiscitos que rechazaron dos nuevas constituciones uno tras el otro. Cf. Willy Thayer “Una constitución menor: Conversación con Willy Thayer,” entrevistado por Alejandra Castillo and Sergio Villalobos-Ruminott, en “Dedicado a Willy Thayer,” ed. Sergio Villalobos-Ruminott, *Papel Máquina* 13, no. 16 (octubre 2021): 3-34; Willy Thayer, “Revolt/Performance: The Performative Pause,” *South Atlantic Quarterly* 122, no. 4 (2023): 849-854.

histórico gracias a los cambios —o si se quiere, las actualizaciones— hechos por el autor, cambios que acercan el texto de 2019 a los nombres propios de los eventos históricos y sociales. Por ejemplo, allí donde el texto de 1996 hablaba del capitalismo o de la heteronomía del mercado, el de 2019 habla más a menudo del neoliberalismo o del capital financiero. Donde el texto de 1996 hablaba de la facticidad como solvente capitalista-utilitario de las doxas de la modernidad, la reedición prefiere hablar de la subsunción o de la volatilización financiera. Donde el texto de 1996 hablaba del golpe en y a la historia chilena y de la Transición intransigente, la reedición también habla de Pinochet, las reformas a la Ley Orgánica de la Educación, y los movimientos estudiantiles y feministas de los últimos años. De modo que, la reedición está más anclada en lo cotidiano, en lo que “hay,” mientras que su contraparte de 1996 habló en términos más velados del presente. Si esto representa una entrega a la facticidad de los hechos y a “la identidad heteróclita en que se traviste la equivalencia general del capitalismo posnacional”¹⁴ o si representa la apertura a la posibilidad de cambio más allá del medio de la singularidad mercantil,¹⁵ es cierto que el texto se ha hecho doblemente histórico: por un lado, una testificación de la larga transición y, por otro, una intervención en los eventos históricos.

A pesar del cambio de contexto histórico, la mayor parte del libro de Thayer queda sin modificar, así como la transición queda intransigente. Tras el colapso del orden geopolítico de la Guerra Fría, semejantes transiciones de regímenes autoritarios a regímenes democráticos ocurrieron en todo el mundo provocando una producción fabril de conocimientos sociológicos acerca de ellas, lo que podríamos llamar una transitología. Desde la perspectiva de Thayer, la transición es un término equívoco porque no significa un período de cambio, sino una continuidad del orden neoliberal instalado por la dictadura. Esta intransigencia de la Transición como “modernización capitalista” le permite a Thayer compararla con la no modernidad, con la negación del orden social moderno y su episteme. “En la transición (. . .) el capitalismo es lo que se queda y la diferencia, lo inequivalente, lo que se va.”¹⁶

Tal afirmación se ve reflejada en la imagen de un grafiti enigmático rayado en un muro durante la insurrección de 2019 y que ilustra la tapa interna de la reedición de *La crisis no moderna: “1973=2019.”* Tal como la transición, la equivalencia del golpe contra el régimen socialista de Allende y la insurrección contra el orden neoliberal parece negar la diferencia, lo desigual, es decir, la condición misma de la historia. El grafiti realiza la pregunta a la que el texto de Thayer vuelve a lo largo de su lectura inactual de la historia de la idea de la universidad: ¿Se puede pensar el cambio? ¿Se puede pensar un acontecimiento pensándolo en términos que anteceden a su acontecer? Y la pregunta inversa ¿Se puede pensar, desde la facticidad inalterable, la identidad heteróclita del capitalismo?¹⁷ ¿Es el pensamiento, al igual

¹⁴ Thayer, *La crisis no moderna*, 211

“Si el mundo ya es, y cualquier intercambio de objetos y subjetividades—una conversación, este mismo texto—está caída en la acción del mercado y es funcionaria de algún tipo de capitalización o plus-valorización, quiere decir, entonces, que todo lo disputable o discutible, lo es en la inmanencia del mercado, y que las demandas de justicia política, justicia económica y restitución social, no son demandas de/para un “más allá”, sino exigencias inmanentes a la heteronomía en la que el mismo mercado se arruga al consolidarse cada vez. Thayer, *La crisis no moderna*, 210.

¹⁶ Thayer, *La crisis no moderna*, 215. “En la transición, no sucede nada nuevo, en el sentido de nada moderno transformador El espectáculo plurimorfo de sus variedades que se multiplican produce el hastío de la rotación fija a que todo evento se subordina, como en el caleidoscopio. La variedad de los acontecimientos en la transición, si muy diversos entre sí, no hacen diferencia con la transición que permanece idéntica en su multiplicidad. La modernidad era lo entretenido de la historia, la expectativa y el entusiasmo por lo inasimilable de la revolución. La transición es el aburrimiento definitivo en un verosímil ilimitado” (209).

¹⁷ Thayer, *La crisis no moderna*, 236-37.

que la historia, obra de la diferencia? Si hay motivos de esperanza, puede ser que las dos ediciones de *La crisis no moderna de la universidad moderna* demarquen el comienzo y fin de la transición intransigente.

LO DESIGUAL

Willy Thayer es uno de los más renombrados filósofos contemporáneos latinoamericanos. Su pensamiento abarca una variedad de disciplinas: la teoría del cine y de los medios de comunicación (*Imagen exote*, Palinodia 2020), la teoría psicoanalítica (*El barniz del esqueleto*, Palinodia 2011), la teoría política (*El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Metales Pesados 2006) y por supuesto la teoría del conocimiento (*Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*, Metales Pesados 2010). Sus escritos dialogan con una variedad de figuras canónicas de la filosofía continental tales como Deleuze, Derrida, Benjamin, Heidegger, Nietzsche, Marx y otros.

Con la publicación en 1996 de la primera edición de *La crisis no moderna*, Thayer formó parte de un grupo de teóricos chilenos cuyos trabajos alentaron el pensamiento posestructuralista que creció a la par de la vanguardia artística durante los años 80.¹⁸ En los años intermedios entre la primera y la segunda ediciones, la obra de Thayer ha inspirado una generación más joven de teóricos chilenos. Si en las últimas décadas en el mundo angloparlante hemos declarado mil y una veces la muerte de la teoría, en Chile la teoría está viva y pujante gracias, en parte, a Thayer.

Tal discrepancia resalta la geopolítica de la producción teórica que empareja el desarrollo desigual que es el sello geográfico de las contradicciones del capital.¹⁹ El chauvinismo de los que pronostican la muerte de la teoría es pasar por alto el dinamismo del trabajo teórico que está ocurriendo en el Sur o simplemente en disciplinas fuera de los circuitos que conectaban la filosofía europea a los departamentos de humanidades en universidades norteamericanas donde la “Teoría” emergió en los años 70 y 80.²⁰ *La crisis no moderna* representa una refracción sofisticada de la misma filosofía continental pero a través del prisma de las realidades políticas del Sur y una contribución a esa tradición filosófica. Al mismo tiempo, el pensamiento radical de Thayer acerca de la universidad occidental implica la deconstrucción de formaciones identitarias y los procesos de racialización que aíslan a diferentes modos de producción del conocimiento para su plusvalorización diferencial.²¹ Gracias a la perspectiva oblicua y al terreno desigual sobre el que se ha erigido libro, a los lectores angloparlantes les parecerán a la vez extraños y familiares los objetos e interlocutores de Thayer por haber sido recontextualizados en los “márgenes” punteros de la teoría, un desplazamiento que desvirtúa la pretensión de que la teoría sea tan cosmopolita como el capital sea global. Por suerte, en la última década hemos presenciado un cambio a esta geopolítica del conocimiento y paulatinamente la teoría parece tomar distancia de los circuitos de la producción y circulación Noratlánticas y se interesa más por la recepción y

¹⁸ Una visión caleidoscópica de estas escenas de vanguardia se encuentra en las entrevistas reunidas en: Federico Galende, *Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile, 1960-2000* (Santiago: Ediciones Alquimia, 2019).

¹⁹ Neil Smith, *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*, 3rd ed. (Athens, GA: University of Georgia Press, 2008).

²⁰ François Cusset, *French Theory: How Foucault, Derrida Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, trad. Jeff Fort, Josephine Berganza and Marlon Jones (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

²¹ “[U]n movimiento deconstruccionista de la identidad ... no nombra un movimiento que ni viene de una identidad ni va hacia otra identidad, y que sólo tendría lugar erosionando por doquier la identidad, las topologías, sin fundar nuevas ni devastar viejas.” Thayer, *La crisis no moderna*, 245.

difusión de la teoría producida en y sobre el Sur Global.²²

La primera edición de *La crisis no moderna* salió en el mismo año en que se publicó *The University in Ruins* (Harvard 1996), obra póstuma de Bill Readings. La coincidencia representa un desencuentro que la traducción al inglés de *La crisis no moderna* espera remediar. *The University in Ruins* se considera texto fundacional de los estudios críticos de la universidad. A pesar de ser la universidad una forma social que ha circunnavegado el globo, esta disciplina emergente queda centrada en Estados Unidos y Canadá, no obstante las contribuciones recientes que proceden de otras academias angloparlantes. La traducción al inglés de *La crisis no moderna* espera restituir a los estudios críticos de la universidad otro de sus textos pioneros, aunque no reconocido hasta la fecha. Constituye un acto incipiente de corrección del desarrollo desigual de este campo de estudios durante las últimas tres décadas. En los años transcurridos, las lecciones del libro de Thayer se han vuelto aún más urgentes por haber sido confirmadas por la devaluación del pensamiento filosófico y la investigación en humanidades, la estandarización y mercantilización de la producción del conocimiento y la sostenida precarización del trabajo académico.

Además de Readings, *The Non-Modern Crisis* entrará en diálogo con textos históricos, genealógicos, poéticos, apocalípticos y utópicos escritos por Marc Bousquet, Abbie Boggs, Roderick Ferguson, Sandy Grande, Jodi Melamed, Fred Moten and Stefano Harney, Eli Meyerhoff, Chris Newfield, David F. Noble, Conor Tomás Reed, Sheeva Sabati, Jeffrey Williams, and K. Wayne Yang (pseudónimo la paperson), textos que abogan por la educación pública, gratuita y de calidad; por un parasitismo de la universidad por cuerpos e ideas no rentables con el fin de construir comunes cimarrones; por la descolonización y la rematriación de tierras concretas y territorios más que concretos con cuya conquista la modernidad imperial universitaria ha conspirado; por la abolición de la forma misma de la universidad.²³ Este archivo incipiente reconocerá en *The Non-Modern Crisis* no solo la lección de Chile como laboratorio del neoliberalismo salvaje y su universidad financiarizada. Reconocerá también el deseo común a muchos de los que piensan la universidad hoy en día, el deseo de sofocar toda narrativa triunfalista sobre la universidad apenas se la declare.

Puede que tal reconocimiento no sea fácil porque el texto de Thayer huye de la

²² Por ejemplo, la serie *Elsewhere Texts* (Routledge / Seagull Press) dirigida por Gayatri Chakravorty Spivak y la serie *Critical South* de Polity Press promueven la traducción de teoría procedente del Sur Global. El interés en traducir el trabajo de Thayer al inglés culminó en 2020 con la publicación de su primer libro en inglés. *Technologies of Critique* (Fordham 2020) fue el tópico de la participación del filósofo en la iniciativa Teoría Crítica en el Sur Global (Critical Theory in the Global South) auspiciado por el Consorcio Internacional de Programas de Teoría Crítica (International Consortium of Critical Theory Programs), un impulsor de la provincialización de la teoría Noratlántica.

²³ Ver, Marc Bousquet, *How the University Works: Higher Education and the Low-Wage Nation* (New York: New York University Press, 2008); Abbie Boggs, *Non-Citizen Futures and the U.S. University: A Genealogy* (New York: Fordham University Press, 2023); Roderick Ferguson, *The Reorder of Things: The University and its Pedagogies of Minority Difference* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012); Sandy Grande, *Red Pedagogy: Native American Social and Political Thought* (New York: Rowman and Littlefield, 2004); Jodi Melamed, *Represent and Destroy: Rationalizing Violence in the New Racial Capitalism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011); Fred Moten y Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (New York: Minor Compositions, 2013); Eli Meyerhoff, *Beyond Education: Radical Study for Another World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019); Chris Newfield, *Ivy and Industry: Business and the making of the American University, 1880-1980* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Chris Newfield, *Unmaking the Public University: The Forty-Year Assault on the Middle Class* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008); Chris Newfield, *The Great Mistake: How We Wrecked Public Universities and How to Fix Them* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2016); David F. Noble, *Digital Diploma Mills: The Automation of Higher Education*, (New York: Monthly Review Press, 2001); Conor Tomás Reed, *New York Liberation School: Study and Movement for the People's University* (New York: Common Notions, 2023); Jeffrey Williams, "The Need for Critical University Studies," en *A New Deal for the Humanities*, eds. Gordon Hutner y Feisal Mohammed (New Brunswick: Rutgers University Press, 2015), 145-59; la paperson, *A Third University is Possible* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017)

categorización y rechaza la comunicación directa, haciendo de su estilo un baluarte de su política inoperativa. A pesar de reiterada asociación con la práctica posestructuralista de la *écriture*, la preocupación por la estética del discurso filosófico se remonta por lo menos a los Románticos, que la utilizaban de contrapeso a la *mathesis universalis* cartesiana y sus avatares en las ciencias naturales y sociales.²⁴ Se podría aplicar a *La crisis no moderna* lo que Barthes dice sobre la literatura en un texto citado por Thayer: “En la medida en que pone en escena al lenguaje—en lugar de, simplemente, utilizarlo—” el discurso filosófico de Thayer “engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático (. . .) la escritura convierte al saber en una fiesta.”²⁵

El argumento del libro justifica el enfoque en el estilo, porque la crisis no moderna de la universidad moderna es “crisis de la filosofía que no puede, por lo mismo, ser controlada ni regulada desde el discurso. Al menos no desde el discurso filosófico.”²⁶ He aquí el corolario a las preguntas que enmarcan el libro, preguntas que corroen el marco discursivo del libro desde su inicio: “¿Cómo no hablar (. . .) universitariamente de la universidad? (. . .) ¿Cómo prevenirnos de su estilo para, una vez, ganándole las espaldas, cobrar autonomía discursiva a su respecto? (. . .) ¿Y cómo hacerse oír sin dejarse asimilar?”²⁷ Preguntas como estas fundamentan el estilo de Thayer. Por un lado, su estilo es una sintaxis de la acumulación, del fragmento, de la puntuación de la interrupción, del punto colocado en el lugar de la coma, una escritura que tartamudea “y, y, y, y,” antes de rendirse ante la legibilidad del “es.”²⁸ Por otro lado, es la irregularidad —la desigualdad a sí mismo, la diseminación mutante— de un texto escrito en el condicional. En una temprana reseña, Pablo Oyarzún afirma que “la gramática de lo *condicional* (. . .) quiere marcar el lugar en que nos hallamos: un lugar indeciso (. . .) que excluye, desde luego, el apocalipsis de la condición (su presentación plena e inmediata), que impide también toda representación o imagen suya, y que mina (. . .) la posibilidad de reflexionarla y delimitarla críticamente.”²⁹

Al traducir el libro al inglés, he intentado reflejar la prosodia hipnótica de la acumulación y diseminación, a pesar de las modificaciones de la puntuación que he hecho en función de ayudar al lector. Respecto del condicional he dejado una traducción poco domesticada con la intención de inquietar al lector angloparlante. El alcance conceptual y el estilo idiomático de Thayer prueban ser de una generadora irregularidad.

John Kraniauskas, en su introducción a *Technologies of Critique*—libro que configura, a mi juicio, la respuesta a la pregunta por la crisis no moderna de la universidad moderna— nos recuerda que es “la materialidad del lenguaje—su socialidad constitutiva— que hace de la traducción una práctica de la transculturación” a diferencia de las “equivalencias administradas” de la “aculturación

²⁴ Ver los apartados “Universidad moderna francesa-cartesiana, napoleónico-comteana” y “‘Nuestras’ actuales facultades de filosofía.”

²⁵ Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2003), 130.

²⁶ Thayer, *La crisis no moderna*, 83.

²⁷ Thayer, *La crisis no moderna*, 227.

²⁸ Thayer, *La crisis no moderna*, 22.

²⁹ Pablo Oyarzún, “La crisis no moderna de la universidad moderna,” *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago, Chile), sexta serie, no. 5, October 1997, 241. Comparar la lectura de Oyarzún del uso del condicional en el discurso de Thayer con la lectura de Thayer sobre el uso del condicional en Descartes en el apartado “Excurso a la *Primera Meditación*, el ‘grado cero’ del sentido.”

imperial” o la “interculturación técnica.”³⁰ Hasta la época de su crisis no moderna, la universidad, como reunión de saberes, funcionaba como prostética de una aculturación imperial, un proceso hoy en día sedimentado pero todavía activo en ciertas regiones universitarias. Era también aparato de la *acumulación* imperial, como anota Thayer en la reedición, constituyendo “la avanzada silenciosa, de la conquista y la colonización (. . .) al gestionar y naturalizar la unidad imperial a través de la incorporación, pero también la discriminación y la segregación jerárquica de lenguas, saberes y cuerpos.”³¹ Una transculturación que no sea ni aculturación ni interculturación ni menos herramienta para la acumulación sería una transculturación cuyo prefijo —el “trans-” — resistiría su reducción a la identidad heteróclita del capital posnacional.³² Una transculturación así de *La crisis no moderna de la universidad moderna* ya está implícita en el estilo de Thayer. El texto que se desobra a sí mismo está en proceso constante de convertirse en otro. En este caso, estaría en proceso de convertirse en otro idioma.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. “Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977,” traducido por Oscar Terán. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Bousquet, Marc. *How the University Works: Higher Education and the Low-Wage Nation*. New York: New York University Press, 2008.
- Boggs, Abbie. *Non-Citizen Futures and the U.S. University: A Genealogy*. New York: Fordham University Press, 2023.
- Cusset, François. *French Theory: How Foucault, Derrida Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*. Traducido por Jeff Fort, Josephine Berganza and Marlon Jones. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. “¿Qué es una literatura menor?” *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido y editado por Jorge Aguilar Mora. México, D.F.: Ediciones Era, 1978.
- Ferguson, Roderick. *The Reorder of Things: The University and its Pedagogies of Minority Difference*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Galende, Federico. *Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile, 1960-2000*. Santiago: Ediciones Alquimia, 2019.
- Grande, Sandy. *Red Pedagogy: Native American Social and Political Thought*. New York: Rowman and Littlefield, 2004.
- Kraniauskas, John. “Translation Has Always Already Begun: Translator’s Introduction,” in *Technologies of Critique*, por Willy Thayer, vii-xi. Traducido por John Kraniauskas. New York: Fordham University Press, 2020.
- la paperson. *A Third University is Possible*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

³⁰ John Kraniauskas, “Translation Has Always Already Begun: Translator’s Introduction,” *Technologies of Critique*, por Willy Thayer, trad. John Kraniauskas (New York: Fordham University Press, 2020), vii.

³¹ Thayer, *La crisis no moderna*, 40.

³² Thayer, *La crisis no moderna*, 247.

- Leraul, Bret. "Surplus Rebellion, Human Capital, and the Ends of Study in Chile, 2011." *A contracorriente* 14, no. 2 (2017): 283-307.
- Melamed, Jodi. *Represent and Destroy: Rationalizing Violence in the New Racial Capitalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Moten, Fred and Stefano Harney. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. New York: Minor Compositions, 2013.
- Meyerhoff, Eli. *Beyond Education: Radical Study for Another World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.
- Newfield, Chris. *Ivy and Industry: Business and the making of the American University, 1880-1980*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Newfield, Chris. *Unmaking the Public University: The Forty-Year Assault on the Middle Class*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- Newfield, Chris. *The Great Mistake: How We Wrecked Public Universities and How to Fix Them*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2016.
- Noble, David F. *Digital Diploma Mills: The Automation of Higher Education*. New York: Monthly Review Press, 2001.
- Oyarzún, Pablo. "La crisis no moderna de la universidad moderna." *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago, Chile), sexta serie, no. 5 (Octubre 1997).
- Reed, Conor Tomás. *New York Liberation School: Study and Movement for the People's University*. New York: Common Notions, 2023.
- Smith, Neil. *Uneven Development: Nature, Capital, and the Production of Space*, 3rd ed. Athens, GA: University of Georgia Press, 2008.
- Thayer, Willy. *La crisis no moderna de la universidad moderna*. Santiago: ediciones mimesis, 2019.
- Thayer, Willy. "Revolt/Performance: The Performative Pause," *South Atlantic Quarterly* 122, no. 4 (2023): 849-854.
- Thayer, Willy. *Technologies of Critique*. Traducido por John Kraniauskas. New York: Fordham University Press, 2019.
- Thayer, Willy. *Tecnologías de la Crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago: Metales Pesados, 2010.
- Thayer, Willy. *The Non-Modern Crisis of the Modern University*. Traducido por. D. Bret Leraul. Evanston: Northwestern University Press, 2025.
- Thayer, Willy. "Una constitución menor: Conversación con Willy Thayer," entrevistado por Alejandra Castillo y Sergio Villalobos-Ruminott. En "Dedicado a Willy Thayer Editado por Sergio Villalobos-Ruminott. *Papel Máquina* 13, no. 16 (Octubre 2021): 3-34.
- Vogl, Joseph. *On Tarrying*. Traducido por Helmut Müller-Sievers. London: Seagull Books, 2011.
- Williams, Jeffrey. "The Need for Critical University Studies," 145-59. In *A New Deal for the Humanities*. Edited by Gordon Hutner and Feisal Mohammed. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.

SEGUNDA PARTE
LIBROS POR VENIR

Espectralización de la política. Escritura, ficción, lo político en/con Raúl Ruiz y Roberto Bolaño¹

César Pérez Sánchez²

La disertación que aquí se propone se piensa como una lectura que se interroga por el vínculo entre arte y política. La interrogación que marca el ritmo de la investigación sigue una tonalidad que cuestiona la posibilidad de pensar lo político *más allá* del sujeto como fundamento y de la articulación de la política en términos de amigo y enemigo (Schmitt), cuestionando las teleologías del progreso tanto como las de la emancipación (Derrida, Benjamin). Esto, a su vez, implica el cuestionamiento de los estudios sobre cultura que apelan a ésta —la cultura— como reserva de identidad en el campo de los Estudios Latinoamericanos (Moreiras, Williams). Se atenderá, por tanto, en esta lectura a la cuestión del agotamiento de las categorías modernas o ilustradas para pensar tanto el campo de lo político como el campo de la cultura.

La lectura se entrelaza con las obras de dos intelectuales y artistas chilenos: Raúl Ruiz (1941-2011) y Roberto Bolaño (1953-2003), más que como objetos

¹ En mayo de 2015 recibí de César el siguiente mail:

“Querido aquí te envío la propuesta. Tal cual te conté, es todo muy prematuro y provisorio, con huecos, ausencias, y reiteraciones que hacen ruido, en fin. Es por donde más o menos voy. Los capítulos son tentativos aún, la estructura “enclenque”, pero creo que se divisa. El conjunto teórico lo siento suficiente como para aprobar los exámenes y luego me dedico a escribir, pero más que siguiendo específicamente este plan, diseñando uno en la medida que los problemas que están aquí presentes sean abordados.

Quedo a la espera de tus señas, comentarios, preguntas. El 14 de mayo tengo el examen escrito y el 20 de mayo el oral. Voy a estar atento a tus palabras.

Gran y fuerte abrazo!
César.”

Junto con el mail venían 2 archivos anexos. El primero con la propuesta referida, y el segundo con el plan bibliográfico y filmográfico de lecturas consideradas en su proyecto de tesis. Este plan lo reproducimos al final.

Respecto de la propuesta escrita tuvimos dos encuentros por skype en los que fluyó la conversación, como siempre con César, más aún en este caso, ya que coincidíamos en el interés por la escritura de Ruiz. El primer encuentro fue antes de los exámenes, y en él César no escondía su fastidio con la impronta oral de su propuesta, la que no había podido escribir, decía, sino imaginándola siempre leída, parafraseada, comentada por él mismo frente a la comisión, y no como un texto que las y los integrantes de la misma leerían en solitario, como de hecho necesaria y formalmente debía ocurrir. En el segundo encuentro, luego de los exámenes, César se mostraba más tranquilo por la buena acogida que había tenido.

Esta propuesta formará parte de un libro que reunirá escritos y apuntes, intervenciones y conferencias dictadas por César en diversos encuentros. Libro que un grupo de amigas/os, colegas y familiares preparan.

Willy Thayer

² Al momento de su muerte en agosto de 2023, César Pérez Sánchez forma parte del equipo de Docencia e Investigación en el Minor de Estudios en Políticas de Inclusión y Exclusión Educativas, en el Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Al mismo tiempo es Candidato a Doctor por el Departamento de Portugués y Español de la Universidad de Southern California.

específicos de estudio, como demiurgos de tecnologías críticas que desestabilizan las relacionalidades convencionales entre política y literatura, cine y política, arte y política, ficción y poder. En este sentido la disertación se propone pensar esta problemática en las relaciones entre ficción y política, narración y violencia, atendiendo a dos medios o soportes: cine y literatura. Abordar este problema implica atender a ciertas tecnologías críticas que movilizan los trabajos de estos dos autores altamente relevantes tanto para el campo en el que se inscribe la disertación, así como en sus respectivos campos específicos, esto es, el cine y la literatura.

A la luz de las problemáticas antes señaladas es plausible afirmar de modo preliminar que las obras de Ruiz y Bolaño no son meros ejemplos de producción cultural, sino de elaboración, figuración y problematización tanto en el campo estético como teórico. A su vez, ambos se entrecruzan en la espectralización de la memoria monumentalizada, ambos —de maneras muy disímiles— exceden por mucho el regionalismo culturalista del latinoamericanismo y se inscriben problemáticamente transgrediendo los límites de la localización o especificidades identitarias, trazando ciertas fugas de la determinación de la política respecto de la producción cultural mediante una producción que desiste del paradigma del “arte político” pero sin renunciar a la politicidad del arte.

Volviendo a la pregunta por lo político, en la disertación esta pregunta se cifra en el interés por estudiar la conflictividad de las fuerzas sociales atendiendo a la diferencia de la política respecto de lo político de la diferencia. En esto se intenta seguir lo que Derrida sostiene en su ejercicio de deconstrucción, pero no como un método más, ni mucho menos de modo programático. Si se atiende y acoge la obra de Derrida habría que apuntar en primera instancia que la deconstrucción de la metafísica de la presencia se abre camino haciendo espacio para acoger una posibilidad de algo otro a la presencia, es decir, de algo otro a la metafísica de la presencia. Esto otro a la presencia recibe el nombre de espectro, fantasma, en tanto presencia no plena e imposible de fijar, (no)presencia, irrupción o aparición que desestabiliza las certezas tanto temporales como espaciales, es decir, de las coordenadas de la presentación, desestabilizando el suelo donde se erige soberanamente el sujeto como mediación universal. En este entramado me pregunto tanto por la relación entre la ficción y lo político, como por lo político de la narración entendida ésta como tecnología en la que se cristaliza la experiencia en vista a su comunicabilidad, es decir, como testificación histórica (Benjamin). Si la narración cuenta algo sucedido o que podría suceder *en* la historia o *a* la historia —problematizando la concepción lineal y progresiva de temporalidad— de modo que va dando forma y sentido a lo pensable, posible, perceptible, imaginable y a los modos de su comunicabilidad, entonces su vínculo con lo político es estructural (Rancière).

La disertación abordará este vínculo entre narración e historia por medio de la pregunta por la espectralización de la política, entendida ésta como posibilidad de politización en tanto apertura a la venida de lo otro, venida que intenta suspender interruptivamente al mesianismo en la formulación derridiana de “un mesianismo sin mesías” que se distancia de la formulación de Benjamin, quien propone un mesianismo debilitado —“débil fuerza mesiánica”— manteniendo la referencia al mesías, mientras Derrida suspende al mesías atendiendo a la venida, refiriendo a una irrupción tanto de lo que aún no tiene lugar como de lo ya caecido, es decir, como experiencia de lo imposible y a su vez como condición de posibilidad de la experiencia. La deconstrucción sería entonces un intento por abordar las preguntas que brotan en/con una experiencia de lo imposible.

Por otra parte, pensar lo político más allá del sujeto implica exceder la calcu-

labilidad de la política, o la política como calculabilidad. Es decir, leer en vista al marco que compone el binomio amigo/enemigo (Schmitt) y que distribuye posiciones, identidades y certezas. Más allá —o más acá— de este marco es que las demarcaciones espectrales trazan las fisuras y pliegues en los que esta disertación se adentra problematizando las categorías schmittianas de lo político. En estas fisuras es donde la disertación buscará indagar en la insuficiencia de los códigos que disponemos para pensar el vínculo entre soberanía y violencia, así como los fueros de la narración y la ficción respecto de esta insuficiencia categorial. Para esto es necesario apuntar que la noción de escritura no se entenderá aquí sino como archi-escritura (Derrida), remitiendo a la inscripción, traza, huella; vale decir con una comprensión de texto ampliada que excede a lo alfabético y atiende al texto como textura, textil, trama y a la inscripción como huella, traza, ya sea ésta de luz, alfabética, sonora, táctil, entre otras. Es de este modo que, atendiendo a la cuestión del estilo y la inscripción, esta indagación se sirve de la noción de *estilema* (Ruiz, Thayer) para llevar adelante una lectura que atienda a la cuestión de la inscripción y del estilo. La grafía, la marca, refieren al estilo y éste no se reduce sólo a la manera o modo en que un autor da forma singular a su obra o, precisamente, ese modo singular remite a la singularidad de la inscripción, la materialidad de la obra. En el latín antiguo *stilus* refiere al instrumento con el cual se tallaba en la piedra, madera, cuero, metal: el punzón, herramienta con la cual se trazaba, marcaba, es decir, se escribía. Esto proporciona algunas pistas para comprender la escritura de modo amplio como tecnología. Atender a los problemas que presenta la escritura en los trabajos tanto de Ruiz como de Bolaño, comprendida ésta —la escritura— desde lo estilemático, es a su vez atender a la escritura como tecnología que se piensa en relación a la inscripción como huella, desautorizando las jerarquías de la voz y la presencia, así como de la palabra escrita como herencia; y como toda des-jerarquización abre una brecha de politización que no remite a presencia plena alguna, vale decir es *espectral*. De este modo, es plausible pensar en la especificidad estilemática tanto en la imagen como texto, como en la narración literaria como texto. En una primera instancia estas desestabilizaciones conceptuales peinan a contrapelo las categorías que dictan sentido enmarcando la representación y la verosimilitud de la narración.

La lectura que llevará adelante esta disertación, de y con las obras de Ruiz y Bolaño, tiene que dar cuenta de las diferencias de estilo —estilema—, así como cercanías, lejanías y diferencias de soportes y medios y *quizás* de las proximidades o lejanías respecto de los presupuestos teóricos que movilizan en su obrar. Es asunto de esta indagación trabajar respecto de aquel *quizás*. Preliminarmente se puede señalar que es necesario atender a las operaciones críticas que ambos acometen respecto a una desactivación —desobramiento— de ciertos presupuestos modernistas, o vanguardistas, para representar o abordar lo “subalterno”, es decir, la materialidad de las relaciones de poder. El acento en el *quizás* remite aquí al riesgo de toda lectura, a saber: imponer similitudes donde sólo proliferan diferencias.

Para pensar la especificidad del dispositivo cinematográfico en relación a la eficacia de la noción de *hauntología política* —como crítica de la (ontología) política, que se ha venido describiendo hasta ahora, para recibir este *nombre*—, serán los trabajos de Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y George Didi-Huberman los que servirán de soporte para la lectura. Luego, vincular esta especificidad del dispositivo cinematográfico en el trabajo de Raúl Ruiz y su noción de *cine de indagación*, específicamente en sus trabajos durante el proceso de la Unidad Popular en Chile, atendiendo a sus trabajos que se presentan fuer-

temente ligados al problema de la espectralidad de lo (im)memorial y su índice de politicidad, así como la pregunta por la politización del arte en momentos en los que es el paradigma del cine militante el que dicta sentido, específicamente lo que se ha llamado como Tercer Cine.

De este modo, la disertación avanzará en la lectura de las representaciones de lo popular en la producción teórica y cinematográfica de Raúl Ruiz entre 1965 y 1975, específicamente en los films *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), ¿Qué hacer? (1970) y *La Expropiación* (1974), además de *Lettre d'un cinéaste ou Le Retour d'un amateur de bibliothèques* (1983), film que realizara Ruiz en su primer regreso a Chile durante la dictadura.

En lo que respecta a la literatura como medio, en el trabajo de Bolaño, la investigación se propone una lectura de tres de sus obras narrativas: *2666* (2004), *Estrella Distante* (1996) y *Amuleto* (1999). Estas obras de Bolaño me permitirán abordar de otro modo la victimización de las derrotas a los discursos y prácticas emancipatorias en las que se cifra la modernización neoliberal, como reterritorialización de las lógicas de producción, circulación, acumulación de(l) capital. Esto se abordará junto con las elaboraciones teóricas respecto de la vinculación entre literatura y política que apuntan a la desactivación del fundamento teológico político que articula el discurso soberano respecto de la violencia y la narración (Derrida), entendiendo esta última como inscripción de la experiencia y su comunicabilidad (Benjamin), posibilitando otro modo para pensar el vínculo entre violencia y soberanía, entendiendo que la diferencia entre la literatura y la filosofía respecto del estatuto del saber es una diferencia producida y sostenida por la división intelectual del trabajo —cuestión que incardina el problema de la testificación histórica, del testimonio, de la distinción clara y distinta entre ficción y testimonio, en vistas a la veracidad y verosimilitud—, cuestión que será problematizada en la lectura ya informada por el trabajo de Jacques Derrida específicamente en sus textos dedicados a la vinculación entre soberanía y violencia, vínculo que posibilitará abordar la pregunta: ¿es posible pensar la desaparición como *tecnología* de gobierno? Para esto la disertación presta especial atención a sus textos *Dar la muerte* (1999) y *Canallas* (2003), y a los seminarios *La bestia y el soberano* vol. I (2008) y vol. II (2010), *The Death Penalty* vol. I (2013).

CUESTIONES METODOLÓGICAS

La investigación se piensa *transdisciplinariamente*. Esto implica una problematización del saber disciplinario, problematización *trans* que cuestiona los límites disciplinarios, atendiendo a las proximidades —relaciones de lejanías y distancias—, cruces entre campos autónomos y dentro de la construida —y supuesta— autonomía de ciertos campos; atendiendo a brotes o pliegues *de y en* los márgenes internos y externos de campos y subcampos —o regionalismos—, pasajes entre producción estética y reflexión teórica, o entre producción teórica y reflexión estética, otro modo de atender a la problemática de los *géneros* (Derrida, Thayer, Ruiz); problematizando en vistas a trabajar en la indistinción vacilante de los límites de las clasificaciones de campos autónomos tales como el arte y la política y su vinculación crítica con lo político. La disertación prestará especial atención metodológica a la problemática de una metafísica primera, esto quiere decir que la lectura estará informada de un presupuesto crítico que suspende toda filosofía primera como explicación última de lo real. Con esto, lo que se busca es, por ejemplo, cuestionar la preeminencia de lo político para explicar los fueros de la ficción (cinematográfica y literaria) así como cuestionar la primacía de lo estético

como explicación última de los conflictos sociales. Para ello es que la lectura debe avanzar atendiendo a una suerte de indecidibilidad respecto de una explicación última y autorizada. Es por esto que la *hauntología* propuesta por Derrida en *Espectros de Marx* (a) parece como un modo de lectura que espectraliza no sólo la presencia y la mismidad, sino necesariamente las certezas temporales y espaciales, y con esto las jerarquías y articulaciones hegemónicas que pretenden dar cuenta de una totalidad del sentido en la interpretación e identificación de las formas en que se inscribe, se traza, se comunica y se piensa la experiencia, lo “propio” de la narración como tecnología.

Existe una dificultad que es necesario mencionar respecto del trabajo de Ruiz, esta tiene relación con su infatigable productividad. De hecho, no existe claridad respecto del número total de sus obras audiovisuales (largometrajes, mediometrajes, series de televisión), se cifran aproximadamente en 120, más instalaciones audiovisuales y un número indeterminado de trabajos sin concluir. Además de esto también es muy relevante su producción teórica, de la que ha sido publicada las *Poéticas del Cine I y II* —publicadas en vida (en francés, inglés y español)— y el volumen *III* que no alcanzó a terminar antes de fallecer y ha sido publicado recientemente en español como *Apuntes para una Poética III*. Además hay conferencias y entrevistas en las que desarrolla sus planteamientos teóricos respecto del estatuto de la imagen, la narración y el dispositivo cinematográfico tal como el volumen *Conversaciones con Raúl Ruiz* (2003). Sin embargo, hay que señalar que la mayor parte de sus entrevistas y conferencias no han sido reunidas ni publicadas y se encuentran dispersas en revistas especializadas —en su mayor parte en Europa— y en los archivos donde se comienza a reunir su obra. También serán revisadas sus obras narrativas, en tanto están estrechamente ligadas a su singular experimentación narrativa tanto en el dispositivo cinematográfico como en la literatura. Es posible describir a Ruiz como un intelectual nómada quien filmó, editó, produjo, montó, trabajó para la televisión, publicó, dirigió obras de teatro y escribió en muchos países europeos (Italia, Francia, Portugal, Alemania, España, Holanda, Inglaterra, Bélgica, entre otros), también en Latinoamérica (Argentina, Chile, Colombia) y muy pocas veces en Norteamérica (tan sólo se tiene noticia de un largometraje realizado en los Estados Unidos). Escribió y publicó sus obras narrativas en tres lenguas (francés, español e inglés), para luego ser traducidas a otras lenguas como el portugués e italiano. Tan vasta obra no tiene un lugar de ubicación, no hasta ahora. En Francia y Chile existen archivos que son de la mayor relevancia para esta investigación, en tanto conservan materiales escritos que no han sido publicados respecto de su teoría de la imagen y la narración, así como entrevistas, textos mecanografiados y apuntes de su trabajo como militante durante la Unidad Popular. Acerca de estos archivos tengo noticias: he pasado dos semanas investigando en el Archivo Ruiz que está en construcción en la Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Siendo quien escribe el primer investigador en realizar una pasantía de investigación puedo dar cuenta de que el archivo se encuentra en proceso de construcción, recolección, clasificación —como todo archivo—, pero aquí asistimos al comienzo. De este modo me parece que queda expuesto que en vista a acceder al material no publicado de Ruiz, el trabajo de archivo es imprescindible para esta investigación. Por otra parte, dicho trabajo de archivo forzosamente aportará nuevas problemáticas, sugiriendo nuevos rumbos en el transcurso de la investigación.

Una dificultad mayor que enfrenta esta disertación que examina la pregunta por el vínculo entre arte y política, entre ficción y política, refiere al lenguaje y su

referencialidad. Tanto en la narrativa cinematográfica de Ruiz como en la narrativa de Bolaño la referencialidad del lenguaje “habla”, muestra, señala una especie de incomodidad con los presupuestos de una cierta transparencia del lenguaje; problematizando el estatuto de la ficción y la retirada de la metáfora. En este punto la disertación se pregunta por un tipo de des-alegorización de la política que atiende a la materialidad de las relaciones de poder, reconociendo y manteniéndose dinámicamente en la brecha entre lo posible y lo acacido, remitiendo a un aquí y ahora incompleto e inestable, habitando en una concepción del tiempo imposible de clausurar en la representación, atendiendo a la proliferación de sentido respecto de su presente, su herencia y su posibilidad.

Esquema de la disertación

Introducción

a. Correspondencias espectrales: Arte y Política

b. *Inter* o *Trans* medialidad

c. Haunting Latinamericanismo

Capítulo I: Silencio y testificación.

Capítulo II: Resto y (des)aparición

Capítulo III: Retorno y desaparición

Capítulo IV: El secreto de los espectros

Capítulo V: Hauntología y politización

a. Hauntología política y tercer cine.

b. Espectros de Tlatelolco: Testimonio y sobrevivencia.

Conclusión: Los espectros no *cuentan*.

Descripción

Introducción.

La primera sección se propone como una articulación en tono de cuestionamiento de las categorías para pensar el vínculo entre arte y política, cuidándose de no proponer una (re)construcción monolítica de una tradición crítica acerca de dicho vínculo. La sección tomará forma a través de la lectura de textos que, discutiendo la posibilidad de una genealogía crítica en torno al vínculo entre arte y política, proveen de herramientas críticas para aproximarse a lo que se entiende como politización del arte, los autores y textos son: Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1991), *Libro de los Pasajes* (selección de fragmentos) (1982), *El Narrador* (1991); Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible* (2000).

¿En qué medida la pregunta por el vínculo entre Arte y Política refiere a lo espectral? ¿Cómo puede —o no— este vínculo ser pensado con o desde la *hauntología*? ¿Cómo se piensa, qué función o lugar ocupa la ficción en la crítica *hauntológica* (*fantasmática o espectral*) a la ontología? ¿Qué se desprende de dicha crítica respecto de lo político? ¿La crítica *hauntológica*, como espectralización de lo político, se puede entender como politización o despolitización? Esta serie de preguntas acechan la disertación que aquí se propone, guiando la investigación en torno a las obras de Ruiz y Bolaño. Estas preguntas por lo espectral exigen dar cuenta de un pensamiento de lo político que exceda a la lógica de la presencia, del sujeto. Son preguntas que guían esta disertación que se reconoce deudora del trabajo de Jacques Derrida y de autores que, de una u otra forma, son conjurados en su trabajo, pero que no se pueden convocar aquí por cuestiones de tiempo y espacio precisamente, y que serán abordados en la indagación: Walter Benjamin, Martin

Heidegger, Carl Schmitt, Michel Foucault. La lectura de estos autores proveerá a esta indagación de herramientas analíticas para adentrarse en las cuestiones respecto de lo político, para luego avanzar en la lectura respecto del vínculo (o el guión) entre soberanía-violencia y los fueros de la ficción para pensar y (re)presentar lo político, es decir, la conflictividad de las fuerzas sociales desde o con lo que llamo, tentativamente, una *hauntología política*. De modo que la indagación se irá montando críticamente en las problemáticas antes expuestas para abordar los fueros del arte respecto de la (re)presentación, figuración, testificación e intervención que dan luces —o no, es cuestión de la cual la indagación tendrá que dar cuenta— tanto de la soberanía como violencia, como de la violencia soberana, cuestión “fundamental” en vistas al desarrollo ulterior de las lecturas que se proponen en los capítulos posteriores.

La primera sección de la introducción se articulará a partir de la discusión de textos en los cuales Derrida desarrolla esta problemática y revisará los postulados de los autores conjurados (Benjamin, Schmitt, Heidegger, Foucault) demarcando una aproximación que para esta indagación es crucial. Tales textos son: Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (1993), *Marx e hijos* (1999), *Del Espíritu (Heidegger y la pregunta)* (1987), *Dar la muerte* (1999), *Canallas* (2003), *Fuerza de ley* (2001), *La difunta ceniza* (1987), *La bestia y el soberano* vol. I (2008) y vol. II (2010), *The Death Penalty* vol. I (2013); Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia* (1996), *Fragmento teológico-político* (1996), *Para una crítica de la violencia* (1972); Carl Schmitt, *Sobre el concepto de lo político* (1932); Martin Heidegger, *Ser y Tiempo* (1927); Michel Foucault, *El nacimiento de la biopolítica* (2004), *Defender la sociedad* (1997).

Luego, se tratará de aproximarse a escrituras que abordan la cuestión de la política sin evadir lo político, es decir que, sin restringirse o situarse en el paradigma del “arte comprometido” (pedagógico, modernista), atienden a una cierta *politicidad* desajustando su aquí y ahora, (tras)tocando los límites de lo posible, (re)presentable, imaginable, *percibible*, comunicable, testificando respecto de un cierto índice de politicidad en el trabajo de la ficción. De modo que, atendiendo a la *hauntología*, esta primera parte de la disertación tiene que entrelazarse con la noción de espectralización y su relación *con* y *a* la temporalidad y *con* y *a* la espacialización, es decir, con los presupuestos que dan forma a la percepción, sus condiciones de posibilidad. Si la ficción es plausible lo es porque refiere a la temporalidad y espacialidad como condiciones de posibilidad, de su verosimilitud. Es menester entonces preguntarse por las condición de posibilidad de la ficción y la narración respecto de las categorías de tiempo y espacio virtualizados, es decir, en una lógica otra a la de la presencia en un tiempo y espacio determinado: ¿qué le hace la espectralidad a las categorías de tiempo y espacio como condición de posibilidad?, y ¿qué efectos tiene la *hauntología política* en la comprensión de la *politicidad* del arte?

La segunda sección funcionará como guía para pensar la especificidad del *texto-imagen* y *texto-literario* como soportes de representación e indagación respecto de lo que he nombrado, tentativamente, como *hauntología política*. Preguntarse por la *inter* o *trans* medialidad es un asunto relevante para la disertación en vistas a indagar en los fueros de la ficción y sus soportes materiales respecto de lo político. Pero también es “fundamental” para adentrarse en el trabajo de Ruiz y Bolaño, pero sobre todo respecto de Ruiz, quien realizó trabajos en diversos soportes. Si bien la disertación se entrelaza sobre todo con su trabajo cinematográfico y teórico, también habrá de tenerse a la vista otros soportes con los que Ruiz trabajó

por separado y que pone en relación al cine o al pensamiento de la imagen y la experimentación narrativa, a saber: literatura, teatro, pintura, instalación. Hay que señalar, a su vez, que el trabajo cinematográfico de Ruiz es ya un trabajo *transmedial* en los que pintura, literatura e imagen en movimiento se encuentran y des-encuentran en función de una especie de indagación cinematográfica respecto de la narración y la imagen.

La lectura y discusión de las obras de los autores que serán cuestionados en esta sección me permitirán problematizar la relación entre los soportes literarios y cinematográficos. Para esto, en la presente sección se discutirán los trabajos de: J. Derrida, *Ecografías de la televisión* (1996), *Le cinema et ses fantômes* (2001), *La danse des fantômes* (1989), *Videor* (1990), *Trace et archive, image et art* (2013), *De la gramatología* (1967); W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (1936); G. Deleuze, *La Imagen Movimiento* (1983), *La Imagen Tiempo* (1985); G. Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real* (2007), *El gesto fantasma* (2008), *Peuples exposés peuples figurants* (2012), *Phasmes: essais sur l'apparition, I* (2014); R. Ruiz, *Poética del cine vol. I* (2000), vol. II (2006) y *Apuntes para una poética del cine III* (2013).

La tercera sección se llamará “¿Haunting Latinamericanism? Lo político y lo *espectral* en la contemporaneidad latinoamericana (cartografías espectrales)”. La propuesta de disertación, hasta ahora, se presenta como una teoría general que se pregunta por una *hauntología política* no sólo en términos de una teoría general sino situándose históricamente en los desarrollos críticos del campo del latinoamericanismo. La pregunta por el presente y lo que se presenta es una pregunta por la contemporaneidad, por lo cual me interesa leer críticamente una constelación específica del campo de estudios latinoamericanos acerca de la contemporaneidad de la relación entre arte y política, y que necesariamente se vincula con las preguntas trazadas hasta ahora en la disertación respecto de lo político, pero esta vez situado en el campo de estudios culturales latinoamericanista. Así es como habrá que indagar críticamente en ciertas propuestas contemporáneas en el latinoamericanismo, por ejemplo, los pares subalternidad-postsubalternismo, hegemonía-posthegemonía, postcolonialismo-decolonialismo y los debates y posiciones que tensan productivamente —o no, y es asunto de la indagación, en su lectura, ir revisando y tensando estas relacionales— con especial atención en el problema del prefijo *post* y *de*, poniendo en cuestión la predominancia de un pensamiento de lo *post* que, en el campo del latinoamericanismo, arguye un tipo de impropiedad respecto de la historia exponiendo una voluntad de corte y refundación para con la tradición. De modo que la pregunta por un pensamiento de lo político que no se funde en la presencia del sujeto, que se pregunte por lo soberano más que ajustándose a la política (entendida como *Realpolitik*: institucionalidad, calculabilidad, clasificación) atienda a lo político, la politización, politicidad y sus co-pertenencias y co-respondencias con lo cultural. Otra vía y modo de exponer esta pregunta es por medio de un cuestionamiento que suspenda la noción de hegemonía como concepto suficiente —o último— para explicar la relación de la cultura con lo político en un horizonte cuyo límite fundante es el Estado como sujeto de la política: ¿es posible avanzar en una lectura que exceda, o releve críticamente, la preeminencia epistémica de la hegemonía para pensar el vínculo entre Arte y Política?, ¿qué relación pueden tener la teoría de la hegemonía con una *hauntología política*?, ¿es posible pensar las relaciones materiales de poder, las subalternizaciones desde —o con— una *hauntología política*?, ¿cómo se ha pensado lo *hauntológico* en este campo específico de estudios? Esta suspensión de lo hegemónico tiene relación

con la pregunta por lo político más allá —o más acá— del sujeto en todas sus variantes: clase, pueblo, ser nacional, etnia, Estado, partido, etc.

Estas preguntas guiarán la lectura, informada a su vez de otra cosa que la ontología que no escapa de la lógica fundante del sujeto o de la explicación última de lo real, sino por la ya mencionada *hauntología* propuesta por Derrida, atendiendo a algo otro que el sujeto y su presencia plena. Existe en el campo una activa y *productiva* discusión en marcha que, movilizandole lecturas deconstructivas o críticas —no son lo mismo crítica y deconstrucción, también asunto que habrá que ir aclarando en la medida que la investigación avanza, a saber, ¿qué tipo de crítica es posible en lo contemporáneo?, ¿qué tipo de crítica es la deconstrucción y qué alcances tiene en la relación entre Arte y Política?—, movilizandole, decía, esas lecturas respecto de los esencialismos identitarios y la concepción de lo político restringida a la noción de hegemonía, con la cual esta lectura dialoga y a la cual le *debe* su posibilidad y sostengo que el mejor modo de hacer justicia a esa posibilidad es llevando adelante una crítica de sus mismas posibilidades. Esto con la intención de advertir modos en los que se ha trabajado el cuestionamiento que guía la disertación y porque mi disertación se inscribe y dialoga en el campo latinoamericanista de modo crítico, atendiendo a sus márgenes y a un cierto pensamiento de la tradición con la cual se vincula esta disertación. La disertación no pretende ser una investigación que niega su genealogía sino que atiende a la historicidad del latinoamericanismo, pero sí entiende como tarea el cuestionamiento del regionalismo y de los discursos que se sostienen en especificidades identitarias. Vale decir, se trata de pensar críticamente la herencia del campo con y en el cual se despliega, atendiendo a los puntos de contacto —encuentros y desencuentros— dentro y fuera del mismo campo de estudios. Esta sección tomará forma en la lectura crítica y discusión de los siguientes autores: G. Williams, *The Other Side of The Popular* (2002), *The Mexican Exception* (2014); N. Richards, *La insubordinación de los signos* (1994); J. Beverly, *Latinamericanism after 9/11* (2012); M. Moraña, “The Boom of the Subaltern” en *The Latin American Cultural Studies Reader* (2004); A. Moreiras, *The Exhaustion of Difference* (2002), *Línea de sombra* (2006); W. Thayer, *Tecnologías de la crítica* (2010), *Fragmento repetido* (2006); J. Franco, *Cruel Modernity* (2013); J. Beasley-Murray, *Posthegemonía* (2010); I. Avelar, *The Letter of Violence* (2004); K. Miller, *Escrituras impolíticas* (2015); B. Bosteels, *Marx y Freud en América Latina* (2012); B. Acosta, *Illiteracy* (2015); E. Graff Zivin, *Figurative Inquisitions: Conversion, Torture, and Truth in the Luso-Hispanic Atlantic* (2014); S. Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso* (2012); S. Steinberg, “Re-cinema: Hauntology of 1968” en *Discourse* (2011).

De este modo, la introducción de la disertación se piensa, más que como un marco teórico rígido y fundante, como fragmentos que guiarán la lectura en los capítulos siguientes, de modo que la bibliografía que se señala necesariamente acompañará las lecturas en los capítulos que se describen a continuación. Fragmentos que funcionarán —tanto en su montaje como por separado— más como *parergon teórico* que como marco fundante.

I. SILENCIO Y TESTIFICACIÓN

Aquí se abordará el problema de la presentación del espectro como presentación de lo impresentable. Lo que busco en esta sección es indagar a partir de lo fantasmático la representación de lo subalterno y de la conflictividad social. Atendiendo a las tensiones y problemáticas que abordan tanto Ruiz como Bolaño en los trabajos que he seleccionado, el objetivo es indagar y señalar modos en los que

la escritura de ambos autores —imagen y palabra— se despliegan políticamente sin responder al paradigma tradicional de arte político.

Comenzaré con la problematización del testimonio en la novela *Estrella Distant* de Roberto Bolaño y el film *Ahora te vamos a llamar hermano* de Raúl Ruiz. La intención será indagar en las diferentes estrategias narrativas para abordar el lugar del subalterno, específicamente respecto de la indigeneidad. En ambos lo indígena ocupa un lugar, si bien muy diferente, que problematiza el lugar que lo indígena ocupaba en la política de la Unidad Popular, este lugar se relaciona con el silencio que testifica: ¿en qué lengua se piensa y habla lo indígena?. El film de Ruiz es un mediometraje que registra la primera visita de Salvador Allende a territorio indígena una vez electo presidente de la República de Chile. En el film es una familia mapuche la que habla acerca de su posición política, en su lengua —mapuzungún— mientras el presidente Allende ofrece un discurso acerca del progreso y un “nuevo trato”. De modo que Ruiz propone un diálogo asimétrico en el cual ambos interlocutores hablan en lenguas diferentes, pero es uno el que puede oír la lengua del otro, hay una lengua inaudible para la política.

Por su parte, en la novela de Bolaño es una “nana” mapuche la única testigo de la desaparición de las hermanas Garmendia en los primeros días del golpe de estado de 1973. Además de la lectura de ambos textos primarios, en este capítulo habrá que poner en discusión algunas de las lecturas contemporáneas respecto de ambos autores, así como de la problemática de la testimonialidad.

Además de las obras ya señaladas, el presente capítulo se articulará en la lectura y discusión crítica de los siguientes trabajos: A. Moreiras, “The Aura of Testimonio” en *Exhaustion of Difference* (2001); I. Avelar, “Thinking Ethics across Neocolonial Borders” en *Letters of Violence* (2004); B. Levinson, *The Ends of Literature* (2001); P. Dove, *Visages of the Other: On a Phantasmatic Recurrence in Borges’ ‘El Sur’* (2000); O. Cabezas, *Tecnoindigenismo: efectos de rostro* (2014).

II. RESTO Y (DES)APARICIÓN

El segundo capítulo se propone abordar la problemática de la desaparición en “La Parte de los Crímenes” de la novela *2666* de Roberto Bolaño, a la luz del problema de la soberanía como fuerza de decisión entre la vida y la muerte. Lo que implica pensar los fueros de la ficción respecto de la violencia soberana. En “La parte de los crímenes”, Bolaño elabora una compleja trama donde la locura parece guiar la resolución de los femicidios en Santa Teresa (nombre ficticio de Ciudad Juárez). La locura, el límite del juicio, sería el vector por el cual el autor nos invita a pasar revista de cientos de cadáveres de personas como si de un catálogo forense se tratase, pero no es simplemente un catálogo. Habla de una cierta dificultad para comprender la lógica de desaparición y exterminio en aquella ciudad fronteriza. La indiscernibilidad entre crimen y legalidad parece ser la norma anómica en la que el Estado y sus aparatos se indistinguen del crimen organizado, dando señas respecto de la reorganización de lo soberano en clave neoliberal. Reorganización de la cual testifican los cadáveres y sus restos. El objetivo de esta sección es indagar en los fueros de la ficción para pensar la violencia soberana, atendiendo a la testificación de los cadáveres que aparecen en el basurero ilegal —*tierra de nadie*—.

Testificación que no responde a la lógica de la presencia, sino que de lo desaparecido que aparece no sólo para confirmar su ausencia “definitiva”, sino también da pistas acerca del abandono como paradigma de lo soberano, de la excepcionalidad: ¿puede la literatura abordar el problema de la desaparición forzada, sin estetizar la memoria del desaparecido? ¿qué se desprende de la desaparición como

tecnología soberana en la ficción de Bolaño? ¿cuáles las normas de representación para señalar la violencia anómica? Lógica de la aparición, espectrología, en la que Bolaño nos propone la locura como personaje que busca la razón de los crímenes.

El presente capítulo se articula en la lectura y discusión crítica de los siguientes trabajos: G. Williams, *The Mexican Exception* (2011); R. Segato, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (2013); J. Franco, *Cruel Modernity* (2013); C. Galli, *Political Spaces and Global War* (2010).

III. RETORNO Y DESAPARICIÓN

La tercera parte abordará la desaparición en el film *Cartas de un bibliotecario amateur*, el cual es el primer film que realiza Ruiz en su primera visita a Chile, desde el exilio, a mediados de los años 80. En este film, el director —al regresar a su casa familiar luego de años de exilio— detecta la desaparición de un libro de un color específico en la biblioteca de su hogar que debió abandonar luego de ser expulsado del país por la dictadura militar. La ausencia lo perturba y se desplaza por una ciudad que ya no reconoce como “propia” y a la cual le falta algo. Esa ausencia o falta es luego vinculada con el libro que falta en su biblioteca, a la ciudad le falta el libro y el color del libro. Esta trama, que parece nimia respecto de la desaparición, se puede vincular con lo que el filósofo chileno Patricio Marchant articuló como “golpe a la lengua”, donde despliega una reflexión acerca del golpe de Estado como un golpe a la experiencia. La ausencia del color, del libro en Ruiz; la ausencia impuesta de ciertas palabras en Marchant. Ambas ausencias remiten a la desaparición y a la estructura “misma” de la experiencia, de la pérdida. ¿Cómo pensar la desaparición en su relación con la experiencia? ¿En qué lengua se habla o piensa lo desaparecido?

El presente capítulo se articula en la lectura y discusión crítica de los siguientes trabajos:

C. Martyniuk, *Estética y Nihilismo* (2013); P. Marchant, *Escritura y temblor* (2000); S. Villalobos-Ruminott, *Soberanías en suspenso* (2013); N. Abraham y Maria Torok, *Le Verbier De L’homme Aux Loups: Cryptonymie* (1976).

IV. EL SECRETO DE LOS ESPECTROS

En este capítulo se abordará el problema de los fueros de la ficción respecto de lo político a la luz de la pregunta por el secreto de la soberanía. En *2666* (2004) Bolaño escribe que es en los cadáveres que aparecen en el basural de la ciudad llamada Santa Teresa, situada en la frontera entre Estados Unidos y México, es en aquellos cadáveres de mujeres que se encontraría el secreto del mundo. Por otra parte, Ruiz nos presenta en *La Expropiación* (1974) a los fantasmas de los antiguos dueños de un latifundio defendiendo su propiedad de la expropiación programada por el gobierno popular. En ambas ficciones la aparición es motivo de las obras. Mientras en Bolaño es la desaparición de mujeres y luego la aparición de sus cadáveres, en Ruiz es la aparición de los espectros del pasado defendiéndose del proyecto revolucionario. Ambas tramas son muy disímiles y refieren a situaciones históricas que distan tanto temporal como espacialmente (el México “contemporáneo” y el Chile de la Unidad Popular), sin embargo, ambas obras nos presentan momentos de crisis de la política, en los cuales la desestabilización del orden nómico expone, quizás, un secreto velado de lo soberano. Las preguntas que guían este capítulo se pueden formular de la siguiente manera: ¿Qué secreto revelan —o no— respecto del presente los (des)aparecidos, sus restos espectrales? ¿Cómo abordan ambas ficciones la violencia? ¿Es posible vincular el secreto de

los espectros con el secreto de la ficción? ¿Cuáles son los fueros de la ficción en relación con la política o el orden soberano?

El presente capítulo se articula en la lectura y discusión crítica de las obras de Ruiz y Bolaño, los textos ya señalados en la introducción, prestando especial atención a los siguientes trabajos: E. Graff Zivin, *Figurative Inquisitions: Conversion, Torture, and Truth in the Luso-Hispanic Atlantic* (2014); B. Levinson, *The Ends of Literature* (2001); G. Didi-Huberman, *El gesto fantasma* (2008); R. Ruiz, *The Book of Disappearances; the Book of Tractations* (1990); W. Benjamin, *El Narrador* (2008).

V. ESPECTROS DE LO POLÍTICO

a. Hauntología política y tercer cine.

Este capítulo se interrogará acerca del índice de politización del cine en Ruiz a la luz de una lectura comparativa entre los manifiestos del tercer cine —“Hacia un Tercer Cine” en *Cine, cultura y descolonización* (1973) firmados por Fernando Solanas y Octavio Getino— y los tres volúmenes de las *Poéticas del cine* de Ruiz, además de los textos, entrevistas y materiales que se recopilen en los archivos aún sin publicar. ¿Cómo abordan la relación entre imagen y poder ambos modos de pensar el cine en su vinculación con la política? Luego, el capítulo abordará el largometraje *¿Qué hacer?* (1970), el cual se realizó durante el proceso de la Unidad Popular en Chile. Siendo aquél un proyecto colectivo, Ruiz participó junto a Saúl Landau —entre otros— en la realización. Al poco tiempo de estrenado el largometraje, Ruiz inmediatamente presentó sus objeciones con el proceso de filmación, la edición y montaje, realizando críticas que aparentemente lo distancian radicalmente de la práctica del tercer cine como “cine militante”. A partir de esta experiencia me planteo perseguir las siguientes preguntas que, junto a las antes expuestas, ordenan esta sección: ¿Cuáles son las distancias respecto de la narración en el dispositivo cinematográfico entre el Tercer Cine y la propuesta cinematográfica de Ruiz? ¿Qué relación tiene la experimentación narrativa y el “cine de indagación” con el índice de politicidad del cine? El presente capítulo se articula en la lectura y discusión crítica de las obras señaladas, además de su puesta en relación con los siguientes trabajos: B. Bosteels, “Can the new man speak?” en *Marx and Freud in Latin America* (2012); F. Solanas y O. Getino, *Cine, cultura y descolonización* (1973).

b. Espectros de Tlatelolco: Testimonio y sobrevivencia

La sección con que cierra el último capítulo de la disertación, se propone abordar el problema del testimonio y la sobrevivencia en la novela *Amuleto* de Roberto Bolaño. En esta novela, Bolaño nos presenta una trama compleja que remite a los dramáticos sucesos de 1968 en México, la lucha del movimiento popular estudiantil y la cruda represión estatal. La novela adopta una forma testimonial compleja, una especie de testimonio que antecede a la infame matanza que perpetrara el gobierno de México en la plaza de Tlatelolco. El capítulo tiene como objetivo abordar el problema de la memoria en el orden de lo testimonial, atendiendo a las formas narrativas y de composición que esgrime Bolaño en la articulación de esta ficción que remite a hechos históricos en los que la violencia soberana muestra su radical poder de muerte. ¿Es la novela de Bolaño una novela testimonial de modo convencional? ¿Cómo entender lo político en la rememoración del sobreviviente? ¿Qué relación tiene la hauntología con la memoria y la sobrevivencia?

Los trabajos con los que se entrelaza este capítulo son: S. Steinberg, *Re-cinema: Hauntology of 1968* (2011); G. Williams, *The Mexican Exception* (2011); A. Moreiras, *Línea de sombra* (2006); W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia* (1998).

CONCLUSIÓN: LOS ESPECTROS NO CUENTAN

En la conclusión se tendrá que abordar la cuestión de la espectralización en relación a su índice de politización. Es decir, habrá de responderse a la pregunta por la *hauntología política* y sus rendimientos respecto de lo político más allá de la negatividad que implica la espectralización. La cuestión de la desestabilización de los fundamentos de la representación no sólo responde a un paradigma de destrucción, sino deconstructivo. La interrogación respecto de la negatividad de la espectralización atiende a una sospecha, sospecha que acecha al vínculo entre arte y política. La conclusión de la disertación, en vistas a dar cuenta de las preguntas planteadas durante ésta y desarrolladas en su corpus, tendrá que atender también a las preguntas y problemáticas que de la indagación vayan surgiendo. Sin embargo, se podría adelantar que las conclusiones debieran sugerir lecturas de lo político que no se fundan en la metafísica de la presencia, atendiendo a la posibilidad de lo que he llamado, tentativamente, *hauntología política*. Es menester señalar, que la conclusión debe cuidarse de no proponer un ejercicio crítico como programa a seguir, con esto me refiero a que si la *hauntología política* desestabiliza el fundamento ontológico de la política, lo hace también en el orden del conocimiento. Lo que quiere decir que la conclusión no podrá articularse como un saber último, sino que atendiendo a la suspensión de la primacía de la teoría respecto del arte, o de la primacía de la política respecto del arte. Mantenerse indecidiblemente en los bordes que indistinguen aquellos modos del conocimiento será asunto que la conclusión debe refrendar, si es que la indagación ha logrado responder —o no— a sus preguntas en el ejercicio crítico de su despliegue.

Esquema bibliográfico y filmográfico de la propuesta.

Textos primarios

a. Escritos

Bolaño, Roberto.

1. 2666. Barcelona: Anagrama, 2014. Print.
2. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2007. Print
3. *Nocturno De Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000. Print.
4. *Entre Paréntesis: Ensayos, Artículos Y Discursos (1998-2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004. Print.
5. Ruiz, Raúl. *The Book of Disappearances; the Book of Tractations*. Paris: Dis Voir, 1990. Print.

b. Films

Ruiz, Raúl.

1. Ahora te vamos a llamar hermano. Chile, 1971.
2. La Expropiación. Chile, 1974.
3. *Lettre d'un cinéaste ou Le retour d'un amateur de bibliothèques (Carta de un cineasta o El retorno de un amante de las bibliotecas)*. Francia, 1983.
4. Ruiz, Raúl; Saul Landau; Nina Serrano. *¿Qué hacer?*. Chile, 1970.

Textos secundarios**Hauntología, Ontología y Política**

Derrida, Jacques.

1. *Espetros De Marx: El Estado De La Deuda, El Trabajo Del Duelo Y La Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995. Print. Trad de José M. Alarcón, and Cristina . Peretti
2. *Marx e hijos*. En Sprinker, Michael (ed.). *Demarcaciones Espectrales: En Torno a Espetros De Marx, De Jacques Derrida*. Madrid: Akal, 2002. Print. Traducc de : de M. B. M. Malo, Sanz A. Riesco, y Cedillo R. Sánchez.
3. *La Difunta Ceniza = Feu La Cendre*. Trad. de Daniel Alvaro y Cristina Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009.
4. *The Death Penalty*. Traducción de Peggy Kamuf London: University of Chicago Press, 2014.
5. *Seminario la bestia y el soberano: v.1 (2001-2002)*. traducción de Cristina de Peretti. Buenos Aires: Manantial, 2010.
6. *Seminario La bestia y el soberano. II, II*. Traducción de Cristina de Peretti. Buenos Aires: Manantial, 2011.
7. *Canallas: Dos Ensayos Sobre La Razón*. Traducción de Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
8. *Del Espíritu: Heidegger Y La Pregunta*. Traducción de Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos, 1989.
9. *Fuerza De Ley: El "fundamento Místico De La Autoridad"*. Traducción de Adolfo Barberá y Patricio Gómez Peñalver. Madrid: Tecnos, 1997.
10. *Dar la muerte. Dar La Muerte*. Traducción de Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Barcelona: Paidós, 2000.

Benjamin, Walter.

11. *La Dialéctica En Suspense: Fragmentos Sobre Historia*. Santiago, Chile: LOM, 2009.
12. *Para Una Crítica De La Violencia*. En *Iluminaciones IV*. Traducción de Eduardo Subirats y Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998.
13. Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera. Madrid: Trotta, 2003.
14. Schmitt, Carl. *El Concepto De Lo Político: Texto De 1932 Con Un Prólogo Y Tres Corolarios*. Traducción de Rafael Agapito. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
15. Moreiras, Alberto. *Línea De Sombra: El No Sujeto De Lo Político*. Santiago, Chile: Palinodia, 2006.
16. Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. Traducción de Adam Sitze y Elisabeth Fay. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Foucault, Michel.

17. *Nacimiento De La Biopolítica: Curso En El Collège De France (1978-1979)*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
18. *Defender La Sociedad: Curso En El College De France, 1975-1976*. traducción de Horacio Pons. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Escritura, imagen y narración

1. Ruiz, Raúl. *Poética Del Cine*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 2000.
2. *Poetics of Cinema: Vol. 2.*, Paris: Dis Voir, 2005.
3. *Apuntes Para Una Poética del Cine 3.* en *Poéticas del Cine*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales, 2013.
4. Ruiz, Raúl, Christine Buci-Glucksmann, y J E. Sabrovsky. *Conversaciones Con Raúl Ruiz*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales, 2003.
4. Ruiz, Raúl, y Bruno Cuneo. *Ruiz: Entrevistas Escogidas, Filmografía Comentada*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales, 2013.

Deleuze, Gilles.

5. *La Imagen-Movimiento: Estudios Sobre Cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
6. *La Imagen-Tiempo: Estudios Sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.
7. Rancière, Jacques. *Las Distancias Del Cine*. Pontevedra: Ellago, 2012.

Didi-Hubermann, Georges.

8. *Cuando Las Imágenes Tocan Lo Real*. Traducción de Javier Arnaldo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
9. *El Gesto Fantasma*. Universidad de La Laguna: Aula Cultural de Pensamiento Artístico Contemporáneo, 2008.
10. *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes*. Buenos Aires : Ediciones Manantial, 2014.
11. *Phasmes: Essais Sur L'apparition*. Paris: Les Ed. de Minuit, 1998.

Derrida, Jacques.

12. *Le cinéma et ses fantômes* (2001), en Derrida, Jacques. *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris: Éd. de la Différence. 2013. pgs. 315-335.
13. *La danse des fantômes* (1989), en Derrida, Jacques. *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris: Éd. de la Différence. 2013. pgs. 307-314.
14. *Videor* (1990), en Derrida, Jacques. *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris: Éd. de la Différence. 2013. pgs. 299-307.
15. *Trace et archive, image et art*. en Derrida, Jacques. *Penser à ne pas voir: écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris: Éd. de la Différence. 2013. pgs. 79-128.
16. *De La Gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971.
17. Derrida, Jacques, Bernard Stiegler. *Ecografías De La Televisión: Entrevistas Filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
18. Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia*. Santiago, Chile: Metales Pesados, 2008.

Arte y política

Benjamin, Walter.

1. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Obras: Libro 1. Vol. 2*. traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Abada Ed, 2008.
2. *El Narrador*. Traducción de Pablo Oyarzun. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.
3. *Libro De Los Pasajes*. Traducción de Luis Fernández, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005.
4. Rancière, Jacques. *El Reparto De Lo Sensible: Estética Y Política*. Traducción de Cristóbal Durán y María Emilia Tijoux. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.
5. Thayer, Willy. *Tecnologías De La Crítica*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.

Latinoamérica, en teoría.**a. Crítica, cultura y poder**

1. Beasley-Murray, Jon. *Poshegemonía: Teoría Política Y América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
2. Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2002.
3. Williams, Gareth. *The Mexican Exception: Sovereignty, Police, and Democracy*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
4. Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001.
5. Abraham, Acosta. *Thresholds of Illiteracy: Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance*. Fordham University Press, 2014.
6. Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1994.
7. Beverley, John. *Latinamericanism After 9/11*. Durham NC: Duke University Press, 2011.
8. Thayer, Willy. *El Fragmento Repetido: Escritos En Estado De Excepción*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2006.
9. Villalobos-Ruminott, Sergio. *Soberanías En Suspense: Imagenación Y Violencia En América Latina*. Lanús: La Cebra, 2013.
10. Moraña, Mabel. *The Boom of the Subaltern*, en *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham NC: Duke University Press, 2004, pgs.643-654.
11. Miller, Karina. *Escrituras Impolíticas: Anti-representaciones De La Comunidad En Juan Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini Y Virgilio Piñera.*, Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2014.
12. Franco, Jean. *Cruel Modernity*. (Capítulos 4, 5 y 8). Durham NC: Duke University Press, 2013.

b. Secreto y testimonialidad

1. Levinson, Brett. *The Ends of Literature*. Stanford University Press, 2001.
2. Graff, Zivlin Erin. *Figurative Inquisitions: Conversion, Torture, and Truth in the Luso-Hispanic Atlantic*. , 2014.

3. Avelar, Idelber. *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
4. Dove, Patrick. *Visages of the Other: On a Phantasmatic Recurrence in Borges' 'El Sur'*, en *Latin American Literary Review* Vol. 28, No. 56 (Jul. - Dec., 2000), pp. 61-88

c. Cine y política en latinoamérica.

1. Cabezas, Oscar. *Tecnoindigenismo: efectos de rostro*. En *Efectos De Imagen: ¿Qué Fue Y Qué Es El Cine Militante?*, Santiago, Chile: LOM, 2014. Print.
2. Steinberg, S. *Re-cinema: Hauntology of 1968*, en *Discourse* 33.1, Winter 2011, pgs. 3–26.
3. Bosteels, Bruno. *Can the new man speak?*, en *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. London: Verso, 2012. pgs. 97-127.
4. Solanas, Fernando E, y Octavio Getino. *Cine, Cultura Y Descolonización*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973.

d. Desaparición

1. Martyniuk, Claudio., *Estetica y Nihilismo. Filosofía y desaparición*. Buenos Aires: La Cebra, 2014.
2. Segato, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
3. Marchant, Patricio. *Escritura y temblor*. Pablo Oyarzun y Willi Thayer, editores. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2000.
4. Abraham, Nicolas, Maria Torok. *Le Verbier De L'homme Aux Loups: Cryptonymie*. Paris: Aubier, 1976.

Hamlet

Carmen Berenguer¹

Escena I

No era Lennon cruzando la alameda Lenin quedó en otro momento resguardado en el olvido eran cabezas coloreando el lienzo de la Plaza no llegó a ser surreal era una asonada cánticos gritos la vocería necesaria para pasar el siglo se sentía en el asfalto se difumaba el rostro para distinguir el nombre de alguien era gente nueva en la calzada venían llegando de muchas parte de muchos lados se perdía en la conjetura se prendieron las luces de una multitud ‘30 pesos 30 años’ un solo aullido no de Ginsberg sino un alarido disparado y desesperado de una generación en una plaza sin salida como postal impresionista en una página de la historia escrita en la calle panfletada en “Ira Rabia y Rebeldía” unos jóvenes los recogen y cruzan la marcha y dicen ‘Paz’ se convierte en la historia misma de esta imagen melancólica de un levantamiento sin destino. ‘Y en un tiempo sin tiempo’ hace su estreno en esta épica de tener que simular teatralizar y ser predestinado en esta tragedia. ‘Time out of time’ He aquí Hamlet

Hamlet

“Ángeles del cielo... y también del Infierno! ¡Que afrenta! ¡Que deshonor! Corazón compórtate con entereza médula de los huesos no te vuelvas vieja y caduca... ¿Recordarte? Pobre espectro mientras quede un átomo de memoria en esta distraída cabeza mía te recordaré. Borraré del catálogo de la mente todas las cosas triviales y estúpidas, todas las citas de libros, todas las formas e impresiones del pasado que copió mi curiosidad juvenil y viviré exclusivamente en obediencia a tu mandato cincelado ya en la tabla de la mente. ¡Ah pécora! ¡Ah villano, maldito, maldito y sonriente villano! «Uno puede sonreír y ser un villano al mismo tiempo». Al menos esto es verdad en Dinamarca.”

¹ Poeta, cronista y artista visual.

Juventud Divino Tesoro, esta cita para el texto quizás resulte falaz y la reescribo para mis adentros, como aquella exclamación que hice cuando fui electo Presidente actual, por no decir chuta! Chitas! Huifa! Y sinfín de onomatopeyas que nos configuramos al habla como pueblo. Un leve aleteo al corazón ¡Estupor! No es ni fue ni será un libro que haya leído sino solo hojear y me dio repulsa, solo en jóvenes de buen vivir y de colegios religiosos se les compraba como guía para la vida. ¡Qué necedad! No obstante, volviendo al tiempo real, qué de infamias más abyectas ha utilizado esta corte conservadora jugando al trompo, dándole vueltas a las falsías lanzadas y relanzadas por los tristes loros de la comunicación. Llama mi atención su falta de argumentos, en el que el mal uso de la palabra destruye los hechos reales y pérdida de toda cordura y la desestabilización notoria al contrincante. Recursos que por repetición, caen en el vacío ni irónico ni farsa, no saben usar la lengua que puede ser mortífera y nada se fueron por el despeñadero. ¡Nada! Como una novia en las puertas del templo, se fue a las pailas. Como unos templarios pobres, cuidando el dinero de los ricos. Como unos Templarios con látigos usando sus fustas hacia el sin respeto a la elección del pueblo ¿Envidia? Puedo llegar a pensar sus elegiacas discapacidades atronando. ¡Qué brutalidad! como si fuesen niños que necesitan ser reeducados, para ser servil al gran capital. De este modo en este escenario neomedieval se cortarán cabezas.

Horacio

Y en esta historia como representación teatral, tal como fue escrita y como mil veces escenificada en la historia del mundo y en este momento, como la tragedia cuando asesinan al rey. Usted, ayudado por los del teatro de operaciones, cada uno cumpliendo su papel con el fin que él, o los impostores confiesen. ¿Quiere hacer un teatro dentro de este mismo, para llegar a la verdad de su asesinato?

Hamlet

¡Lo he visto!

Horacio
¿A quién?

Hamlet
“A él, al espectro de mi padre y me ha hablado, se ve hueco al interior de su visera y no se ve nada.
¿Ángeles del cielo y también del Infierno! ¡Qué afrenta! ¡Qué deshonor! ¡Corazón compórtate con entereza! Médula de los huesos no te vuelvas vieja y caduca... ¿Recordarte? Sí, pobre espectro, mientras quede un átomo de memoria en esta distraída cabeza mía te recordaré. Borraré del catálogo de la mente todas las cosas triviales y estúpidas, todas las citas de libros, todas las formas e impresiones del pasado que copió mi curiosidad juvenil y viviré exclusivamente en obediencia a tu mandato, cincelado ya en la tabla de la mente. ¡Ah, pécora! ¡Ah villano, maldito, maldito y sonriente villano! ¿Dónde tengo mi libreta? He de anotar todo, como es debido. (Saca una libreta y escribe) «Uno puede sonreír y ser un villano al mismo tiempo». Al menos esto es verdad en Dinamarca y en Chile.”

¿El espectro habla? ¿Que dice?
¿Lo ves? no alcanzo a oír. ¿Se dirige a mí? ¿Quiere decirme algo, acerca de estas palabras?
¿Es un espectro? Amigo contesta, fíjate en sus labios está hablándome a veces sin voz, mueve los labios y no se qué dice. ¿Lo ves? Es el espectro de mi padre y siento un escalofrío.
¿Allí está! Me señala algo. ¿Que quiere?

Horacio.-
Reaparece y parece, ser, aunque quiera borrarlo, superponiendo imágenes que no tiene su peso ni su talla de ser la figura turbulenta de su tiempo. No es solo el personaje. Sino el contenido de un pueblo, sus anhelos de existir como sujeto de cambio. Y que la siniestra ansiedad de seguir sus mandatos que he proclamado por senderos y pueblos dudosos de si mismos. No hay juncos ni junca en el paisaje siempre verde de llano silencioso de praderas y arenas extensas a orillas de la muerte. No calza la imagen que lo destierra y lo sacrifican. Está fuera de cuadro, se salió de su centro. Así y todo reaparece su espectro, Hamlet y usted joven

valiente, desde la calle lo hereda en este viejo gran palacio de la Moneda quemada atacada por los cuatro costados con bombas. Murió y su animita está aquí, por eso se ve como espectro, es su espíritu, es el fantasma que recorre el palacio de la Moneda. Aún resplandecen sus espadas de plata, le sigue los pasos. Ud. joven impetuoso no había vislumbrado siquiera este infierno en llamas. Yo lo he leído y todavía el pueblo recuerda esa imagen grabada como imprinting en las generaciones suyas.

El Espectro: “Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos, porque en nuestro país el fascismo ya estuvo hace muchas horas presente; en los atentados terroristas, volando los puentes, cortando las vías férreas, destruyendo los oleoductos y los gaseoductos, frente al silencio de quienes tenían la obligación de proceder.”

Hamlet

Respecto a lo que he visto... Déjame que te diga que es... sin duda... un espectro. En cuanto a tu curiosidad por saber lo que me ha comunicado... domínala lo mejor que puedas.

Hay más cosas en el cielo y en la tierra de lo que imaginan tus filósofos. Pero ven y prométeme que aunque me veas actuar de manera extraña (pues de ahora en adelante creo que será conveniente fingir que estoy medio loco) No mostrarás sorpresa o dirás cosas como «sí, sí, yo ya lo sé...», o «lo diría, si me fuera posible...», o «si yo pudiera...»

Horacio

Juventud Divino Tesoro, esta cita para el texto quizás resulte falaz y la reescribo para mis adentros como aquella exclamación que hice cuando usted líder juvenil, vino hacerse cargo por no decir chupalla! ¡Caeza e pescao! Condoro! La pomá! Engrupir! Tirar el poto a las moras! Dichos del fondo del sentir de la patria, nuestra trapeada lengua que nos acompaña en el letargo de nuestras vidas que nos configuramos al habla como pueblo Sr.

Hamlet

Un leve aleteo al corazón. ¡Estupor! No es ni fue ni será un libro que haya leído sino solo hojear ese libro de la juventud divina y como tengo una memoria de cámara de celular, algo, comenzó a ocupar mi insensatez de conspirador al ver a mi madre y su cama aun caliente ocupada por el impostor. Lo vi como si todo los impostores de este reino ocupado, hubieran ocupado a ella mi madre.

Horacio

No obstante, volviendo al tiempo real, qué de infamias más abyectas han utilizado estos engendros del mal conspirando para asesinar los sediciosos, al presidente electo de esta patria.

Un imbunche constitucional: sadismo jurídico y violencia neoliberal¹

Jorge Pavez Ojeda²

El 4 de septiembre de 2022, el rotundo triunfo de la opción Rechazo por un 62% en el plebiscito sobre el texto para una Nueva Constitución de la República de Chile, sepultó el proceso constitucional abierto en noviembre del 2019, gracias a la inédita y masiva movilización social iniciada en octubre de ese año. Con un acuerdo de la mayoría de los partidos políticos, la institucionalidad parlamentaria buscó *pacificar* el alzamiento popular, canalizando las demandas de la revuelta a través de un primer plebiscito, donde una abrumadora mayoría de 80 % de los votantes aprobó convocar una Convención Constitucional, mandatada para “redactar” una Nueva Constitución que reemplazaría la Constitución vigente, impuesta en 1980 por la dictadura de Pinochet. Esta Convención se conformará con 155 convencionales electos, con paridad de género y escaños reservados (17) para representantes de pueblos indígenas. Un año después, la Convención ofreció al país un texto constitucional que fue rechazado por el 62% de los votantes. Postulamos que ese desconcertante resultado es producto en gran parte de las campañas de propaganda política que se iniciaron con la inauguración de la Convención y culminaron con el Plebiscito de Salida, campañas en las que se disputaron *visiones* de la Nueva Constitución, como si esta fuera una imagen y no un texto jurídico largo y complejo (388 artículos y 57 disposiciones transitorias). Por esto, resultó más fácil elaborar imágenes de la Convención Constitucional que elaboró el texto (el “autor” colectivo), que imágenes del país que ese texto dibujaba y promovía.

LA CASA DE TODOS

La “casa de todos” fue la peligrosa alegoría disputada por la derecha y el “progresismo” como imagen de la República. La derecha presentó la imagen de una casa dividida por el “radicalismo refundacional” de los “grupos identitarios” y la “izquierda maximalista”, de una familia nacional atormentada por los fantasmas de la violencia del *octubrismo* “refundacional”. La amenaza que pesaba sobre la “casa de todos” se tradujo a una amenaza literal al “sueño de la casa propia”³, un sueño patrimonialista impulsado por la dictadura, de la familia chilena como propietaria de un reducto intimista donde reproducir un vínculo de parentesco sanguíneo, patrimonial y patriarcal. El Rechazo operó así sobre el familismo edípico del organicismo nacionalista, apelando al inconsciente como fábrica que alineaba el deseo de propiedad y el interés de la familia en torno a la imagen de una casa, un imaginario estimulado por un mercado inmobiliario que opera como narcotraficante de sueños. La derecha anudó habilmente la imagen de la “casa de todos”

¹ Este ensayo es producto del proyecto Fondecyt 1210997. Está elaborado para *escrituras americanas* en base a extractos de la cuarta parte del libro *Imbunches de la dictadura*. Historias del sadismo (Santiago: Metales Pesados, 2023).

² Investigador, Universidad de Tarapacá.

³ Ciper Chile, “120 residentes de 12 comunas populares de la Región Metropolitana explican por qué votaron Rechazo”. 8 de septiembre 2022. <https://www.ciperchile.cl/2022/09/07/120-residentes-de-12-comunas-populares-de-la-region-metropolitana-explican-por-que-votaron-rechazo/>

al “futurismo reproductivo”⁴ del familismo propietario: al “destruir” el “sueño de la casa propia”, el Despertar de Chile proclamado por la revuelta de octubre inoculaba el odio en la “casa de todos”, estimulaba la división del *oikos* (el hogar familiar), y promovía la *stasis* como “guerra en familia” (“Estamos en guerra contra un enemigo poderoso” declaró el presidente empresario Piñera cuando estalló la revuelta). La imagen de la “casa de todos” explotaba así los dos sentidos del *oikos* griego: división y reconciliación. Pero como ha mostrado Giorgio Agamben, la *stasis* griega se daba entre el *oikos* (casa/economía) y la *polis* (ciudad/sociedad política), en una zona umbral que impedía que el *oikos* se politice o la *polis* se economice: “umbral de politización y de despolitización, a través del cual la casa se excede en ciudad y la ciudad se despolitiza en familia”. Por eso, “cuando la *polis* se presenta en la figura tranquilizadora de un *oikos* [...] la *stasis*, que ya no puede situarse en el umbral entre *oikos* y *polis*, deviene entonces el paradigma de todo conflicto y entra en la figura del terror.”⁵ Una imagen reveladora de la campaña del terror del Rechazo fue la de ciudadanos pensando su voto en la intimidad de un baño de ducha, imagen que consuma la destrucción del umbral entre *oikos* y *polis*, cuando la decisión política es tomada en el secreto de la ducha y esa secreta politización de la ducha⁶ se vuelve la hipérbole del secreto de la urna, el secreto de la “mayoría silenciosa” fomentada por las sociedades secretas del Rechazo neoliberal. La imagen de la Nueva Constitución elaborada por el Rechazo fue así la del colectivismo y el estatismo, la de una “refundación” política que destruiría los hogares y la propiedad privada, la de una *polis*-*oikos* amenazada por el odio y la división de la *stasis*. Por eso, sus slogans eran “Por una [Constitución] hecha con amor” [y no con odio y deseo de venganza] y “Por una que nos una [y no nos divida]”.

EL LIBRO DE LA REVUELTA

La otra imagen de la Nueva Constitución fue la de un libro, escrito sobre una “hoja en blanco”, aunque es toda la historia del libro y la historia de la ley escrita (el derecho) contenida en la historia del libro, que concurre a la escritura del texto rechazado. Al sustituir la escritura alfabética de imágenes mentales por las imágenes perceptuales de su *doppelgänger* (la Convención Constitucional como asamblea de escritores), se obliteran las condiciones semióticas de la lectura y la traducción, y se imponen las afecciones contagiosas de las imágenes-objetos capturadas por los “marcos conversacionales” y las “leyendas” de la imagen, donde la semejanza se busca en la materialidad icónica de la *pictura* mas que en la dignidad de la *imago* y su rito de contacto con la materia (la Convención como parte metonímica de la sociedad). No se tratará entonces de las condiciones mentales o naturales para la inteligencia de un texto, sino de las condiciones materiales para leer y las condiciones lingüísticas para la descodificación alfabética —que no es lo mismo que la descodificación de imágenes—, una práctica política pre-alfabética en la sociedad colonial de castas. Mediante “interpretaciones extremas y escenarios hipotéticos” de los artículos que se iban aprobando, el interpretativismo legal impulsado por

⁴ Lee Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive* (Durham: Duke University Press, 2004).

⁵ Giorgio Agamben, *Stasis. La guerra civil como paradigma político* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora), 2017, 25-26.

⁶ Esa politización de la ducha como cámara del voto secreto despolitiza la crisis hídrica que se agudiza en el país, debido en gran parte a la política del derecho de propiedad privada del agua: el “sueño” de la ducha larga en la casa propia opera como denegación de la crisis hídrica y de las denuncias de la revuelta contra el saqueo del agua, transformada desde la Constitución de 1980 en propiedad privada (“No es sequía, es saqueo” se leía en lienzos y paredes de la ciudad). La propuesta de Nueva Constitución consideraba en su artículo 134 establecer el agua “en todos sus estados” (junto al “aire, el mar territorial y las playas”) como “bien común inapropiable” para el cual el Estado “tiene un deber especial de custodia”.

la derecha (hecho de presentismo, textualismo e intencionalismo) logró desfondar el positivismo del constitucionalismo progresista.

A partir de abril del 2022, esta estrategia empezó a consolidar en las encuestas el auge del Rechazo a un texto que aún no estaba escrito. Así por ejemplo, la propuesta de un Sistema Nacional de Salud que integraba prestadores públicos (hospitales) y privados (clínicas) fue difundida como imagen de “Sistema Público Nacional de Salud Único” donde “todos pasaremos a FONASA [Fondo Nacional de Salud]... tendremos más pacientes, más necesidad de atención, más listas de espera y no más presupuesto en el sistema público”⁷; la propuesta de un sistema solidario de seguridad social fue transformada en un modelo de “expropiación” de los ahorros previsionales individuales, promoviendo así el pánico entre jubilados y sus descendientes que temían ser expropiados de los laboriosos ahorros de sus progenitores; y la propuesta de un robustecido sistema de educación pública fue proyectada en la imagen apocalíptica de la desaparición de los colegios particulares subvencionados. En el conflicto en torno a la verdad del texto, la profusión de falacias interpretativas llevará al votante a mirar la imagen del autor del libro (la Convención) más que las imágenes del libro (la propuesta constitucional), la imagen de los sujetos más que la de los predicados, el proceso de enunciación más que los enunciados post-neoliberales. La cuestión del libro, de la capacidad y tiempo de lectura, de la comprensión lectora y la interpretación del texto, será asociada al problema de la “educación”, ya sea la “mala educación” de algunos convencionales sobre cuyos gestos disruptivos la prensa se encargó de poner el foco, o la “falta de” educación de ciudadanos “analfabetos” que no tendrían la inteligencia suficiente para entender una Constitución. Pero el problema del acceso a la educación no es el problema del reparto de la inteligencia. La historia del libro no es solo la historia de la lecto-escritura alfabética, es también la historia del objeto-libro como fetiche de la educación, entonces si la educación entregada al mercado es “mala”, el rechazo a su fetiche es también un rechazo a la “mala educación”. La Nueva Constitución pudo entrar gloriosamente a la historia del libro en Chile como el de mayor cantidad de ejemplares impresos en la historia de las imprentas nacionales: más de 100.000 impresos por Lom ediciones, más de 900.000 impresos por encargo de la Secretaría de Gobierno a las prensas de *El Mercurio*,⁸ innumerables copias “piratas”, audiolibros viralizado en redes, *brochures* de resúmenes, etc.

LA CONVENCIÓN EN CUARENTENA COMO *REALITY SHOW*

Quizás no se le ha tomado adecuadamente el peso al hecho que el conjunto del proceso constitucional tuvo lugar durante una pandemia global, y fue así enmarcado por dispositivos inmunitarios desconocidos hasta entonces: el Plebiscito de Entrada, las campañas y elección de convencionales, la inauguración de la Convención, las sesiones y deliberaciones de las comisiones y plenarios fueron sometidos a cuarentenas, aforos, mascarillas, toques de queda y comunicaciones virtuales. La Convención se nos presentó como imagen telemática, las mascarillas privaron de rostro a los convencionales y el interfaz de Zoom nos hizo ver las

⁷ Ciper Chile, “Los cuatro días clave que llevaron al Rechazo al tope de las encuestas y los cinco meses de campaña para mantener esa ventaja”. 5 de septiembre 2022. <https://www.ciperchile.cl/2022/09/05/los-cuatro-dias-clave-que-llevaron-al-rechazo-al-tope-de-las-encuestas-y-los-cinco-meses-de-campana-para-mantener-esa-ventaja/>

⁸ Las imprentas del diario *El Mercurio*, las más antiguas de Chile, declaradamente por el Rechazo, ganó así dinero público por encargo del “gobierno del Apruebo”.

pequeñeces de su intimidad en aislamiento. Si la revuelta del 2019 tuvo un fin abrupto con la cuarentena total decretada el 15 de marzo del 2020, el proceso político que le siguió fue el de la captura telemática y reducción del poder constituyente al interfaz de las pantallas. Con el “shock de virtualidad” pandémica, el edificio de sesiones de la Convención se volvió una pecera telemática, donde las sensibilidades de la revuelta popular desesperaban sobreexpuestas en su reducto *indoor*, como en un *reality show* donde debían enfrentar a los convencionales del Rechazo, que se movían en las pantallas como en su medio natural. Porque recordemos que la televisión chilena cambia cualitativa y cuantitativamente con el neoliberalismo como su interfaz de gobernabilidad, desde que Pinochet viaja a finales de los 70 por todo Chile, extendiendo la señal y prometiendo abundancia de televisores. La “revolución silenciosa” de la dictadura⁹ opera el encapsulamiento telemático de la *polis* gobernada por *oikonomos*, introduciéndose en el *oikos* por medio de una pantalla que se vuelve el espejo deformante de la nación. Con su “enclaustramiento mental”, sus autoevidencias totales, su “conformismo moral”, su “anti-intelectualismo”, sus “ideas preconcebidas” y redundantes, y su monopolización de los medios y audiencias de la información¹⁰, el interfaz televisivo se volverá un instrumento para la disolución del umbral entre el oikos y la polis, instrumento de la stasis que amenaza la familia y despolitiza la ciudad convertida en *oikonomos* de la policía.

El horizonte temporal de la Convención fue atrapado en la temporalidad del capital y el proceso se vio coartado por duraciones insostenibles. Desde el principio los políticos hablaron de una Nueva Constitución que debía durar cincuenta o cien años, proyectando el futurismo reproductivo en la imagen fija de un orden social que traspase generaciones, imagen de una temporalidad detenida en la “certeza jurídica” que exige el capital para sus inversiones en proyectos extractivistas, cuya Tasa Interna de Retorno (TIR) calcula a 40 o 50 años el valor futuro de los ingresos previstos, y donde las tasas de ganancia futura se calculan a tiempo presente (*Discounted Cash Flow* o DCF), una plusvalía de rentabilidad futura que la Convención intentó equilibrar introduciendo la ética de un “precio justo” para la expropiación con fines sociales, y que los voceros del Rechazo “interpretaron” como un atentado a la propiedad privada. Con su afán de justicia social, dos tercios de la Convención aparecían destruyendo el futurismo reproductivo en su versión conservadora (imagen de los derechos sexuales y reproductivos contra “la vida del que está por nacer”) y (neo)liberale (imagen de la expropiación al “precio justo” contra la “certeza jurídica” del pago al contado a “precio de mercado”). También el parlamento limitó la temporalidad del proceso constitucional bajo una lógica neoliberal de austeridad post-estatal (minimizar el gasto público), otorgando un escaso margen de tiempo a la Convención (nueve meses mas una prórroga de tres meses) para producir *resultados*: un Reglamento de funcionamiento, un texto constitucional que debía durar 50 años y un conjunto de normas para la transición a la vigencia plena de la Nueva Constitución. Sin control sobre su temporalidad, el shock de rendimiento se sumó al “shock de virtualidad”, estresando doblemente el “microclima” de la Convención, y frustrando todo intento de democracia directa, procesos de participación, consultas indígenas y plebiscitos dirimentes.

LA PESADILLA DE DURKHEIM EN EL ESTADIO DEL ESPEJO

⁹ Joaquín Lavín, *Chile: una revolución silenciosa* (Santiago: Zig-Zag, 1987).

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión* (Barcelona: Anagrama, 1997).

Encapsulada como estaba en una pecera telemática de doble jornada laboral, los marcos mediáticos que rodearon la Convención propagaron las imágenes de algunos convencionales como sinécdoques y metonimias del “comportamiento de la Convención”. Así, las performances de un mentiroso compulsivo, una activista que quería cambiar la bandera de Chile, un payador que votaba desde la ducha, una abogada troskista que quería abolir el Estado, un abogado de televisión, dos convencionales disfrazados de animé, y una convencional de ultraderecha insultando a sus colegas, esto es, ocho convencionales, bastaron para crear la imagen de “espectáculo”, “circo” y “orgía”, que englobó a 155 convencionales electos. La diversidad de la Convención, su heterogeneidad constitutiva presentada en el 2021 como la *imagen* de un país (semejanza hecha de materia y rito), se volvió en las pantallas del 2022 una imagen de fragmentos rotos que resultaba intolerable para el cuerpo del ego nacional, como lo es la imagen del niño que transita por el “estadio del espejo” y se horroriza con lo que ve, porque no acepta que su identidad como sujeto se constituya fuera de él, en el reflejo especular de los espectros de su heterogeneidad.

El Rechazo reveló que a pesar de enarbolar las banderas *wenufoye*, *wüñelife*, *whipala* y negra, la revuelta no había sido la de un “Anti-Narciso”.¹¹ Si el alzamiento fue una rebelión ante el abatimiento melancólico de la pérdida del *socius*, el Rechazo explotó la fijación narcisista en la pérdida por parte de una sociedad que mira su imagen en un espejo deformante y rechaza el reflejo de su cuerpo fragmentado en un “collage de causas identitarias”, como espectros que atormentan la ilusión unitaria e indivisible del hogar mestizo. La madre priorizará entonces el cuidado de la familia en la “casa de todos” como “lugar común”, y el huacho chileno romperá el espejo, la imagen de la Convención y el texto constitucional, para espantar de la “casa de todos” los espectros autonomistas y plurinacionales. Rechazando la herogeneidad de su imagen, buscará reconstruir una fantasía securitaria de totalidad orgánica nacional, desplazando su fijación narcisista desde el reflejo de sus fragmentos especulares hacia el fetiche de un Estado-nación unitario y una sola bandera chilena, amenazada por las pulsiones de un colectivo travesti que el día antes del plebiscito, en un acto a favor del Apruebo, se la metió por el culo...

Las frases de la revuelta, coreadas y escritas en todos los espacios públicos —“No son 30 pesos son 30 años”, “El neoliberalismo nació y morirá en Chile”, “Hasta que la dignidad se haga costumbre” o “Nos quitaron todo, hasta nos quitaron el miedo”, “No es sequía es saqueo”— indicaron el *punctum* de la imagen de una *transición sin fin* programada por la Constitución imbunche, transformada en instrumento del proyecto de la dictadura para su perpetuación en los treinta años de democracia neoliberal. Con el triunfo del Rechazo, los dirigentes de la derecha celebran la muerte del “octubrismo” (como si un fantasma pudiera morir...), aunque para esto han tenido que regalarle un mes del año: “octubre suena a octubrismo” dijo uno de sus dirigentes. Los “pensadores rápidos” del centro liberal, celebran un retorno a la “moderación” y a la hegemonía conservadora, la derrota de una “lógica adversarial” ante una “lógica del consenso”, es decir, la derrota de la *política*, que solo puede ser contenciosa y agonista, ante la *policía*, que es la que define entre las partes que tienen derecho al reparto, y las partes que dejan fuera del reparto a los sin parte, un consenso que “no es parte de la política” sino que “es parte de la lógica policial”.¹² La pesadilla de Durkheim está hecha de esos espectros, fan-

¹¹ Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais* (Sao Paulo: Ubu editores, 2018).

¹² Federico Galende, *Rancièrre. El presupuesto de la igualdad en la política y en la estética* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019), 100.

tasmas morales que acechan al derecho cuando en casos “excepcionales”, “raros y patológicos” (sic), el derecho ya no se ajusta a las costumbres y a la moral social, y solo se mantiene por inercia, perdiendo así su fundamento integrador. Es cuando el “antagonismo estalla”¹³. El Despertar de Chile interrumpió el “sueño” hipnótico transicional para develarlo como “pesadilla”, la pesadilla de una parálisis que condena sádicamente la transición a imaginar su fin sin poder efectuarlo. 1988, 1989, 1998, 2005, 2010, 2017 son años en que se quiso dar por *superada* la transición, sin embargo, como todo como en *Aufhebung*, estos “relevos dialécticos” preservaban la lógica reproductiva de la misma transición, amarrada y suspendida en el bucle del “gobierno científico” y “apolítico” de la tecnocracia neoliberal. La revuelta no fue un medio para el fin de la transición, sino una experiencia de su interrupción, mas que un despertar del sueño transicional, un sueño del despertar con el fin de la transición. 2019 y 2022 se suman ahora a la lista de los sueños del fin de la transición en una transición sin fin.

RESPONSABILIDAD IDEOLÓGICA

En su prólogo al testimonio de cinco mujeres sobrevivientes de secuestro y tortura en Argentina, León Rozitchner enuncia en dos frases lo que puede considerarse uno de los principales propósitos de este libro: “Para que el crimen no quede solo brotando, implacable, de la mísera figura del asesino, es necesario trazar la línea que lo incluye en el poder que se lo exige”¹⁴. Esta oración resume los hallazgos del filósofo publicados en *Moral burguesa y revolución*, un ensayo sobre la división moral del trabajo en el intento contrarrevolucionario de los mercenarios anticomunistas que desembarcaron en 1962 en la bahía Girón (*Bay of Pigs*), escrito en los mismos años que Carl Schmitt daba a conocer su *Teoría del partisano*, intervención de guerra fría que complementa *El concepto de lo político* elaborado en el entreguerras europeo. Es importante recordar que, inmediatamente terminada la Segunda Guerra Mundial, el tribunal de Núremberg inició un proceso contra Schmitt, siguiendo el argumento que Rozitchner resume en el siguiente enunciado de su ensayo de 1963: como índice de una totalidad responsable, “el asesino es la verdad del grupo”¹⁵.

Los fiscales de Núremberg se propusieron perseguir y juzgar no solo los jefes nazis que hicieron o supervisaron el “trabajo material” de los crímenes contra la humanidad, sino también los que fueron llamados “criminales de escritorio”, es decir, autores intelectuales de esos crímenes. En esa oportunidad, el fiscal ayudante Klempner, encargado de la causa contra Schmitt, le señala al acusado: “Estamos convencidos que los organismos ejecutivos de la administración, de la economía y el ejército no fueron más importantes que los hombres que idearon la teoría, el plan de toda esta historia”¹⁶. Schmitt recoge el guante y elabora su defensa con una crítica al intento de hacer justicia respecto a una “responsabilidad ideológica” como la que se le acusaba. El jurista alemán recalca que “en tiempos de una guerra civil, abierta o latente, existe el peligro de que cualquier palabra pública y sincera vaya a parar al instante al terreno de los mudables lemas propagandísticos y al caos de los conceptos corroídos por el nihilismo”. Y propone una metáfora sonora para ilustrar la idea: “subir el volumen implica alterar el sentido y en la mayoría de los

¹³ Emile Durkheim, *La división del trabajo social* (Paris: Presses Universitaires de France, 1930 [1897]), 29-30.

¹⁴ León Rozitchner, “Prólogo,” en *Ese Infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, de Munú Actis et al. (Buenos Aires: Sudamericana, 2001).

¹⁵ León Rozitchner, *Moral burguesa y revolución* (1962; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012), 97 y 101.

¹⁶ Carl Schmitt, *Respuestas en Núremberg* (1947; reed. Salamanca: Escolar y Mayo editores, 2016), 66

casos falsearlo”. Dice también haber “pagado por ello” y no pretender “escapar a la justicia”, pero que “cuando hablamos de las consecuencias de tesis y opiniones, se plantea el difícil problema de las relaciones causales, puramente psíquicas, sobre las acciones de hombres independientes y responsables. Se plantea además la cuestión del destino de libros y nombres”. Y acto seguido, (se) compara con los casos de Bodin, creador del concepto de soberanía, y Rousseau, pensador de la igualdad, a los cuales se les podría acusar, dice, de “responsabilidad ideológica” por las guerras de soberanía entre Estados o el terror revolucionario jacobino, respectivamente.

La cuestión es hasta que punto debe tener validez dicha responsabilidad ideológica en la forma y curso de un proceso penal, y en qué medida se debe exigir al juez que se sumerja en mis libros y artículos, así como en las controversias que generaron, para formarse una imagen de mi personalidad científica y decidir sobre la verdad y el error, el provecho y el perjuicio, la corrección y la falsedad de teorías y opiniones [...] es inevitable preguntarse en qué medida pueden enjuiciarse a fin de cuentas las ideologías y las teorías. La cuestión no se simplifica, sino todo lo contrario, cuando en la época de la técnica y la manipulación de masas interviene un nuevo elemento de poder: la manipulación psicotécnica de la propaganda moderna, cuyo altavoz produce a diario sus propios mitos para borrarlos de nuevo rápidamente¹⁷.

En base a este argumento, Schmitt sentenciaba en su segundo informe desde la cárcel de Núremberg que la “responsabilidad ideológica” no era “justiciable”¹⁸. Si las ideas no son justiciables, y especialmente porque estas serían manipuladas hasta la deformación en el proceso de su reproducción técnica, ¿qué estatus tendría el responsable ideológico? ¿cómo trazar la línea de la verdad que lleva del asesino a aquel que exige el crimen como necesidad racional, lógica o “espiritual”? Una línea de verdad no permite una separación o corte, menos aún en situaciones de guerra “abierta o latente” como las que intenta establecer Schmitt sobre la continuidad de un dial de “volumen sonoro”. La línea que propone trazar Rozitchner es una exigencia de la ética, y la ética una exigencia del conflicto:

La lucha que se refleja en el plano de la ética, que expresa el plano de la realidad total, puesto que es total, alcanza también a la investigación filosófica. Es una lucha a muerte donde los adversarios no pueden considerarse mutuamente, en el momento preciso del enfrentamiento, como “objeto” de estudio [...] Las conductas culminantes de la ética responden a la categoría del todo o nada. En ese momento preciso, y también fugaz, lo singular sabe que su acción se instaura en lo universal, que el curso del mundo converge en ese acto [...] No hay pues, por sobre la lucha en la cual los hombres se oponen a muerte, un diálogo “científico” que se haga explícito solamente en la oposición racional¹⁹.

TRABAJO MATERIAL Y TRABAJO ESPIRITUAL: LAS FACULTADES DE LA DINA Y LA CNI

En su estudio del discurso de los contrarrevolucionarios cubanos, Rozitchner detecta que la distinción entre responsabilidad ideológica (o “espiritual”) y responsabilidad “material” es propia de “la división del trabajo social y moral de la burguesía”:

En la división del trabajo social, aquellos que no realizan concretamente las tareas “materiales”, que pretenden solo la espiritualidad, se evaden de su responsabilidad del grupo proclamando la primacía del yo, de la individualidad aislada. El ejemplo más claro

¹⁷ Ibid., 100-101.

¹⁸ Ibid., 101.

¹⁹ Rozitchner, *Moral burguesa*, 28-29.

nos fue proporcionado por el sacerdote, como caso extremo del trabajo “espiritual” [...] aquellos que sí realizan concretamente las tareas “materiales” de opresión, en las cuales la ejecución del acto queda grabada indeleblemente en lo que hacen y no pueden eludir su relación directa, son en cambio los que retornan al grupo para buscar en él la responsabilidad total por el acto que en sus manos fue delegado. Es el caso del asesino [...] El grupo considerado se mueve, como totalidad responsable, entre dos polos: el polo “espiritual” del sacerdote, y el polo “material” del asesino. Pero ambos son dos elementos que contribuyen a la creación de un mismo sentido, de una misma realidad que ayudan a constituir y que conjuntamente vienen a establecer [...] el asesino interesa aquí solo como un índice de esa totalidad²⁰.

La relación ética y política de lo material y lo espiritual, del objeto y el sujeto, la práctica o la teoría, la *physis* o *meta-physis*, se proyecta en el discurso ilustrado como relación entre las Facultades universitarias que son sedes de producción y reproducción del conocimiento y de la pregunta por la verdad (el pensamiento). En “la crisis no moderna de la universidad moderna” consumada en Chile por la “revolución capitalista” de la dictadura, la Facultad de filosofía —que Kant llamó “Facultad inferior” porque orientada a la pregunta por la verdad y autonomizada de las demandas instrumentales de la política y la economía— se vuelve un resto anacrónico y disfuncional al no contribuir al rendimiento funcional (práctico, técnico y aplicado) de las Facultades “superiores” (Teología, Derecho, Medicina), cuando con el proyecto de la dictadura toda la universidad se vuelca como empresa al proceso tecnificado de producción de plusvalía²¹.

Se puede decir que las policías secretas (DINA o CNI) tienen un rol clave en la destrucción de la Facultad inferior, al operar como modelo *princeps* del completo volcamiento de la universidad al rendimiento técnico-profesional y su racionalidad instrumental. La policía secreta funcionó como vanguardia para el “despeje” y la borradora sobre el cual opera la Constitución del ‘80, instauradora del principio subsidiario en la educación. En las Facultades superiores se puede ver la depuración ideológica y el reclutamiento funcional operados por la DINA y la CNI, como aparatos de instrumentalización experimental de las “inteligencias” de la Ingeniería (organizacional, mecánica, minera, aeronáutica), la Psicología (de la comunicación o la tortura), la Medicina (con médicos, veterinarios, enfermeras, siquiátras y pediátras del dolor, del hacer-morir y del dejar-vivir) y la Química (de la farmacología y el armamento de destrucción masiva). Al mismo tiempo, mientras la universidad nacional es intervenida en todos sus departamentos, desmembrada en toda su rizomática territorial y refuncionalizada al saber técnico utilitario²², la DINA golpea la Facultad inferior —el lugar donde para Kant y la Ilustración los departamentos de “conocimientos históricos” y “conocimientos racionales puros” hacen del saber humano el “objeto de su examen y de su crítica”, y reivindican “todas las enseñanzas para someter su verdad a examen” y ofrecer “sus objeciones y sus dudas” a las Facultades Superiores—, y la sustituye por el centro de detención clandestina y tortura, como la nueva sede donde se “somete a examen la verdad”. Como en la antigua dialéctica de amos y esclavos, el esclavo es aquel que puede ser torturado y al ser torturado dice la verdad. Por la tortura la voz es extraída del cuerpo y validada como verdad, el amo en cambio es quien no puede ser torturado

²⁰ Ibid., 96-97.

²¹ Willy Thayer, *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996); Raúl Rodríguez Freire, “Kant, las facultades de la contienda,” en *La Universidad (im)posible*, ed. por Willy Thayer et al. (Santiago: Ediciones Macul, 2018).

²² Cf. Ximena Póo (ed.), *La dictadura de los sumarios (1974-1985). Universidad de Chile intervenida* (Santiago: Editorial Universitaria, 2016).

y tiene derecho a mentir²³. Con irónica crueldad, la escena de la tortura invierte la relación universitaria de las Facultades: las facultades superiores como facultades de los amos someten al examen de la verdad a la facultad inferior de los esclavos, no tanto para “extraer” de ellos una verdad, sino para consumir el aniquilamiento tanto de la búsqueda de la verdad (una demostración cruel de la futilidad de esa búsqueda), como de los sujetos que pudieran cuestionar su servidumbre a través del examen de la propia dialéctica de amos y esclavos. Con el aparato de tortura, la dictadura dice que no necesita ni la Facultad inferior ni la pregunta por la verdad, y que su verdad está dada en el simple y eficaz rendimiento de la tortura (cristiana medieval) como método para el castigo (del aún no convertido) y el exterminio (del hereje).

LA ESCENA DE PROYECCIÓN DEL IMBUNCHE

Hay una escena de tortura que cristaliza como “escena de proyección” de la fabricación de verdad en dictadura, en el sentido del reenvío pedagógico del sujeto que formula Jill Casid²⁴, orientado a la (de)formación hipnótica de un sujeto aquiescente y semi inerte, al que la DINA busca inocular “mentalmente” la aceptación del sometimiento, cuando no eliminar completamente. Se trata de la “consulta” del doctor Pincetti, médico de la DINA, que actuaba sobre los detenidos en diferentes centros de tortura (Villa Grimaldi, Cuartel Simón Bolívar, Colonia Dignidad, Cuatro Álamos). Antes del golpe, Pincetti era locutor radial en La Serena, dedicado a dar consejos amorosos y horóscopos. Con esos antecedentes de “parasicólogo” llegó a la DINA, donde fue considerado “especialista en persuasión” y apodado “doctor Tormento” y “el hipnotizador”, mientras que sus víctimas se referían a él como “el brujo”. Contreras valoraba especialmente su trabajo de hipnosis y también le pedía los resultados de sus mediciones de coeficiente intelectual de agentes y víctimas. Jorgelino Vergara ofreció precisos detalles de lo que vio en la consulta de Pincetti cuando le servía el café como Mocito del centro de tortura y exterminio de Simón Bolívar: “Una persona estaba sobre la camilla. Era un detenido, las manos sin esposas, amarradas con correas, de su boca salía una espuma blanca, se veía semidormido, hipnotizado. En uno de los brazos tenía un tubito transparente, flexible, con una aguja clavada al brazo y una mariposa para medir el paso de la sangre [...] de la sonda brotaba sangre directo al piso”, donde se formaba una poza. Sobre el detenido y el “hipnotizador” colgaba un espejo grande, que reflejaba la imagen de ambos y la sangre que salía desde el brazo. El Mocito dice haber visto a la víctima con “el rostro descompuesto, como espantado. Hipnotizado y espantado”, viéndose desangrar mientras el doctor lo persuadía que confesara. Cuando lo mandaron a limpiar el piso de la “consulta”, el Mocito se encontró con una gran poza de sangre a medio coagular, “agachado al lado de la camilla descubrió el secreto del doctor: la sonda puesta en el brazo del detenido estaba unida a otra que bifurcaba en el camino y se introducía por un costado del colchón. De ahí colgaba una bolsa de sangre [...] los detenidos estaban siendo engañados”²⁵.

La “persuasión” funcionaba así por la proyección en el espejo de la imagen de las víctimas desangrándose, viéndose morir bajo efecto de drogas que nublaban

²³ Idelber Avelar, *Figuras de la violencia. Ensayos sobre narrativa, política y música popular* (Santiago: Palindromía, 2015), 70-71.

²⁴ Jill H. Casid, *Escenas de proyección. Reenvíos del sujeto iluminista* (Santiago: Metales Pesados, 2022).

²⁵ Javier Rebolledo, *La danza de los cuervos. El destino final de los detenidos desaparecidos* (Santiago: Ceibo, 2012), 119-126

la percepción y la aplicación de electricidad mediante un cintillo metálico sobre la cabeza. Por eso volvían a sus celdas “baveados y medios dormidos”, o no volvían. Esta “violencia necromántica” transformaba la escena de tortura en escena de sumisión mediante la proyección de una imagen del sujeto en su proceso de vaciamiento, la visión en estado alterado de la poza de sangre como índice del avance de la muerte. Una sobreviviente de esas torturas cuenta que la violación era común en las sesiones con el doctor Pincetti:

A cada rato me sacaban a sesiones con “el brujo”, que también me había tratado en Villa Grimaldi. Era terrible. Le hacía creer que me hipnotizaba. Y el tipo no estaba solo: siempre había allí un montón de huevones de la DINA, para ver lo que él hacía con las detenidas. Eran sesiones muy desquiciadas, demasiado desquiciadas. Te hacían hacer el amor, todas esas huevadas. Era algo terrible. Yo siempre entraba con miedo. Me pellizcaba las piernas para ver si estaba dormida. Me dejó la pierna toda herida porque yo tenía que hacerme la dormida. En varias de esas sesiones con el “brujo”, las detenidas fueron violadas.²⁶

La intoxicación producían sujetos inermes que baveaban y balbuceaban, mientras su cuerpo quedaba a disposición para el abuso sexual de los torturadores, gracias a la “brujería” de un médico “mentalista” que analizaba el horóscopo de sus víctimas para establecer su grado de sensibilidad a la hipnosis. La escena de tortura se vuelve así el lugar de conversión hipnótica donde el brujo de la Facultad superior de medicina extrae una verdad que es la del sometimiento de un sujeto disociado de su cuerpo, con sus capacidades mentales anuladas y sus órganos expuestos al desangramiento o al abuso frente a un espejo sin poder hablar, como el imbunche en la cueva de los brujos, donde la cueva de la tortura se convierte en lugar pedagógico de formación de una subjetividad proyectada en su total sometimiento al engaño de todo tipo de charlatanes. Como muchos torturadores, Pincetti pasó de la DINA a la CNI, y es por sus funciones en ese aparato que recibió su primera condena el año 2000, como co-autor del homicidio del carpintero Juan Alegría, a quién indujo a escribir una nota inculpatoria por el asesinato del sindicalista Tucapel Jimenez. Luego fue procesado por el asesinato de la dirección clandestina del PC, a cuyos miembros inyectaba dosis de fármacos letales antes que subieran sus cuerpos a helicópteros para lanzarlos al mar.

La tortura venía siendo experimentada por encargo de la CIA al siquiátra Ewen Cameron, quien definía la terapia del shock eléctrico como “un medio para retrotraer a sus pacientes hacia su infancia, llevarlos a una completa regresión”, esto es, un borramiento de la memoria para la limpieza psíquica y “deformación” (*depattern*) del sujeto en blanco así producido²⁷. La regresión infantil del sujeto destinado a la servidumbre está inscrita en el proyecto mismo de la dictadura, en lo que la Declaración de Principios de la Junta Militar redactada por Jaime Guzmán, define como “cambiar la mentalidad de los chilenos” o que en otra parte el mismo Guzmán proyecta como “purificación de la nación”²⁸, imbunchamiento que se concreta en el “golpe a la lengua” advertido por el filósofo Patricio Marchant²⁹: la deformación del sujeto popular mediante la regresión a lo que se puede llamar la *infancia del mercado*, la producción de imbunches como infantes y de infantes como imbunches. De ahí la importancia de la cuestión de la universidad para Guzmán desde los años sesenta (quien presenta su tesis en derecho “Teoría sobre

²⁶ Gabriel Salazar, *Voces profundas. Las compañeras y compañeros 'de' Villa Grimaldi* (Santiago: Lom, 2017), 181

²⁷ Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (Toronto: Knopf, 2007), 38.

²⁸ “Entrevista con un periodista extranjero, 1974”, en Jaime Guzmán, *Escritos personales* (Santiago: Editorial JGE, 1992), 99.

²⁹ Pablo Marchant, *Escritura y temblor*, edición por Pablo Oyarzún y Willy Thayer (Santiago: Cuarto Propio, 2000).

la universidad” junto al gremialista Jovino Novoa en 1970), y la férrea defensa del principio de subsidiariedad en la educación que realizó en el debate de la Comisión Ortúzar en 1975 (en contra de otros comisionados nacionalistas como Sergio Diez y Jorge Ovalle) para incrustar ese principio (la prioridad de la educación privada subvencionada por sobre la educación estatal pública) como núcleo doctrinario de la Constitución del ‘80³⁰.

PERVERSIDAD ESPIRITUAL: JAIME GUZMÁN COMO INSTRUCTOR SÁDICO DE “LA LIBERTAD”

La Facultad inferior destruida en la escena de tortura es reemplazada por los intelectuales sádicos de las Facultades superiores pinochetistas: abogados, teólogos, historiadores que operarán el despliegue perverso de la dictadura soberana bajo la “firma Pinochet”³¹, firma de un nombre propio en la que, como escribió el general Prats poco antes de su homicidio por la DINA, “se conjugan admirablemente una gran pequeñez mental con una gran dosis de perversidad espiritual”³². La perversidad espiritual es condición suficiente para el ejercicio sádico, ya que la carencia de facultades mentales puede suplementarse con las Facultades superiores de la “inteligencia nacional”, propensa al acoplamiento en formaciones sádicas. Esto porque, “en la división del trabajo moral el asesino reclutado permite por otro lado la existencia de aquellos que no están en contacto directo con la muerte que suscitan, y que por haber realizado implícitamente esa delegación, pueden ostentar, como individuos separados, sus almas limpias. Pero todos se deben mutuamente la vida”³³.

En el selecto grupo de “criminales de escritorio” de la dictadura, destaca sin duda el abogado de extrema derecha Jaime Guzmán, autor “fantasma” de la *Declaración de Principios de la Junta Militar* (1973), de las Actas Constitucionales (1976) y de la *Constitución de la República de Chile* (1980). Mientras que el director de la DINA Manuel Contreras desayunaba con Pinochet para ponerlo al tanto de los trabajos prácticos de las Facultades superiores (la tortura de las inferiores), Guzmán almorzaba, tomaba once y también cenaba con el dictador, para ofrecerle el sustento teórico espiritual de esas Facultades y sus saberes instrumentales del derecho, la retórica y la teología. La importancia del “acceso al gobernante” en la dictadura soberana es destacada por el mismo Carl Schmitt: “cuanto más se concentra el poder político en un solo lugar y en las manos de una sola persona, tanto más se convierte el acceso a dicho lugar en el principal problema político, organizativo y constitucional”³⁴. En el contexto chileno, esta lucha por el acceso al soberano se expresaba en la rivalidad entre Contreras y Guzmán³⁵. Si en el acoplamiento Contreras-Pinochet, el primero es el asesino y el segundo es el instructor o “guía espiritual”, inversamente en el acoplamiento Pinochet-Guzmán, Pinochet era el asesino y Guzmán el instructor sádico, una figura fundamental en el despliegue de la “razón demostrativa” del sadismo.

La “descalificación de sus adversarios y el uso retórico del terror para generar condiciones políticas favorables a sus intereses” eran parte de la “retórica del miedo”

³⁰ Cf. Jaime Retamal, *Nos siguen pegando abajo. Jaime Guzmán, dictadura, concertación y alianza: 40 años de educación de mercado* (Santiago: Ceibo, 2013), 44-51.

³¹ Willy Thayer, “La firma Pinochet”, en *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Viña del Mar: Mimesis, 2020).

³² Carta de Carlos Prats a Moy de Tohá, Buenos Aires, agosto de 1974, en revista *El Sábado*, 21 de noviembre 2000.

³³ Rozitchner, *Moral burguesa*, 101.

³⁴ Schmitt, *Respuestas*, 105.

³⁵ Andrea Insunza, “Los documentos secretos de la DINA sobre Jaime Guzmán,” *La Tercera*, 6 de enero, 2002; Francisco Martorell, “Lo que la DINA escribió sobre Jaime Guzmán,” *El Periodista*, 22 de junio, 2003; Manuel Salazar, *Contreras. Historia de un intocable* (Santiago. Uqbar, 2014).

compartida por Guzmán y Pinochet, lo que hace pensar al constitucionalista Pablo Ruiz-Tagle que ambos se acoplan por “mutua conveniencia y convergencia”³⁶. El constitucionalista Renato Cristi en cambio, ve en Guzmán el ingeniero-constructor de la dictadura y en Pinochet el fogonero-ejecutor. Por eso señala que “Guzmán ha creado un monstruo [Pinochet] y quiere mantener acceso privilegiado a su criatura”³⁷. Para evitar una interpretación “creacionista” del acoplamiento sádico, se puede recurrir a la reflexión de Derrida sobre la bestia y el soberano como modos de “ser-fuera-de-la-ley”, una exterioridad a la ley que puede resultar contraintuitiva en el caso de un jurista como Guzmán, pero que da cuenta con precisión del sentido instrumental que tiene el derecho en una figura del sadismo espiritual, que destruye la ley existente para imponer la propia. Derrida recuerda que soberanos, bestias y criminales comparten el poder de dar, hacer y suspender la ley (es decir, de “violarla”). La relación entre la bestia y el soberano es tanto de “conjunción” como de “cópula ontológica”, la bestia es el soberano, el soberano es la bestia, por eso comparten una “fascinación mutua”, un “parecido narcisista”, y se relacionan en base a una “metamorfosis identificatoria”³⁸. En la cópula sadista entre Pinochet y Contreras, el primero es el soberano y el segundo la bestia-criminal, pero en la cópula entre Pinochet y Guzmán, se invierten los roles “fuera-de-la-ley”: el primero es la bestia que suspende la ley mientras que el segundo es el soberano que hace la ley, que la crea en la forma de una Constitución y también en la forma de una bestia, un monstruo o un tirano. Esto no altera la “configuración sistemática y jerárquica” del Leviatán, donde el soberano, el amo, el rey, el hombre, el marido y el padre están arriba, y la bestia, el esclavo, la mujer y el niño están abajo³⁹.

Jaime Guzmán no era un teórico y tampoco un erudito. Escribía principalmente columnas y textos cortos de opinión, y sobretodo, documentos legales; “los pocos libros que conocía y había leído, los citaba una y otra vez, y muchas veces memorizaba sus partes más importantes”⁴⁰. Entre esos libros y textos, destacan las Encíclicas Papales —*Mater et Magistra* (1961) de Juan XXIII, *Quadragesimo Anno* (1931) de Pio XI, *Rerum Novarum* (1891) de León XIII—, las obras de escritores católicos ultra conservadores como Carl Schmitt (*Teoría de la Constitución*, 1934), los españoles Juan Vázquez de Mella (*Obras completas 1931-33; Los tres dogmas nacionales*, 1942), Víctor Pradera (*El Estado Nuevo*, 1941), Sánchez Agesta (*Lecciones de derecho político*, 1951), y los chilenos Osvaldo Lira v.d. (*Nostalgia de Vázquez de Mella*, 1942), Jaime Eyzaguirre (*Historia constitucional de Chile*, 1955), y Enrique Evans (*Teoría constitucional*, 1972), además de los más conocidos libros de Friedrich Hayek, Milton Friedman y Michael Novak, el neoliberal católico⁴¹. Con algunas excepciones, los autores reaccionarios y antidemocráticos tienen en común el alimentar el pensamiento de Guzmán “con una especie de cóctel de ideas y no siguen necesariamente una línea coherente, lógica o una adhesión particular”⁴². La mayoría de estos autores comparten lo que es probablemente un modo específicamente sadista de producción teórica, donde confluyen dialéctica

³⁶ Pablo Ruiz-Tagle, “Jaime Guzmán y la retórica del miedo,” en *El constitucionalismo del miedo. Propiedad, bien común y poder constituyente*, ed. por Renato Cristi y Pablo Ruiz-Tagle (Santiago: Lom, 2014), 188-189.

³⁷ Renato Cristi, “Las fuentes intelectuales de Jaime Guzmán,” en Cristi y Ruiz-Tagle, *El constitucionalismo*, 206.

³⁸ Jacques Derrida, *Séminaire: La bête et le souverain. Vol. 1, 2001-2002* (Paris: Galilée, 2008), 37-39 y 59.

³⁹ Derrida, *Séminaire*, 55.

⁴⁰ Ruiz-Tagle, “Jaime Guzmán,” 189.

⁴¹ Cristi, *El pensamiento político de Jaime Guzmán* (Santiago: Lom, 2011); José Manuel Castro, “Las ideas políticas de Jaime Guzmán, 1962-1980. Desde el Corporativismo católico a la democracia protegida,” *Bicentenario. Revista de historia de Chile y América* 13, n°2 (2014).

⁴² Ruiz-Tagle, “Jaime Guzmán,” 181.

demostrativa impersonal, función narrativa, apatía, una ontología naturalista católica (iusnaturalismo) y un institucionalismo “de movimiento perpetuo” que opera el vaciamiento de las instituciones. Participan de esa “singular academia de la perversión, según la cual los doctores de la monstruosidad se reconocen entre ellos, se distinguen del perverso encerrado en su caso aislado y eligen sus discípulos”⁴³. Como han mostrado varios estudios, durante su vida política Guzmán transitó entre diferentes “academias de la perversión” —el monarquismo católico y corporativista, el gremialismo conservador y el capitalismo individualista liberal—, sin embargo conservó algunos rasgos permanentes que analizaremos aquí en su específica relación con el sadismo político-ideológico, del cual resulta un caso paradigmático.

LA LIBERTAD DEL INDIVIDUALISMO ARISTOCRÁTICO

En primer lugar, se puede destacar el “individualismo aristocrático” de Guzmán, que en Sade es posición característica de la dialéctica demostrativa de un instructor sádico. Esta forma del individualismo se lee claramente en una formulación de Guzmán que es contemporánea a la promulgación de la Constitución del ‘80 y que, por lo mismo, refleja el fundamento iusfilosófico de su Ley de Leyes:

la historia es un testimonio sostenido de que en todos los campos de la vida humana, desde la filosofía o la ciencia, hasta el arte o la economía, desde el cultivo del saber hasta el deporte físico, siempre el progreso se ha logrado por el fruto con que la obra de pocas eminencias cumbres se ha derramado sobre el resto del cuerpo social. Y el logro del bienestar material no constituye una excepción a dicha realidad. Lo único difícil es que ello implica aceptar la desigualdad como dato de la Creación. Por eso que la utopía del igualitarismo absoluto paga siempre el precio de lo antinatural⁴⁴.

Esta noción de “progreso” como obra de “pocas eminencias cumbres” se puede relacionar con el “republicanismo aristocrático”⁴⁵ que domina históricamente la derecha chilena y la “fronda aristocrática” a la que esta representa. El individualismo aristocrático será reforzado en el pensamiento de Guzmán con la formulación de una noción de libertad que evoluciona (al igual que la de Hayek), desde una idea republicana de libertad como no-dominación a una idea liberal de libertad como no-interferencia⁴⁶. Esta noción de libertad se erige sobre la base de sus postulados originales donde otorgaba una “prioridad ontológica” al individuo, como teología de los “entes relacionales” que obliteraba el proceso de su constitución relacional⁴⁷. Estas nociones son las que operan en la interpretación que ofrece en 1985 respecto a lo que presenta como las violaciones de los derechos humanos en la década previa al golpe del ‘73:

La *libertad de enseñanza*, proyección directa del esencial derecho de los padres a educar a sus hijos, fue violentado por un malentendido concepto del Estado docente. La *libertad de asociación* y la *libertad de trabajo* fueron vulneradas por exigencias legales de

⁴³ Pierre Klossowski, *Sade mon prochain, suivi de Le philosophe scélérat* (Paris: Seuil, 1967), 38.

⁴⁴ Anónimo (Jaime Guzmán), “¿Que no haya ricos o que no haya pobres?” 1980, cit. en Cristi, *El pensamiento*, 194 y Retamal, *Nos siguen pegando*, 51.

⁴⁵ Cristi, *El pensamiento*, 199.

⁴⁶ Jessica Whyte, *The Morals of the Market. Human Rights and the Rise of Neoliberalism* (New York: Verso, 2019), 189. Guzmán le contó a Pamela Constable y Arturo Valenzuela en 1987 que su descubrimiento de Hayek había cambiado significativamente sus propias perspectivas desde 1974 cuando escribió la Declaración de Principios de la Junta; Guzmán también participó de la reunión con Hayek en el Centro de Estudios Públicos (CEP) en 1981. En el trabajo de Hayek, Guzmán encontró propuestas de una “constitución de la libertad” que protegería al mercado de “interferencias democráticas”. Sobre la noción de libertad neoliberal ver el capítulo siguiente.

⁴⁷ Cristi, *El pensamiento*, 27. Cursivas mías.

agregaciones o sindicaciones forzosas y por colegiaturas profesionales obligatorias para ejercer las más variadas actividades. La *libertad de emprender* iniciativas económicas [...] fueron coartadas por una frondosa y asfixiante maraña burocrática que dejaba entregado el éxito o fracaso de cualquier empresa del país a la discrecionalidad gubernativa, ejercida a través de sus funcionarios de turno. En síntesis, los derechos cotidianos, aquellos que interesan a cada persona para decidir su propio destino y el de su familia, se vieron disminuidos a márgenes cada vez menores, dando paso a un creciente intervencionismo dirigista del Estado⁴⁸.

A lo que agrega que, con la Reforma Constitucional de 1967 que introduce la “función social de la propiedad” para habilitar la Reforma Agraria, “el gobierno democratacristiano del Sr. Frei, junto con acentuar los vicios señalados, agregó —de su propia y directa responsabilidad— la violación masiva de uno de los derechos humanos más básicos, cual es el *de propiedad*”. De esta manera, una ampliación de la esfera de lo público que suponga una interferencia ante la elección del individuo no solo es considerada violación de un derecho humano, sino también es equiparada a toda y cualquier violación de derechos humanos (la violación de derechos es presentada así como un continuo en la historia reciente de Chile, porque cuando no se viola el derecho a la integridad física, se viola el derecho a la no-interferencia en la libertad de enseñanza, de asociación, de emprendimiento, etc.), lo que lo lleva a cuestionar la jerarquía de derechos humanos y sus violaciones, impulsados por la Organización de las Naciones Unidas desde 1948.

LA FALACIA COMO VIRTUOSISMO DE LA DEMOSTRACIÓN SÁDICA

Unos años después, en una entrevista otorgada para dar su visión sobre los resultados del Informe Rettig (1991) respecto a las violaciones de derechos humanos cometidas en dictadura, Guzmán evidencia algunos de sus recursos retóricos al señalar que: “si a pretexto de evitar que los agentes del Estado violen los derechos humanos, se permite que crezca la violencia terrorista —que implica una violación también gravísima de los derechos humanos— el Estado se hace cómplice de esas violaciones por omisión⁴⁹. Llevar esta falacia hasta su consecuencia última implica defender que el Estado está obligado a la acción (terrorista de violar derechos humanos) para no hacerse cómplice por omisión (de violaciones a los derechos humanos por la violencia terrorista). Una lógica similar de razonamiento, hecha desde la posición omnisciente del “fuera del campo” del acontecimiento futuro (imposible de comprobar ni de refutar), pero que sirve para justificar instrumentalmente un estado presente, es el que se puede leer en su reflexión sobre el “conjuro” del totalitarismo:

Un país próximo a caer en el totalitarismo puede exhibir un contexto de derechos y libertades personales mucho más halagüeño que otro sometido a restricciones necesarias para conjurar y vencer esa amenaza. Pero eso cambiará por entero el día mismo que el régimen totalitario logre afianzarse en ese país. La brusca y brutal desaparición del respeto a todo derecho humano, lo pondrá en situación incomparablemente más desventajosa en la materia que el otro Estado con el cual se comparaba⁵⁰.

Esta comparación, la sustenta luego en otra comparación:

Si a uno le muestran dos fotografías de una persona, en una de las cuales disfruta alegremente de una tarde de campo y en la otra se le ve en el quirófano de una sala de

⁴⁸ Guzmán, *Escritos*, 153.

⁴⁹ Entrevista por Blanca Arthur, en Jaime Guzmán, “El Miedo y otros escritos. El pensamiento de Jaime Guzmán”, *Estudios Públicos* 42 (1991), 556.

⁵⁰ Guzmán, *Escritos*, 151.

operaciones, nadie dudaría en considerar más grata la realidad de la primera. Pero si esa fotografía deviene en película y ocurre que a la persona que está en el campo se le derrumba un árbol cercano que la mata, mientras la que está en el quirófano se recupera y consigue sanar, la misma comparación se invierte radicalmente.

Lo que no dice este ejemplo es que la probabilidad de que (1) caiga el árbol y (2) mate a la persona, es mucho menor a la que (1) la operación genere algún tipo de daño o (2) muera la persona; además, si se trata de una película, el fuera de campo no solo incluye los eventos futuros, sino también los eventos pasados, que son los que informan de las condiciones en que se llega al momento de la fotografía y generan las probabilidades de escenas futuras. Se percibe así que, como el instructor sádico, Guzmán orienta su capacidad retórica hacia una didáctica demostrativa, que abunda en sofismas, logicismos maniqueos, falacias formales y no formales (como las falacias de autoridad y de asociación, falsas equivalencias, falacias *ad consequentiam* y falacias *post hoc ergo propter hoc*). Como recurso que detectó Lechner en la retórica del pensamiento neo-conservador, los instructores como Hayek o Guzmán mezclan juicios de hecho y juicios de valor por derivación de estructuras de valores, para así hacer pasar ciertas decisiones políticas por constataciones empíricas, y presentar juicios valorativos sobre lo que se debe hacer, como juicios de hecho acerca de lo que es, lo que se puede y lo que no se puede hacer⁵¹, un recurso que se ha señalado atraviesa también la lógica del pensamiento de Hobbes⁵².

Respecto a las violaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura, la preocupación de Guzmán es que estas puedan “opacar realizaciones extraordinarias de un gobierno en lo jurídico, en lo institucional, lo mismo que en lo económico o social”. Por eso insistirá en una y otra vez en contraponer la dictadura militar a una hipotética e “incomparablemente mas grave” “dictadura marxista”:

estas acciones injustificables y que deben ser sancionadas, no son unilaterales. O sea, tampoco hoy hay una víctima y un victimario, porque existe una permanente y sistemática acción de terrorismo y de subversión impulsada y ejecutada por el comunismo, que exige una lucha antiterrorista y antiterrorista en defensa de los derechos humanos afectados por el terrorismo y por la subversión. Y también en defensa de todos los chilenos en cuanto que si lograra tener éxito una revolución que llevase al poder a un gobierno marxista, nuestros derechos humanos se verían conculcados en medida incomparablemente más grave que todo lo peor que haya sucedido en Chile desde 1973⁵³.

Y a reglón seguido, reconoce el uso instrumental de los derechos humanos para los fines de la “lucha antiterrorista”. Esa eficacia requiere incorporar “parámetros éticos” a una “ecuación” de “dos líneas” (la de la lucha antiterrorista y la del apoyo de la ciudadanía a esta lucha), dejando los parámetros éticos (el respeto a los derechos humanos) como un aspecto propiamente instrumental para la eficacia de la contrainsurgencia:

[Las violaciones a los derechos humanos posteriores a 1978] son actos que deben ser esclarecidos y sancionados de manera ejemplar, precisamente para que la lucha antiterrorista, sin perder eficacia, se enmarque en parámetros éticos. Porque si ello no se enmarca dentro de parámetros éticos, termina siendo también ineficaz, porque pierde el respaldo de la ciudadanía. Cuando la ciudadanía siente que la lucha antiterrorista o antiterrorista da lugar a la comisión de abusos graves, aunque no sean demasiado numerosos, pero sí graves y evitables, se produce una reticencia de la opinión pública a prestar el apoyo

⁵¹ Norbert Lechner, “El proyecto neoconservador y la democracia”, en *Obras escogidas 2*, edición de Paulina Gutiérrez y Tomás Moulian (Santiago: Lom, 2007), 175.

⁵² Reinhart Koselleck, *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués* (1965; reed., Madrid: Trotta, 2007), 49.

⁵³ Entrevista por Juan Pablo Illanes, 1987, en Guzmán, “El Miedo,” 539.

indispensable que requiere el éxito de la lucha antiterrorista y antisubversiva [...] insisto que es un problema de ecuación, y olvidar cualquiera de las dos líneas que tienen que confluír para lograr dicha ecuación es igualmente fatal para los derechos humanos⁵⁴.

El lenguaje de la función demostrativa que ejerce Guzmán confirma la racionalidad instrumental con la que piensa la democracia, los derechos humanos y el constitucionalismo. Como señala poco antes de la promulgación de la Constitución del '80, "la democracia es una forma de gobierno, y como tal solo un medio, y ni siquiera el único o el más adecuado en toda circunstancia, para favorecer la libertad"⁵⁵. Así también, unos años después, sincera ser "partidario del sufragio universal como método predominante para generar las autoridades políticas del Estado. Pero, de nuevo, lo soy por motivos prácticos, ajenos a todo principismo doctrinario"⁵⁶.

LIBERALISMO ANTI-DEMOCRÁTICO

Como ha mostrado Renato Cristi, por la importancia que le asigna al constitucionalismo en esta concepción instrumental, Guzmán se ha acercado definitivamente al liberalismo, proponiéndose un "desarme democrático" más efectivo para la "defensa" de la libertad individual por medio de una estructura constitucional que considere "provisiones estructurales" y "provisiones de derecho". En la tradición liberal, las primeras son las que refuerzan la división de poderes, mientras que las segundas definen ciertos dominios claves que protegen a los individuos de las decisiones de una mayoría. Ambos tipos de "provisiones" quedarán ampliamente desarrolladas en la Constitución del '80 como escudo de tutelajes, lo que Guzmán justifica en base a la historia aristocrática de una democracia siempre patricia: "Es siempre una minoría o elite —escribe Guzmán— la que decide el inicio y las reglas del juego cuando una democracia nace. Y también cuando ella se interrumpe en términos que no hagan viable la restauración de las fórmulas preexistentes. Dicho más clara y crudamente, toda democracia arranca de una decisión autocrática que le da origen, la modela y la reformula si su expresión originaria se destruye"⁵⁷. Y cuando en Chile la democracia se expandió mediante la universalización plebeya del sufragio, esa ampliación democrática es la que habría permitido que "el marxismo-leninismo" colocará una "bomba de tiempo" a la propia democracia:

Lo cierto es que el cohecho [electoral] terminó recién en 1958, con la implantación de la cédula única para votar, lo cual impedía comprar y controlar el sufragio al asegurar plenamente su secreto. Y desde ese mismo instante, don Salvador Allende y el marxismo-leninismo se empujaron por sobre el tercio del electorado, colocando una bomba de tiempo sobre el sistema mismo. Si de democracia seria y de sufragio puro hablamos, en 1973 se interrumpió entonces no una democracia de ciento cincuenta años de tradición, sino tan solo una democracia de quince años de una existencia marcada por la permanente inestabilidad y zozobra⁵⁸.

Se confirman así los análisis de Lenin y también Benjamin en relación al ascenso del fascismo propugnado por la burguesía: la ampliación democrática ya no sirve al liberalismo cuando la democracia permite el cuestionamiento a las condiciones de la propiedad y pone en peligro al poder propietario del capital. La "bomba de tiempo" a la que refiere Guzmán es un artefacto fabricado y activado por los propietarios anti-democráticos para reventar la democracia cuando se cuestionan democráticamente las condiciones de su dominación.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Cit. en Cristi, *El pensamiento*, 23.

⁵⁶ Guzmán, *Escritos*, 119.

⁵⁷ Ibid., 118.

⁵⁸ Ibid., 130.

CONSTITUCIÓN NAWAJUTSU: DE LA DEMOSTRACIÓN A LA NARRACIÓN

El autor de *El régimen de Pinochet* propone dividir en cuatro etapas la actuación política de Guzmán, las que agruparé aquí en dos grandes fases que corresponden a las dos principales funciones que operan en el superego del sadismo: la demostración impersonal y la narración personal. El primer periodo (de los años sesenta hasta 1980) corresponde al de la violencia fundadora de derecho que promueve Guzmán, y que ejerce como función demostrativa de carácter impersonal. A lo largo del periodo defiende posiciones antidemocráticas y corporativistas cercanas al franquismo español y, a partir del golpe, asimila la Doctrina de Seguridad Nacional para defender el “estado de guerra” contra el marxismo. La mayoría de sus intervenciones escritas no son consignadas con nombre propio, y esa impersonalidad lo consagra como redactor “fantasma” de los discursos y documentos oficiales de la Junta Militar, de Gustavo Leigh y de Pinochet⁵⁹. Su participación en la dictadura como agente impersonal contribuye a reforzar el personalismo de Pinochet en su tránsito del bonapartismo al cesarismo⁶⁰. Su protagonismo en la génesis del proceso de institucionalización de la dictadura (la regulación de la sucesión autoritaria, la continuidad del *nomos* aristocrático, la estabilidad institucional de la dictadura y la transición) da cuenta de su fuerte empeño en demostrar la necesidad de un orden soberano impersonal como alternativa a la soberanía bestial del tirano.

La Constitución *nawajutsu* de 1980, un imbunche japonés que es la obra jurídica maestra de Jaime Guzmán⁶¹, ha sido descrita en diversas oportunidades como un dispositivo de dominación y tormento, hecha para satisfacer unos pocos y dis-capacitar al resto, algo parecido a un aparato sádico de captura, una técnica de paralización japonesa o de fabricación de imbunches. El sociólogo Tomás Moulian la llamó “jaula de hierro” porque consagraba jurídicamente el cierre institucional de la democracia⁶², como la “jaula de hierro” del proceso de racionalización moderno, que para Max Weber producía un “despotismo suave” como el despotismo del “gobierno científico” de la “democracia protegida” promovido por Hayek y adoptado por Guzmán⁶³. El constitucionalista Christian Suárez desarrolló la figura de la “Constitución celda” y “Constitución camisa de fuerza”, en alusión al encarcelamiento e inmovilización institucional operada por la Constitución de Guzmán⁶⁴.

El constitucionalista Fernando Atria vuelve sobre la imagen de la “camisa de fuerza” describiendo los principales dispositivos de la Constitución-celda, jaula, *nawajutsu* o BDSM: los “tres cerrojos constitucionales y un *meta cerrojo*” para el “disciplinamiento constitucional subsidiario”: 1) las Leyes Orgánicas Constitucionales y sus quórum supramayoritarios de aprobación, derogación o reemplazo; 2) el sistema electoral binominal para los representantes legislativos, que establece un poder de veto contramayoritario (un tercio de los votos permite elegir la mitad de ambas cámaras; y 3) el control preventivo del Tribunal Constitucional, nombrado

⁵⁹ Carlos Huneeus, *El régimen de Pinochet* (Santiago: Editorial Sudamericana, 2001), 342-345.

⁶⁰ Augusto Varas, *Los militares en el poder. Régimen y gobierno militar en Chile. 1973-1986* (Santiago: Pehuén y FLACSO, 1987).

⁶¹ *Nawajutsu* (o *hojōjutsu*): conjunto de técnicas marciales de amarre por medio de cuerdas, desarrolladas por la policía imperial del medioevo japonés para la detención y arresto de un prisionero de guerra o detenido.

⁶² Moulian, *Chile actual*, 40 y 48.

⁶³ *Ibid.*, 50-51.

⁶⁴ Christian Suarez, “La constitución celda o ‘Straightjacket Constitution’ y la dogmática constitucional,” *Revista Universum* 24, n°1 (2009).

por el legislativo y que actúa como tercera cámara (autoriza la promulgación de leyes). El meta cerrojo está dado por los quórum exigidos para cualquier reforma de la propia Constitución (2/3 y 3/5 de los votos de ambas cámaras). Por esta “maraña de dispositivos cuya finalidad más precisa es negar el poder constituyente del pueblo”, Atria concluye que la Constitución del ‘80 “no es una Constitución” ya que “no constituye al pueblo sino que lo niega, al hacerlo incapaz de actuar”⁶⁵. Esta afirmación supone que un pueblo se define por su capacidad de actuar y que una Constitución es el instrumento que lo habilita en esa capacidad. Lamentablemente, la Constitución del ‘80 contradice ambos supuestos, demostrando en los hechos lo contrario: que en vez de negar y destruir al pueblo (porque al destruirlo completamente no quedaría nada que el sadismo pueda usar para su satisfacción), la Constitución constituye al pueblo chileno negando precisamente su “capacidad de actuar”, constituye un pueblo incapaz o discapacitado, en una negación que se funda en una infancia torturada que lo in-capacita y lo in-valida, como sujeto lisiado, tullido o imbunche. Como escribió Norbert Lechner en 1982, “actualizando un pánico ancestral, la dictadura domestica a la sociedad, empujándola a un estado infantil”⁶⁶. La dictadura regresa el sujeto popular, sublevado durante la UP, a lo que sería su condición infantil originaria, para domesticarlo en lo que será una nueva etapa de la república, la *infancia del mercado*. De ahí la importancia que otorga la dictadura a la represión sádica (la tortura como castigo y disciplinamiento) y a la seducción masoquista-fetichista (reconducción del deseo) con la “reeducación” para el consumo en la “nueva” sociedad de mercado⁶⁷. Por eso en el constitucionalismo aristocrático (contra-mayoritario) de Guzmán “la opinión de la mayoría es vista no como la voluntad del pueblo, sino como la opinión de una parte en un contrato”⁶⁸.

El segundo periodo del trabajo de Guzmán (de 1980 a 1991) corresponde al desarrollo de una función narrativa en la que aparece el elemento personal del sadismo. No propone nuevos desarrollos doctrinarios, en la medida que ya había abrazado el “fusionismo” de neoconservadurismo y neoliberalismo, en sintonía con el ascenso de Ronald Reagan y Margaret Thatcher al poder. La función narrativa busca ser el fundamento de la operatividad institucional de la destrucción sádica, y como creador y relator de este movimiento, Guzmán se preocupa de la sucesión en el poder impulsando personalmente un “autoritarismo impersonal” inspirado en la dictadura portaliana, con el fin de impedir que el enemigo “marxista” vuelva a emerger. Mientras se negocia un Acuerdo Nacional para la transición, Guzmán pierde influencia directa pero en 1983 funda con éxito el partido que agrupa las fuerzas gremialistas y neoliberales (el llamado Chicago-gremialismo) para defender la narrativa de la transformación del país, la Unión Demócrata Independiente (UDI).

En la discusión de las treinta y nueve disposiciones transitorias agregadas por Pinochet y la Junta al proyecto de Constitución presentado en 1979 por el Consejo de Estado, parece haberse generado la colisión entre el autoritarismo impersonal que impulsaba Guzmán y el caudillismo personalista hacia el que avanzaba Pinochet. Guzmán explicará esta diferencia en un artículo que responde a la lógica narrativa del guion histórico con la que trabaja desde 1980. Ahí destaca la figura

⁶⁵ Fernando Atria, *La Constitución tramposa* (Santiago: Lom, 2013), 63-64.

⁶⁶ Norbert Lechner, “Los patios interiores de la democracia,” en *Obras escogidas 1*, edición de Paulina Gutiérrez y Tomás Moulian (Santiago: Lom, 2005), 405.

⁶⁷ Sobre los contenidos de esta política ver el quinto capítulo y sobre el rol de la televisión en esta política ver el primer capítulo del libro *Imbunches de la dictadura*.

⁶⁸ Atria, *La Constitución*, 68.

presidencial del general Prieto como ejemplo de presidente que confía en sus colaboradores y gobierna bajo el autoritarismo impersonal impulsado por Diego Portales, oponiéndole la figura de O'Higgins como ejemplo de un autoritarismo personalista que promulga la Constitución de 1822 solo para prolongar su mandato⁶⁹. En relación a la transición, entre Pinochet y Guzmán se introdujo el ministro del interior Sergio Fernández, quien dice ser el autor del articulado transitorio de la Constitución y partidario de una “transición larga”, la que consideraba ocho años adicionales de gobierno del dictador antes de un plebiscito ratificatorio que prolongaría su mandato por ocho años más, “para que las grandes divisiones se morigeraran por el tiempo”. Fernández, cercano a Guzmán y cofundador de la UDI, había sido nombrado ministro en 1978 para iniciar el proyecto de “institucionalización” de la dictadura, no sin antes decretar la proscripción de siete confederaciones y federaciones sindicales. Uno de sus primeras operaciones fue el Decreto Ley de Amnistía aprobado ese año, que buscaba, en palabras del propio Guzmán, “borrar” y “blanquear jurídicamente [...] los delitos que se hubieran cometido por los órganos de seguridad en la lucha contra las secuelas de la guerra civil, producidas entre los años '73 y '78”⁷⁰. Como ha subrayado Renato Cristi, la defensa de esta ley muestra el oportunismo con que Guzmán usaba las diferentes teorías del derecho: mientras adoptaba el derecho natural como marco de una teología política individualista, recurría también al positivismo para justificar la impunidad de los militares en función de un “estado de guerra” reconocido por la Ley de Amnistía (“en mi opinión, la amnistía borra el delito y, en consecuencia, acreditado que el hecho punible se cometió en el período cubierto por la amnistía, no cabe investigación del culpable”, responde Guzmán a la entrevistadora de *El Mercurio*)⁷¹. Ese oportunismo era abiertamente reconocido por Guzmán cuando declaraba que “para derrotar al marxismo fui capaz de aliarme con el fascismo”, refiriéndose a su participación en Patria y Libertad, e implícitamente, su alianza con el corporativismo asesino de los oficiales del grupo DINA.

IMPUTACIONES DE RESPONSABILIDAD

Desde los años sesenta que el personaje de Guzmán se caracterizaba por un discurso descalificador, de propagación de temor e inseguridad, y estrategias retóricas de “imputación de responsabilidad”⁷². La imputación de responsabilidad se volverá el principal engranaje de la función narrativa que desempeña desde el año '80 para otorgar un relato explicativo a la violencia del golpe y la dictadura. Para eso, Guzmán recurre una y otra vez a sus retorcidas tácticas retóricas para imputar la responsabilidad de esa violencia a las víctimas de la misma, los militantes de la UP. En una entrevista de 1987, por ejemplo, declara la existencia en 1973 de

un cuadro objetivo de guerra civil, al cual el país había sido arrastrado deliberadamente por el gobierno anterior. Este hecho reviste la máxima importancia, porque la realidad histórica enseña que no hay situaciones objetivas de guerra civil que no acarreen muy dolorosos y graves hechos de violencia, de muertes y de transgresiones a los derechos de las personas. El primer problema que, por tanto, hay que dilucidar, es cuánta responsabilidad y cuán grave responsabilidad tiene el Gobierno de la Unidad Popular en muchos de los hechos que debieron sufrir sus propios jefes, como consecuencia del cuadro de guerra civil que ellos provocaron.

⁶⁹ Guzmán, 1982, cit. en Cristi, *El pensamiento*, 24-25.

⁷⁰ Entrevista por J.P. Illanes, en Guzmán, “El Miedo”, 537.

⁷¹ Entrevista por B. Arthur, en Guzmán, “El Miedo”, 563.

⁷² Cristi y Ruiz-Tagle, *El constitucionalismo*.

En esta imputación de responsabilidad a los “jercas” de la UP sobre su propio “sufrimiento”, Guzmán no se hace cargo de dar evidencias del “cuadro objetivo de guerra civil” que esos jercas habrían provocado, es decir, se los hace responsables de algo que no está probado en sus causas pero sí en sus consecuencias: “muy dolorosos y graves hechos de violencia, de muertes y de transgresiones a los derechos de las personas”. Luego de este contrabando de evidencias y causalidades, el relato de Guzmán se vuelve un juicio de valor respecto a “una falsedad histórica absoluta y una osadía moral inaceptable”: que “los dirigentes y partidarios del régimen de la Unidad Popular” se coloquen en la “calidad de víctimas” y acusen “al Gobierno militar de victimario”⁷³. Este tráfico de juicios (de hecho y de valor) y falacias argumentales será reiterado persistentemente en el relato golpista con el fin de imputar a la Unidad Popular la responsabilidad de su propio exterminio. Así se evita a los “responsables ideológicos” tener que asumir su trabajo “espiritual” en una totalidad responsable cuyo otro polo es el trabajo “material” del asesino, “donde ambos son dos elementos que contribuyen a la creación de un mismo sentido, de una misma realidad que ayudan a constituir y que conjuntamente vienen a establecer”⁷⁴. Este mecanismo retórico del sadismo ideológico, donde Guzmán cumple la función del narrador sacerdotal, es identificado por Rozitchner como dialéctica moral de una clase, la burguesía capitalista como totalidad responsable:

Esta dialéctica, que remite según el caso del individuo al grupo o del grupo al individuo, que separa o reúne, abstrae o sintetiza de acuerdo con el trabajo que realiza en el sistema, muestra una de las categorías morales fundamentales de la clase. O se independizan completamente y se colocan al margen como personas —al margen de la política, al margen de la economía, al margen de la guerra que promueven—, o diluyen su sentido en el todo, pero entonces desaparecen como personas [...] Cuando conviene reivindicar la pureza se recurre a la individualidad; cuando se quiere encubrir sus miserias se la diluye en la totalidad [...] el encubrimiento de las relaciones que unen a los individuos entre sí y que originan el grupo como actividad colectiva constituye la base sobre la cual se asienta la moral de la burguesía capitalista como clase⁷⁵.

Ese encubrimiento se percibe en la entrevista que ofrece Guzmán para dar su opinión sobre los resultados del Informe Rettig (1991), donde reitera la “responsabilidad del Gobierno de la Unidad Popular como principalísimo causante de la situación de guerra civil a la cual fuimos arrastrados”, y profundiza aprovechando de derivar la “carga de la prueba” al expresidente Eduardo Frei, en la supuesta evidencia de la “planificación deliberada de una guerra civil”:

Lo que hubo en Chile no fue meramente la destrucción de un régimen democrático. En Chile hubo una planificación deliberada de una guerra civil con un verdadero ejército irregular —como lo llamó textualmente el ex Presidente Frei—, formado por miles de extremistas extranjeros ingresados ilegalmente con abundante armamento introducido en forma clandestina que era utilizado para el adiestramiento guerrillero, en lugares a los que ni siquiera tenían acceso las Fuerzas Armadas ni Carabineros. Todo esto lo dice Frei en una carta [al DC italiano Mariano Rumor] que todos conocimos en su tiempo, que curiosamente el Informe Rettig, tan minucioso para buscar la verdad en otros planos, atenúa de manera incomprensible y distorsionadora⁷⁶.

Y luego, sigue repitiendo el argumento del guion: “la responsabilidad principal del grueso de las violaciones a los derechos humanos ocurridas en la etapa posterior al 11 de septiembre del 73 corresponde a quienes desataron la situación de

⁷³ Entrevista por Illanes, en Guzmán, “El Miedo”, 534-535.

⁷⁴ Rozitchner, *Moral burguesa*, 97.

⁷⁵ *Ibid.*, 97-98.

⁷⁶ Entrevista por B. Arthur, en Guzmán, “El Miedo”, 553.

guerra civil, más que a aquellos militares que cometieron esos actos como parte de la difícil tarea de conjurar la guerra civil”. La responsabilidad de “arrastrar” el país y de “desatar” la guerra civil (ya no de una “planificación” de la guerra sino de una guerra *desatada*), sería de “los máximos dirigentes de la Unidad Popular”, responsables últimos de “los dolores que sufrieron sus seguidores, como resultado del cuadro de guerra civil al cual los arrastraron”⁷⁷. Pero enfrentado a responder por las acciones de la DINA, las que estaban para entonces evidenciadas por investigaciones judiciales (además de los miles de testimonios de sus víctimas), Guzmán remodela convenientemente sus acusaciones, dividiéndolas en dos tiempos: “con la misma claridad con que afirmo que las trasgresiones a los derechos humanos ocurridas entre 1973 y 1974 son de responsabilidad principal de la Unidad Popular, creo que las sucedidas en el periodo que va entre 1975 y 1977 son de responsabilidad principal de la DINA”⁷⁸. En una imputación final igualmente falaciosa (porque la propia lógica antidemocrática del golpe lo hace imposible de probar) pero ecuménica (porque refiere a una totalidad responsable unida por un saber común de la “guerra interna” y la anticipación de un destino cruento), Guzmán atribuye al “pueblo de Chile” la responsabilidad última de la intervención militar, aunque “supiera” la crueldad que este implicaba: “El pueblo de Chile llamó a instituciones entrenadas para la guerra a fin de que asumieran el gobierno en un cuadro de guerra interna. *Nadie podía dejar de prever lo que eso implicaba*. De ahí la responsabilidad gravísima de quienes nos arrastraron a que el pueblo no tuviera otra alternativa que exigir esa intervención militar, *aun a sabiendas de que ella iba a ser cruenta*”⁷⁹. Por el hecho de imputarle al pueblo de Chile la “única alternativa” que él concibe, se puede inferir que al menos él, Guzmán, sabía que la violencia sería cruenta, más aún si una violencia fundadora se camuflaba como violencia restauradora, doble violencia que explica quizás la doble responsabilidad que imputa, de la UP y de la DINA, en la imposición de un orden.

APATHOS SÁDICO

Esto obliga a observar en el discurso de Guzmán el elemento quizás más sintomático del sadismo, la apatía que lo caracteriza y que se ejerce contra los afectos “parasitarios” y también contra “la espontaneidad de cualquier pasión”, porque “para que la pasión se vuelva energía, tiene que estar comprimida, que se mediatice pasando por un momento necesario de insensibilidad; entonces será la más grande posible”⁸⁰. La entrevista de Guzmán en torno al Informe Rettig es transparente al respecto: luego de relativizar las cifras del informe (“suponiendo que no haya exageración en ello”), explicita que lo importante está en “los factores que permitan formarse un juicio ético y político”. Para este juicio, “el análisis racional debe

⁷⁷ Ibid., 554.

⁷⁸ Ibid., 557.

⁷⁹ Ibid., 554-555 (destacado mío). En una entrevista de 1974, se puede ver lo que Guzmán entiende como el “pueblo de Chile” que “exigió” la intervención militar, en una definición tan amplia que deja perplejo sobre quienes habrán sido el 44% de ciudadanos que votó por la UP en las elecciones parlamentarias de marzo del ‘73. Para Guzmán, el llamado al “pronunciamiento militar” se habría hecho manifiesto en “el movimiento de paros y huelgas contra la Unidad Popular [que] no sólo abarcó a los sectores de la producción, el comercio y el transporte, en cuanto empresarios grandes, medianos y pequeños, sino que alcanzó de manera especialmente vigorosa al sector laboral. Dentro de los trabajadores estaban los bancarios, del comercio, de las minas de cobre, del campo (incluyendo a las principales organizaciones de campesinos y asentados, ambos no propietarios agrícolas hasta entonces), y los sectores más representativos y mayoritarios de profesionales, estudiantes universitarios y de la enseñanza media”. Guzmán, *Escritos*, 100.

⁸⁰ Maurice Blanchot, “La Raison de Sade”, en *Sade et Restif de la Bretonne* (1963; reed., París: Editions Complexe, 1986), 59.

prevalecer por sobre la explotación emocional de hechos semejantes”⁸¹. En otras palabras del propio Guzmán, “el dolor de cualquier persona ha sido motivo de un requerimiento ineludible a mi conciencia moral y a mi sensibilidad, separándolo por entero del análisis político que uno haga sobre los orígenes o responsabilidades en el sufrimiento”⁸². La separación entre el análisis político y el requerimiento del sufrimiento a la conciencia moral y la sensibilidad es precisamente lo que caracteriza el sadismo ideológico, y confirma de manera histórico-empírica que el sadismo es una radicalización hiperbólica de la razón analítica kantiana y su “rigorismo” apático (*Kant avec Sade*). Esta constatación fue realizada en su momento por el obispo Santos de Valdivia, cuando Jaime Guzmán criticó públicamente la protección que dio la Iglesia a los militantes miristas heridos en el asalto de la DINA a una parcela en Malloco (1975), acusándolo de ponerse al margen de la Iglesia por “un rigorismo que desconoce la misericordia”⁸³.

La apatía sádica se presenta como práctica ascética, un ascetismo que refuerza el “fuera de sí” del sujeto y la desintegración de la conciencia por el pensamiento lógico y la reiteración del mismo acto: “la eliminación de lo sensible debe al mismo tiempo prevenir el retorno de la conciencia moral”⁸⁴. Por un principio energético, la apatía sádica abandona el principio del deseo, ya que “el deseo niega la soledad y conduce a un peligroso reconocimiento del mundo del otro”. En la lectura de Blanchot, el hombre de Sade como “hombre verdadero”, “está solo y lo acepta, niega todo lo que lleva a otro, piedad, gratitud, amor; al destruirlos, recupera la fuerza que estos impulsos débiles le hubieran quitado, y obtiene una energía verdadera”⁸⁵. Para el hombre de Sade, la negación de los hombres se realiza por medio de la noción de Dios, el hombre de Sade se hace Dios para que los hombres se destruyan y vean la nada de un ser ante Dios. Hombres, Dios, naturaleza, son atravesados por la negación y la anulación de los unos por los otros: así se cierra el círculo y se vuelve a un nuevo hombre, el Único, “el hombre único en su género”⁸⁶. Sin duda Guzmán era “único en su género”, como el hombre genérico de Sade, que anima una academia de la perversión (intelectual) como sociedad secreta del crimen, pero también como el hombre de Sade que sucumbe a un peligro que lo acecha, el remordimiento, lo que explicaría el “proyecto político [de Guzmán] de inmolarsé por una causa trascendente y completar su legítimo anhelo de santidad”⁸⁷. Con benevolencia, se puede pensar que el anhelo guzmaniano de santidad expresa su reacción al peligro cuando “la insensibilidad lleva al vicioso [sádico] a un estado de destrucción en el que dude, e intente volver a la moral, presa del remordimiento, ese solo movimiento de virtud, puede arruinar toda su potencia”: *esa caída es su muerte*⁸⁸, y en el caso de Guzmán es su muerte literal. Como amo y soberano, Guzmán no tiene miedo a la muerte; se sabía (él sabía, el gobierno y la Agencia Nacional de Inteligencia, la Dirección Nacional del FPMR, todos

⁸¹ Entrevista por B. Arthur, en Guzmán, “El Miedo”, op. cit., 551-552.

⁸² Ibid., op. cit., 560.

⁸³ Huneus, *El régimen*, 350. Sobre el caso de Malloco se puede ver Julio Pinto, “¿Y la historia les dio la razón? El MIR en Dictadura, 1973-1981,” en *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)*, edición por Verónica Valdivia, Rolando Álvarez y Julio Pinto (Santiago: LOM Editores, 2006).

⁸⁴ Pierre Klossowski, *Sade mon prochain, suivi de Le philosophe scélérat* (Paris: Seuil, 1967), 41

⁸⁵ Blanchot, “La Raison”, 55 y 59.

⁸⁶ Ibid., 54.

⁸⁷ Ruiz-Tagle, “Jaime Guzmán,” 189. La búsqueda de santidad por parte de Guzmán es analizada por Retamal, *Nos siguen pegando*. El obispo Infante que ofició en su funeral no dudó en declararlo “un Santo”.

⁸⁸ Blanchot, “La raison”, 61.

sabían) que sería ajusticiado como autor intelectual de la masacre operada por la dictadura. Los panfletos de la Operación “No a la impunidad” del FPMR indicaban su nombre en la lista de los colaboradores civiles y militares condenados a muerte. Y sin embargo, Guzmán no quiso protegerse ni evitar el atentado, y se entregó sacrificialmente a esa condena, quizás en un último acto de sofisticada perversión: un “suicidio asistido” que permitiría imputar a sus ejecutores el cargo de terrorismo y fortalecer la causa de la UDI con un mártir. Se podría así consumir la demostración de la maldad del “marxismo”, y se reforzaría la política de impunidad para los civiles de la dictadura en la transición.

IMPUNIDAD Y SADISMO NEOPINOCHETISTA

La impunidad civil resulta central en el programa de la transición y su implementación resultó todo un éxito. Esto fue posible por la distribución de poderes que consideraba el sistema político. En la pugna entre los “blandos” y los “duros” que atraviesa la dictadura en los ochenta, hombre clave será Hugo Rosende, ministro de justicia entre 1983 y 1990. Luego del plebiscito del ‘88, este se encarga de seleccionar los ministros de la Corte Suprema que Pinochet dejaría nombrados antes de dejar la presidencia, ampliando además la composición de la Corte, que quedará conformada durante la década siguiente por los jueces cercanos a Pinochet. De esa manera el poder judicial quedó bajo control de “los duros”, mientras que el poder legislativo quedó, gracias al sistema electoral binominal, bajo control de la UDI de Guzmán. Y el poder ejecutivo sería concedido a los opositores a la dictadura, mientras ganaran elecciones. Guzmán pasa así a la historia como la principal figura intelectual y política de una derecha que a finales de los años sesenta estaba en una profunda crisis⁸⁹. Esa derecha

se recupera a través del pensamiento que expresa Jaime Guzmán, fundamentalmente en el momento en que comienza a desprestigiar y denostar a la democracia chilena y sus autoridades republicanas, y al tiempo que se embarca en un proceso que prepara la justificación y legitimación de la dictadura. El trabajo que va afirmando a Guzmán como protagonista político es la justificación, reestructuración y validación de la derecha fáctica⁹⁰.

Protagonismo que consigue es también con un efecto de sorpresa porque “nadie espera que una persona esmirriada, de anteojos y aspecto frágil, exprese un pensamiento tan extremadamente violento y destructor”⁹¹. Gracias al sistema político y la estructura constitucional diseñados por Guzmán, y a la aceptación de estos por los partidos tradicionales, su partido UDI ha sido cogobierno en el Congreso desde su fundación hace cuarenta años. Sus militantes están en los directorios de las principales empresas del país mientras que sus dirigentes han ocupado cargos ejecutivos en los dos gobiernos de Piñera, e imponen sus términos en cualquier negociación parlamentaria. Sus métodos reproducen las mismas lógicas sádicas de la política que aprendieron del maestro. El Chicago boy Cristian Larroulet, por ejemplo, exministro de la primera presidencia de Piñera (2010-2014) y asesor clave en la segunda, acostumbraba a la alternancia entre lo personal narrativo y lo impersonal demostrativo, como autor “fantasma” de textos editoriales que se publicaban en el medio neoliberal *El Líbero*, para luego ser presentados a Piñera como evidencia de la adecuación de su criterio⁹². En 1990, Larroulet, miembro de

⁸⁹ Verónica Valdivia, “Lecciones de una revolución: Jaime Guzmán y los Gremialistas, 1973-1980”, en Valdivia, Álvarez y Pinto, *Su revolución*.

⁹⁰ Ruiz-Tagle, “Jaime Guzmán”, 181.

⁹¹ *Ibid.*, 189.

⁹² Procedimiento reiteradamente denunciado por el ex diputado de derecha Mario Desbordes. En Cristi,

la Sociedad Mount Pelerin (MPS) fundadora del pensamiento neoliberal, fundó junto a Carlos Cáceres y al exministro de hacienda Hernán Büchi (1985-1989), el instituto neoliberal Libertad y Desarrollo, apoyado por la MPS y la Fundación Atlas, una red global de cientos de institutos impulsada por los miembros de MPS Antony Fisher y Alejandro Chafuén para la promoción del neoliberalismo en las políticas públicas nacionales de Asia, África y América. Fisher es conocido como creador del Institute of Economic Affairs en Londres, desde el cual asesoró a Margaret Thatcher, y Chafuén fue el miembro más joven aceptado en la MPS, en 1980.

Ambos asistieron a la reunión anual de la MPS realizada en Viña del Mar en 1981, que puede considerarse un semillero de sociedades secretas, al dar impulso a la recién creada Fundación Atlas, que se volverá Red Atlas unos años después bajo la conducción de Chafuén⁹³. Quizás el más favorecido discípulo de la perversión guzmaniana, en sus dimensiones retóricas y argumentales, ha sido José Antonio Kast, el candidato presidencial que se retiró de la UDI para formar un partido más a la derecha, el Partido Republicano, también apoyado por la Red Atlas. Kast aprendió de Guzmán la imputación de responsabilidad, las falacias argumentales, el reduccionismo de sinécdoque y el arte de presentar posiciones extremas como ejemplos de moderación, como cuando Guzmán señalaba que la creencia en un “Estado ideológicamente neutral, es un grave error, porque la democracia debe protegerse [...] los Estados libres deben ser militantemente antimarxistas y anticomunistas [pero] sin caer en los excesos de fanatismo macartista”⁹⁴, Ante el “fanático” MacCarthy, Pinochet (y el propio Guzmán) quedaban como moderados “protectores” de la democracia, asesinando a miles de “marxistas”, torturando a otras decenas de miles y exiliando a casi un millón.

LA VIDA DE DERECHA, O LA CONDENA DEL IMBUNCHE

La ficción de Sade elabora un método de anticipación virtual de una regresión a una sociedad “en estado de inmoralidad permanente”, sociedad que se proyecta como utopía conservadora del pasado, siendo la proyección idealizada de una descomposición moral. Esa utopía del mal hace abstracción “del carácter funcional, utilitario, que las instituciones de un determinado medio social dan al ejercicio de las fuerzas impulsivas”. El método de la regresión sería entonces el de la perversión de las instituciones cuando estas pasan a estructurar (y catectizar) la totalidad de las pulsiones individuales. Se llega así a la situación en la que es tan fuerte “la tendencia funcional de los impulsos institucionalmente estructurados, que el individuo no alcanza nunca o casi nunca a mantenerse en el grado de una intensidad impulsiva, desde que deja de responder, en tanto medio, a un fin asignado por las instituciones, ya sea de manera general, a su conservación, a una significación trascendente, al Bien de todos”⁹⁵. Ese es el delirio de la razón, instrumental e institucional, que también vieron Adorno y Horkheimer en el hallazgo crítico

El pensamiento, y Retamal, *Nos siguen pegando*, se pueden ver ejemplos de cuando Guzmán escribía textos anónimos o con seudónimos para luego expresar públicamente y con nombre propio palabras de elogio y ratificación de esos textos anónimos, o sea, de sus propias ideas (una lógica similar a la de los “bots” digitales actuales).

⁹³ Cristian Larroulet, “The battle of ideas in Chile: the case of Libertad y Desarrollo”, en *Taming Leviathan. Waging the war of ideas around the world*, ed. por M. Dyble (Londres: The Institute of Economic Affairs, 2008); cf. Marie-Laure Djelic y Reza Mousavi, “Cómo se globalizó el *think tank* neoliberal: la Red Atlas (1981 al presente)”, en *Las siete vidas del neoliberalismo*, ed. por Dieter Plehwe, Quinn Slobodian y Philip Mirowski (Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2023).

⁹⁴ Huneeus, *El régimen*, 346.

⁹⁵ Klossowski, *Sade*, 84.

de Sade sobre la verdad de la Ilustración como proyecto moderno⁹⁶. Esa verdad está dada en la radicalización del *rigorismo* del “imperativo categórico” kantiano, cuando el filósofo moral requiere la suspensión del *pathos* (de la “empatía” como “inclinación natural”) para el cumplimiento de la obligación moral, condenando que el afecto (*pathos*) como “incentivo amoral” y “máxima mala” tenga prioridad sobre la obediencia moral como razón “moralmente digna”⁹⁷. Al considerar el afecto hacia otro (*empatía*) como uso del otro en tanto instrumento contingente de una desubjetivación (no *responsable*), Kant renuncia a pensar la *imaginación* como bifurcación heterogénea a la dialéctica del entendimiento⁹⁸. Inversamente, la filosofía de Sade también ha sido leída como traición del rigorismo moral de la ética kantiana, perversión de su racionalidad, si se entiende la prohibición al sujeto autónomo de ser instrumento del otro y así volver al otro una excusa para ser sujeto. Solo el sujeto kantiano sería apático y frío, porque la apatía sadista sería un engaño de la pasión para cumplir la propia voluntad y goce, excusándose en el otro⁹⁹. Es probablemente el dualismo kantiano —la división interna del sujeto en un animal sensible y una racionalidad moral llamada a juzgar y dominar la animalidad (cuerpo) que habita en el sujeto para que este pueda ser considerado “persona” y no “cosa”¹⁰⁰— que habilita ambas lecturas de la corporalidad sensible como principio disolvente de lo humano: el sadismo concebido como racionalidad instrumental despojada de moral dominará los cuerpos como “cosas”, y concebido como desenfreno de pulsiones e instintos “liberará” los cuerpos del control de una racionalidad moral. Este dilema analítico se presentará de múltiples maneras en el sadismo de la dictadura y la “vida de derecha” que esta promueve como apatía y nihilización del deseo, de la diferencia y de la responsabilidad, en una forma de ley (a)moral que sostendría la nulidad de todas las leyes.

Introducir el materialismo oscuro del imbunche, su doble cara disyuntiva y disyuntada como causa y efecto del secuestro, la tortura, la mutilación, la sujeción y la negación, introducirse en el imbunche de José Donoso o del Marqués Sade, será como “introducirse a la Medusa, a la praxis de lo explícito”¹⁰¹. Para Schwarzböck, la experiencia argentina de la dictadura demuestra que los vencedores

no son los verdugos (los genocidas, con su cadena de mandos), sino el poder económico que los instrumentó; su victoria, por tener que permanecer callada, es una victoria-derrota. Y la derrota-victoria encierra una paradoja: “los registros de la derrota y las evocaciones de las derrotas son parte de un aparato involuntario de celebración de las victorias, especialmente cuando no hay obras de celebración de la victoria porque los victoriosos necesitan hacerla pasar como una derrota”¹⁰².

En Chile también venció el poder económico que instrumentó a los verdugos, pero esos vencedores no callaron ni necesitaron callar, al contrario, no dejaron de hablar de su triunfo y lograron que muchos derrotados dejaran de evocar la derrota, para hacerse parte de la victoria como imbunches de los vencedores. Los

⁹⁶ Theodor Adorno y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2009).

⁹⁷ Richard Bernstein, *El mal radical. Una indagación filosófica* (Buenos Aires: Prometeo libros, 2012), 39-41.

⁹⁸ Ver Ronald Judy, “Kant and the Negro”, *Surfaces* 1, No. 8 (1991), donde el crítico analiza el estatus heterogéneo de la “apariciencia” (por ejemplo la del sujeto negro) como “ilusión” inevitable del proceso de conocimiento formal (partiendo por la propia dialéctica kantiana) que es sin embargo una “indeterminación” (entre síntesis perceptual y atribución de sentido) inherente a la realidad humana.

⁹⁹ Slavoj Žižek, “Kant avec (ou contre) Sade?”, *Savoirs et clinique* 1, n°4 (2004), 18-19. Ver también Rebecca Comay, “Adorno avec Sade...”, *differences: a Journal of Feminist Cultural Studies* 17, n°1 (2016).

¹⁰⁰ Roberto Esposito, *Personas, cosas, cuerpos* (Madrid: Trotta, 2017), 28.

¹⁰¹ Silvia Schwarzböck, *Materialismo oscuro* (Buenos Aires: Mardulce Editora, 2021), 20.

102 Ibid., 204-205. La segunda parte del extracto es una cita de Fogwill.

treinta años que denunció la revuelta de octubre del 2019 son los treinta años de celebración de las sociedades secretas neoliberales, de la victoria de una brujería maléfica que la revuelta vino a explicitar para recordar que la victoria de la transición es la victoria de la dictadura, y que derrotar la dictadura es derrotar la transición, su política, su economía y su cultura. Por mientras, vivimos el triunfo de lo que Schwarzböck llamó “la vida de derecha”:

Cuando las maquinarias desaparecedoras de personas no habían ingresado, todavía, al flujo de la comunicación de masas, el acto de hacer desaparecer no podía ser pensado, ni siquiera por los propios desaparecidos, como cotidianidad: el exterminio del enemigo, en el marco de la Guerra Fría, no formaba parte de una guerra infinita, sino de una guerra después de cuyo fin empezaría la paz (es decir, empezaría la vida de derecha como la única vida posible).¹⁰³

Para la derecha y sus adversarios dialécticos, para la dictadura y la transición, la vida de derecha es “la única vida posible” porque es la única que pone fin a la guerra. Como la guerra es siempre de derecha, solo la derecha puede decidir la paz y cualquier otro modo de vida que no sea la vida de derecha será identificado por la derecha como modo de vida del enemigo por exterminar, lo que llevaría nueva e inevitablemente a la guerra. Esa es la condena del imbunche.

¹⁰³ Silvia Schwarzböck, *Las Medusas. Estética y terror* (Valparaíso: Marginalia, 2022), 148; ver también de la autora *Los espantos. Estética y postdictadura* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2016).

Jorge González, precursor de la revuelta¹

Felipe Larrea²

*El futuro se fue el '73/Después llegó la edad media
Derrumbó todo el fondo/El futuro pasó
Yo lo ví quemar/Entre libros y cintas
El futuro pasó/Ya no está
Se fue
(El futuro se fue, 1994)*

I

En el primer video clip de “El baile de los que sobran”, existe una imagen en los primeros segundos donde una pareja de novios baila un vals en plena Plaza Baquedano. Treinta y tres años después, la misma canción es coreada y bailada por multitudes en las protestas acontecidas durante la revuelta popular de octubre del 2019 y que tuvo como epicentro nacional ese mismo lugar. Es la potencia de una imagen en blanco y negro, un pequeño pasaje de la Plaza Italia de mediados de los 80, nos parece más lejana que una imagen cliché de la Dictadura, donde no están las protesta ni la represión, ni Cecilia Bolocco ni Pinochet. El video, a diferencia de otros más temáticos de la misma época, como el de “Muevan las industrias” (1986) o “La voz de los 80” (1985), es más bien la testificación visual del presente de Los Prisioneros, mostrando la interna del concierto realizado en el Estadio Chile, en noviembre del año 86. ¿Cómo esa imagen, de esa pareja que ronda los treinta años, en pleno lugar donde el monumento del General Baquedano será objetos de múltiples profanaciones en casi medio año, desde octubre del 19’ hasta el inicio de la pandemia, se pliega con la testificación de la popularidad — en un sentido no laxo de lo popular — de la banda?

En la revuelta la canción se cantó siempre, no hubo tarde ni noche en que la multitud alrededor de la plaza de un momento a otro entonara “Es otra noche más...”, sea cerca de la entrada al metro Baquedano, o por las inmediaciones del parque Bustamante, también en esa esquina de barricada que fue Vicuña Mackenna con la Alameda, pero además entre la plaza y la calle Ramón Corbalán, lugar de acción de la primera línea, donde quizás la canción sonaba de fondo, en el enfrentamiento directo con las fuerzas de orden del Estado que actuaban contra el bandalaje que para ellos constituía la primera línea. Como en múltiples momentos en la historia de Chile, las fuerzas policiales — en este caso militarizadas — reprimían y contenían la violencia espontánea de un pueblo que se decía había *despertado*. No

¹ El presente texto constituye la primera parte de un proyecto de libro sobre la obra de Jorge González, y que tiene el tentativo nombre de Imagen sonora. Jorge González. Además, es fruto del trabajo de investigación del Fondecyt Regular 1210997 “Sociología visual del ‘estallido’: medialidades, temporalidades, contagio y violencia de las imágenes de la reciente movilización popular en Chile”.

² Investigador Postdoctoral, Universidad de Chile.

obstante, los canticos de las multitudes movilizadas siempre han formado parte esencial de las revueltas de los anónimos y los marginados, de aquellos que en el júbilo de la subversión emiten sonidos al unísono, a veces encontrándose o en otras multiplicándose en manifestaciones sonoras de distintas naturalezas, pero produciendo una música que acompaña las revueltas. Parafraseando a Allende, no habría jamás revueltas sin una singular música. O como decía Furio Jesi, si la revuelta se define ante todo por la suspensión del tiempo histórico, pareciera que la música contiene el ritmo de dicha suspensión, a contrapelo de la contención sonora que haría el tiempo lineal y vacío del *continuum* histórico.³

II

En el contexto de la revuelta de octubre, si la música entra en escena, es en un primer nivel a partir de la tradición y herencia político-estética que proviene de la Unidad Popular. Canciones como “El pueblo unido jamás será vencido” (1973), “El derecho de vivir en paz” (1971) o “Venceremos” (1970), irrumpían como resabios infamiliares en el tiempo de la postdictadura, tradición que se expresaba en marchas o conmemoraciones (un 1 de mayo, y sobre todo los 11 de septiembre). Ahora, en la revuelta tomaban protagonismo, allí estaba la referencia a Víctor Jara, a Quilapayún y a Violeta Parra o incluso Patricio Manns⁴, como precursores sonoros de la revuelta. Sin embargo, más allá de las citas a canciones, nombres propios, o en definitiva, una determinada música, la revuelta interrumpió una idea de la canción como vehículo de los movimientos de masas. Es decir, el ser corolario de grandes ideales o significantes que buscaban moldear el espíritu de un pueblo o de guiarlo hacia una emancipación específica. La distancia que se pondrá en escena, en este caso, consiste en que ya no eran los mismos músicos y compositores brindando el cancionero de forma viva a través de un mensaje directo a las masas movilizadas.⁵ En la revuelta las canciones se reproducían, ya sea en cantos al unisonó pero con la posibilidad de reproducción y registro de un teléfono celular; sea en los balcones, canciones interpretadas a viva voz o con guitarra, pero también a través de los parlantes bluetooth que reproducían un cancionero de más de cincuenta años; sea en las múltiples bandas autoconvocadas que interpretan y reproducen un cancionero internacional y local; o, las interpretaciones sinfónicas de “El baile de los que sobran” y “El derecho de vivir en paz”, además como performances de la multitud en la Gran Marcha del 25 de octubre; en fin, canciones que bajo diversos dispositivos citaban un gran archivo sonoro, del siglo XX pero también de los últimos veinte años. Esa irrupción, a nivel local, pasaba desde “La carta” de Violeta Parra hasta “Facts” de Pablo Chill-E o “Plata ta tá” de Mon Laferte, éstas no solo “acompañaban” la protesta, sino que “desde esos primeros días del estallido, la música y el sonido jugaron un rol fundamental en el proceso político iniciado en este país aquella noche de primavera.”⁶ Sonoridad que se multiplicó

³ Jesi, Furio. *Spartakus. Simbología de la revuelta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014, p. 63.

⁴ Si bien Patricio Manns no es un ícono de la revuelta como sí lo fue Violeta Parra o Víctor Jara, y comúnmente no es puesto en el mismo sitial, injustamente creemos, una frase suya, de una canción compuesta en el exilio y en homenaje al MIR, circuló como consigna más que importante en la revuelta chilena. La canción se llama “La dignidad se hace costumbre”, dicha frase, sirvió no solo como título para renombrar a la Plaza Italia, sino también, se invirtió, como horizonte del porvenir del despertar de los pueblos de Chile: “cuando la dignidad se haga costumbre”.

⁵ Ejemplo sería la primera versión del “Pueblo unido jamás será vencido”, compuesta por Sergio Ortega en conjunto con Quilapayún, interpretada en vivo en un multitudinario concierto en apoyo al gobierno popular, en plena Avenida Alameda en Julio del 73, poco antes de la caída de Allende.

⁶ Bioletto, Daniela y Christian Spencer. “Volver a creer. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)”. *Boletín de Música* 54: 3-27, p. 5.

en los sonidos producidos por la protesta misma, en forma de músicas y canciones de bandas, solistas, de tinkus, de bronces, vientos y platillos, de chinchineros, sinfónicas, filarmónicas, y de *sound system* eléctricos y “barricadas musicales”. Performances de interpretación que se yuxtaponían a la proliferación de cánticos políticos, feministas o hinchadas futboleras, gritos, silbidos, silbatos, bocinas, fuegos artificiales, polifonías de la multitud y voces amplificadas por “micrófonos abiertos” en las asambleas territoriales autoconvocadas. Materialidades metálicas vueltas instrumentos acústicos, las clásicas ollas, sartenes y cacerolas de los caceroleos, pero también postes, señalizaciones de tránsito, contenedores de basura, cercas y rejas, en fin. Esa cacofonía afectó intensamente el “sistema nervioso” de la sociedad como comunidad nacional despertando de un padecer común.⁷

La música, entonces, la idea o noción de música, más allá de su lugar expresivo como “arte”, iría en una dirección que no se reduce a las canciones ni tampoco a la música instrumental ejecutada para la escucha, sino que en esa “cacofonía” de la protesta, la bulla, el ruido, la batahola, que pareciera ser fundamental en todo proceso histórico-político. La Unidad Popular, por ejemplo, tuvo su música, una sonoridad que se desplegaba a través de todos los cuerpos, como un ruido que fue necesario extirpar y dosificar, con la refundación del país que inicia la Junta Militar el 11 de septiembre del 73'. Por nuestro lado, la pandemia, iniciada a mediados de marzo del 2020 consistió en reducir el ruido de la revuelta, con sus medidas de confinamiento y distancia social, pero también en el “acuerdo por la paz” firmado el 15 de noviembre por la clase política que estira un arco que lo lleva hasta el triunfo de la opción rechazo en el plebiscito de salida del 4 de septiembre del 2022. Las revueltas, si son “estallidos de la historia”, lo son, antes que todo por su potencial sonoro, más que no verlas venir, se trataría de que *no las oyeron venir*, tal como en plena efervescencia de la revuelta, en diciembre del 2019, el periodista David Ponce advertiría: “Frente a una idea recurrente en los primeros días de revuelta, sobre lo difícil que fue en apariencia anticipar este conflicto, la música es uno de tantos desmentidos: en ella hay constancia previa y significativa de los motivos de la crisis.”⁸

III

Jorge González, mantiene un vínculo, manifiesto o indirectamente expresado, con la tradición que estableció un correlato sonoro entre las masas y su expresión política en diversas canciones, una relación entre los pueblos y su música, que, en otros términos, llamaríamos música popular, música del pueblo o incluso folclore. Es que entre las múltiples formas de movilización popular extendidas en octubre del 19', una de ellas estaba profundamente vinculada a la canción o específicamente a la música popular en este primer sentido. Si bien Chile es un país que posee una tradición más que relevante entre pueblo y canciones, como hemos dicho por la herencia de la Nueva Canción Chilena (NCCh), ahora en el siglo XXI se trataba de una experiencia disímil, la de una especie de recuerdo involuntario, de entonar esa melodía y ese canto que de un u otro modo había sido transmitido por años y décadas de modo oral. O, en su defecto, a través de la reproducción fonográfica, porque tanto a Víctor Jara, como a Violeta Parra y Jorge González,

⁷ Pavez, Jorge y Felipe Larrea. *Sonidos de la revuelta (Chile, 2019): imagen sonora e inconsciente acústico* (manuscrito inédito)

⁸ Ponce, David. “Banda sonora autoconvocada”. En David Ponce (ed) *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile*. Santiago: Cuaderno y pauta, 2019, p. 8.

los escuchamos a través de grabaciones editadas en discos compactos, vinilos, casetes o en el actual modo *streaming*, pero en el fondo la transmisión de esas canciones ha seguido siendo a través de la colectivización social de la música. ¿En qué medida existiría un agotamiento de la experiencia oral y viva de la canción, es decir, lo que se ha ubicado del lado de la transmisión folclórica de la música, en tanto también transmisión oral, anónima y sin autoría, luego de la mediación técnica que significó el invento de la grabación de sonidos? En otros términos, ¿cómo funciona la sobrevivencia de las canciones (folclóricas, populares) pese a su inscripción y reproducción técnica? Importante, en este sentido, es el caso de la canción “Hoy me pongo la capucha”, que fue viralizada a través de redes sociales en plena revuelta del 2019, a través de audios de WhatsApp pero también subida libremente a YouTube. La canción vivió del anonimato, es decir, no había precisión en la autoría, ya que no fue grabada ni distribuida en ningún formato. En tiempos en que la grabación está a dos clics o con una app en el teléfono, su autor, Jorge Castro simplemente la interpretaba a viva voz siendo grabada por anónimos que la distribuyeron. No podía ser de otra manera, pues “Hoy me pongo la capucha” se planteaba como heredera del canto a lo poeta ya que “expone en décimas con acordes de guitarra traspuesta.”⁹ Más allá de su lírica, que expone muchas de las razones que rebasaron el alzamiento popular (“Hoy me pongo la capucha/ Porque un ministro indecente/ Aconsejara a un docente/ hacer un bingo de cucha/ Mientras otro desembucha/ que en el centro asistencial Van a hacer vida social/ los que en la fila se encuentran”), el modo de circulación y difusión ocupa la tecnología dando cuenta que independiente del soporte, la transmisión de una expresión popular en momentos de estallido o explosión social, se vehiculizan igual que las consignas más determinantes en la praxis política.

En efecto, el problema de la autenticidad de la música, en su transmisión y circulación se volvieron totalmente alteradas luego del acontecimiento de lo que podríamos llamar de la “reproductibilidad técnica del sonido”, que irrumpe con el invento del fonógrafo y el gramófono a fines del siglo XIX. Las distinciones entre una música pensada como tradicional, de otra música que nace con la grabación y reproducción sonora, es decir, la música pop o popular, aunque además deberíamos pensarlo de la llamada música docta o de culto (ahora también, por supuesto, susceptible de reproducción), nacen y se agotan durante el siglo xx. Dicha música tradicional constituye aquella que se transmitía del boca en boca, y que desde fines del siglo XIX —coincidiendo con el comienzo de su puesta en crisis luego del fonógrafo— comenzó a llamarse folclor, o puntualmente música folclórica o música del pueblo. La invención fonográfica es un acontecimiento que no solo parte en dos la historia de la música, sino que permite también leer su pasado: el antes de que ella se pudiera registrar y reproducir. Los estudios en la música folclórica son parte de un proceso paralelo que se vive en todas las esferas del arte y la creación, sin embargo, en la música adquiere una resonancia particular porque fisuró la expresión viva entre cantores populares que solo interpretan una música ya dada y por otro lado músicos creadores. Viviéndose un pasaje inaudito durante el siglo XX, porque esos interpretes tuvieron la posibilidad de transformarse en compositores y comenzar a inscribirse en una lógica autoral estimulada por la reproductibilidad del sonido en primer lugar y luego por la industria asociada a la grabación y distribución fonográfica. Todo este devenir, se puede vislumbrar

⁹ Pavez, Jorge y Felipe Larrea. “Inconsciente sonoro y transducción colectiva: reflexiones sobre el cancionero, la ritmicidad y la memoria política en la revuelta de octubre 2019”, 2023 (manuscrito, pronta publicación).

de golpe en el siglo XXI, donde el libre acceso a “toda la música” propiciada en primer lugar por los programas de descarga P2P, pero después por la reproducción en *streaming* “gratuita”, permite que el siglo XX en su conjunto irrumpa como un gran archivo sonoro donde las distintas épocas, con sus respectivas revueltas o transformaciones históricas, a partir de sus canciones, de sus sonidos, de sus músicas, se vuelvan parte de un mismo enjambre que moviliza sónica y ruidosamente a las masas. Así ocurrió por ejemplo con la Primera Árabe en el 2011¹⁰, pero ya en la revuelta estudiantil chilena del 2011 donde algunas canciones (entre ellas “El baile de los que sobran”) se vuelven parte fundamental de la protesta o incluso el llamado “Thriller por la educación.”

IV

Si el “estallido” es una figura para nombrar aquello que aconteció en Chile desde el 18 de octubre del 19’, su definición implica lo sonoro como su propia condición. No solo en un nivel empírico, como lo testifica el ruido mismo de la protesta, el grito y la bulla como interrupción de la sensibilidad cotidiana: la revuelta consiste en un ritmo. Pero en otro sentido, la música irrumpe, como por ejemplo con el cancionero de Jorge González, como estallido de un archivo sonoro. O en qué medida el grupo de canciones cantadas y coreadas en las masivas protestas de la primavera de ese año, se debían al estallido de un “inconsciente sonoro”. Así ya lo señalaba, en otros términos, David Ponce, al advertir que fueron “las personas anónimas en las calles quienes de manera espontánea se encargaron de reconstituir una banda sonora chilena preexistente a la crisis: manifestantes que acudieron a una memoria personal para configurar en su conjunto un repertorio colectivo.”¹¹ Cuestión que también subrayan Bieletto y Spencer al observar que “la música del 18-O fue una continuidad y renovación de las músicas que se habían hecho en los últimos cincuenta años”¹², es decir, toda aquella música producida en la revuelta misma parecía citar la diversidad misma de la música popular chilena, desde Patricio Manns hasta Pablo Chill-E. Pero también reversiones ejecutadas en vivo, de la tradición de la canción local, ejemplares son las interpretaciones sinfónicas de “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara, de la interpretación en balcones a capella de “Para que nunca más en Chile” de “Sol y Luvia”, y por supuesto que “El baile de los que sobran” de Los Prisioneros coreada multitudinariamente en la marcha del 25 de octubre. Dichas canciones dan cuenta que la memoria involuntaria de la música, o esta suerte de inconsciente sonoro más allá del dispositivo tecnológico, formula un traspaso de experiencia política colectiva, distribuyéndose minoritaria y molecularmente.¹³ Esa estructura sonora, multiplicidad afectiva, no es otra cosa que una hebra, a veces denegada, de lo popular. La revuelta — y entre ella la instalación de un Jorge González como héroe o ícono de ella — demostró que a partir del shock o el despertar (conocida es la primera lectura de la revuelta, como un “despertar” del pueblo de Chile), miles de imágenes se comenzaron a proyectar en la memoria consciente, en cada acto de escritura y de lectura, como por ejemplo se constata en el papel que jugaron las paredes de la ciudad. Este soporte, suerte de una “terapia del habla” colectiva, enfrentaba la violencia de la represión con

¹⁰ Cfr. Valassopoulos, Anastasi y Dalia Said Mostafa. “Popular Protest Music and the 2011 Egyptian Revolution”, *Popular Music and Society* 37 (5), 2014, pp. 638-659

¹¹ Ponce, 2019, *ibíd.*, p. 10.

¹² Bieletto y Spencer, *ibíd.*, p. 11.

¹³ Cfr. Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006; Guattari, Félix. *Las luchas del deseo. Capitalismo, territorio y ecología*. Santiago: Pólvara editorial, 2020.

frases de canciones, de esas imágenes-palabras escuchadas colectivamente y que venían de muy lejos, porque también interpelaban al *tempo* histórico detenido en octubre que susurraba “son treinta años”. La música popular constituye el lugar donde tanto la voz como la escucha se difumina, en que las canciones no son solo predicados de la realidad, sino que se transforman en sujetos, proyectiles, invadidos de subjetivación política, pero a un nivel molecular e inconsciente. O en otras palabras, no existe representación de un pueblo en las canciones que lo movilizan, sino más bien, las canciones constituyen ese pueblo.

V

Las canciones al circular lo hacen difuminando su origen, existen precisamente en una borradura de sí mismas. El adagio que ocupó la banda Led Zeppelin para titular una canción de su disco *Houses Of The Holy* (1973), “The song remains the same”, así como también un disco y filme en vivo (1976), pareciera confirmar esta perspectiva. “La canción sigue siendo la misma” fue la traducción al castellano, donde el acento está puesto en el movimiento de un presente, ya que la canción *es* la misma, pese a las infinitas modificaciones, reversiones, interpretaciones y lecturas diversas que se le puedan hacer. Confusión o problemas de traducción existieron, pero como signo habitual en la industria del disco y la música popular en general, ya que el filme coloquialmente, pero también en algunos países de Hispanoamérica, fue traducido como *La canción siempre es la misma*. Alterando prácticamente *su sentido*. Hace cincuenta años se vivía aún el acontecimiento del disco a partir de traducciones literales, tanto del nombre de la obra íntegra (el disco) y las canciones que lo contienen, completamente heredadas de la industria de la partitura que se impondría a mediados del XIX. De hecho para la juventud chilena de fines de los años 70, las canciones y los discos se nombraban en castellano y quedaron en el habla social popular, como “Humo sobre el agua” de Deep Purple o “Escalera al cielo” de los mismos Led Zeppelin. Dicho acontecimiento corresponde al origen de cómo la música se comenzó a *reproducir*, al mismo tiempo que a *traducir*, desde el formato de la partitura hasta lo que nosotros contemporáneamente conocimos como cancioneros, que tenía como objetivo, ante todo, la lectura de la música por el hombre-medio, destinatario desde siempre de la música de masas. En la industria del disco, en tierras hispanoamericanas, pero a nivel global también (el caso de las ediciones de discos japonesas que circulan como objetos curiosos por todo el mundo en la actualidad), tanto el título del disco como de las canciones, venían traducidas, cuestión que quedaba como resabio, decíamos, de la industria musical basada en la representación (que siempre es un régimen que lo emparenta a cierto nivel con la traducción) pero que ahora se entregará a un modo o régimen que Jacques Attali ha llamado de la “repetición”, en la medida que la música comenzará a “diluirse, enmascararse, anonimizarse, exacerbando sin embargo al mismo tiempo la ficción del espectáculo como modo de gobierno”.¹⁴

Volviendo al sentido del título de la canción y filme de Led Zeppelin, es decir que la canción *aún* sigue siendo la misma, o simplificando el sentido, *la canción nunca es la misma*, pese a seguir siéndolo indeterminadamente. En otras palabras, la canción tiene como condición la de siempre traer *restos* de otras canciones que desarmarían su mismidad u originalidad. Incluso los propios autores se desmarcan de ellas, por sobre todo cuando tienen una resonancia que la acercará al culto o al ritual, siendo ya parte de una comunidad que las eleva como suyas. ¿De qué

¹⁴ Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI, 1995, p. 131.

naturaleza será esa comunión primitiva que moviliza una canción, cuando centenas, miles o incluso millones de personas pueden corearla, seguir su melodía, dotarla de palmas, alterarla a partir del multitudinario juego de voces? Freddy Mercury en el viralizado “e-o” sabía de esa magia, de hacer música *con* las masas. O de que las masas configuran la música popular, en tanto expresión de *esas* masas. Las canciones, entonces, no están personalizadas, independiente de identificarlas en su origen empírico, atribuido a un “creador”. Pero la historia de la música popular está repleta de canciones sin autores definidos, que se indistinguen, a su vez, de lo que tradicionalmente se entiende por folclor. Si pensáramos en la síntesis de las llamadas músicas populares y las músicas folclóricas, estaríamos hablando de algo similar a lo que Carlos Vega denominó *la música de todos*. Esto lo definía en un importante ensayo suyo de fines de los años 60 del siglo pasado, donde indagaba, muy tempranamente, de qué se trata eso de la música popular, sobre todo de sus canciones, de aquellos elementos que la componen. Las canciones, advertirá, no es que solo sean para un público determinado o para *todo* un público, sino que ese público, o más bien dicho, ese pueblo que canta sus canciones, lo hace transformándolas en suyas. Está en el sentido común señalarlo: los pueblos poseen sus canciones, y ya se ha establecido que Jorge González, en principio, es el autor de algunas de ellas”. Cuestión que ha sido abordada, de manera incipiente y escasa, sociológicamente hablando. No apuntando a que existe una memoria, o más bien una suerte de inconsciente sonoro, más allá del dispositivo tecnológico, que forja un traspaso de experiencia política colectiva, de naturaleza involuntaria. Un almacén de información sonora, o también, imágenes sonoras que se distribuyen de manera molecular, atravesando generaciones, pueblos, o incluso, culturas. Sin embargo, cuando Carlos Vega propone el concepto de “mesomúsica”, lo hace obviando realmente la carga que trae a nivel semántico lo popular. Cabe recordar que el término “música popular”, mayormente ocupado en nuestra lengua, en las otras lenguas nacionales costó que se aceptara porque, como el mismo Vega recuerda, “carece de nitidez para los estudios musicológicos.”¹⁵ Las distinciones entre una música de difusión, música vulgar o incluso lo que Adorno llamó “la música ligera”, no alcanzan a expresar una estructura sonora dotada de bloques espacio-tiempo que llamaremos canciones y que encarnan afectivamente ese componente que nos atrevemos a llamar popular. Y que guardaría, en más de un sentido, una relación con una dimensión de lo inconsciente, de los restos que quedan de cantos, melodías habladas, pero también solo musicales, como pequeños ritornelos que difuminan cualquier tipo de origen simple de aquello que cantamos. Las canciones son menos una simple conjunción entre un texto y una música, que una carga de proyectiles verbales que se manifiestan como “imágenes-palabras”, tal como freudianamente lo podríamos decir, retenidas en lo que será un archivo del inconsciente sonoro.

VI

En días de la revuelta Jorge González ya se siente jubilado, como irónicamente señaló al momento de recuperación del accidente cerebrovascular que sufrió en plena gira por Chile en el verano del 2015 y que lo hizo abandonar su trabajo creativo.¹⁶ Jorge González presenció cómo se elevó como un *autor/productor* de

¹⁵ Vega, Carlos. “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* Año 3, No 3, 1979, p. 4.

¹⁶ Hasta el 2015, González había editado *Libro* (2012), disco con el que volvió a entregar material nuevo, ya que no editaba música desde la segunda separación de Los Prisioneros (2005). Con ello actualizó su nombre y lo insertó en la escena y circuito del pop chileno de esa primera parte de la década pasada. El accidente lo

algunas de las canciones que fueron la música del levantamiento popular de octubre. Ante lo que acontecía, agudamente advirtió que el milagro chileno consistía más bien en cómo “el estallido no se había producido antes” y con la lucidez de siempre identificaba que el camino era más bien lo destituyente: “Piñera debería irse”.¹⁷ Son declaraciones en un medio televisivo antes del acuerdo que firmaría la clase política el 15 de noviembre, abriendo el proceso constituyente. Pero no solo fueron sus canciones, sino que también sus intervenciones públicas, ahora viralizadas por las redes sociales, porque cierto espíritu que rondaba en aquellos días consistía en algo que él mismo había expuesto a nivel público, en una hebra de su nombre como de su obra, que corría a veces de manera más intensa que su propia producción y autoría musical. González, sin que nadie se lo exija, ante un micrófono confirmaba una toma de posición, que llaman consecuencia o autenticidad. Eso se refleja en las conversaciones que compila Emiliano Aguayo en *Independencia Cultural* (2020) donde se grafica que González aún piensa su presente, haciendo un ejercicio crítico, de interpellarlo, cuestión que desde sus inicios realizó. Aquella hebra de su propia obra es la de portar un *locus de enunciación*, una suerte de metadiscurso sobre la música, pero que desde ahí aborda su papel social y político. Jorge González sería también un precursor a nivel local en cómo los músicos pop deben posicionarse políticamente ante un medio de comunicación. Dando cuenta de este cambio de paradigma en una época en el que el artista es ante todo transmedial. Es decir, cualquier músico o música, en Chile, debe estar preparado para responder preguntas de actualidad política e incluso de por quién se inclina en una votación en particular.¹⁸

González, al emerger en un momento político controversial, ocupó su posición de vocero no orgánico de una generación. Aunque, al mismo tiempo, promoviendo una suerte de metadiscurso sobre la música, para desde ahí abordar su papel social. Durante la revuelta, como decíamos, en las redes sociales se viralizaban videos donde él alguna vez en televisión desnudó la farsa transicional chilena, el modelo social y político heredado de la dictadura e incluso advertencias en torno a las fuerzas de orden, de su poder letal y de ser guardianas de los poderes económicos en Chile. Parecía que no sólo Jorge González lo había dicho en sus canciones, sino que también lo había dicho desde ese lugar público que ocupaba cuando había una cámara y un micrófono delante de él. Cuestión que la ejerció en los años 90', cuando de vez en cuando los medios de la época buscaban algún tipo de cuña, o en qué estaba ese ídolo de los años 80', que se veían tan lejanos. Ahí González aprovechaba para develar la farsa transicional: “Pienso que de repente mis compatriotas se han puesto muy conformistas... pero me imagino que cuando el cuarenta por ciento de la gente que está endeudada ahora, no pueda pagar esa deuda, la gente se va a dar cuenta que el cuento del liberalismo y todo eso no es tan bueno como dicen”¹⁹; “lo que la prensa diga da lo mismo, la gente sabe

sufrió en medio de una gira y se preparaba para editar su siguiente disco llamado *Trenes*. Ambos trabajos, no solo le brindaban actualidad, sino que aportaban nuevas líneas musicales y estéticas para una trayectoria artística que se veía prospera, a diferencia de lo que comúnmente ocurre con los músicos pop, que tienen un pináculo para luego solo vivir de lo que hicieron en sus épocas de gloria y popularidad. Por el contrario, González brindaba una música madura y con mucha salud, cuestión que no se condecía con su salud empírica. Cfr. Vergara, Claudio. “Hoy estoy jubilado y feliz”, *La Tercera*, 21-12-2019, <https://www.Latercera.Com/culto/2019/12/21/jorge-gonzalez-jubilado-y-feliz/>

¹⁷ González, Jorge. “Pensé que los chilenos eran apagados, pero me equivoqué: son valientes”, *Chilevisión noticias*, <https://www.youtube.com/watch?v=NA4nXXCYs4k>

¹⁸ Figueroa-Bustos, Arturo. “La construcción mediática del músico y su politización por la prensa especializada: el caso de los músicos *indies* en Chile (2014-2018)”. En *Contrapulsos. Revista latinoamericana de estudios de música popular*, 21/2, 2020, pp. 64-82, p.72.

¹⁹ Symns, Enrique. *Rock del fin del mundo. Entrevista a Jorge González*, Via X, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=NA4nXXCYs4k>

lo que es verdad y lo que no, no es tan importante la prensa ni los medios como ellos quieren hacernos creer”²⁰; “un diario como El Mercurio que pone ‘conflictos étnicos alejan a los inversionistas extranjeros’, como si estuvieran hablando de Kosovo, y están hablando de los mapuches, están diciendo que los mapuches al defender sus tierras (...) resulta que alejan a los inversionistas, si son unos viejos de mierda que para qué quieren más plata, ¿para cobrarnos más por el agua?, ¿más por la luz?”²¹. González en estos tres pasajes ataca vectores que estallaran como parte del abuso sistemático operado por el neoliberalismo chileno en 30 años. Sin embargo, podríamos decir que luego de la reunión de Los Prisioneros el 2001, con cierta ventaja al tener a la industria musical y del espectáculo a sus pies, cada instancia televisiva, mediática y artística, fue ocupada por González para decir aquello que parecía nadie lograba articular, en un momento en que la transición parecía eterna, así, lo evidencia David Ponce:

...vimos a un Jorge González cantar y hablar con claridad implacable en escenarios tan literalmente espectaculares como los de la Teletón y el Festival de Viña espacios de los que se valió para correr el riesgo de cuestionar a los poderes empresariales y políticos, a los medios de comunicación o a lacras sociales como el chovinismo nacional en años en que ya se asomaba el racismo de la casa ante las corrientes migratorias. Ante miles de personas en vivo y frente a millones por la televisión, Los Prisioneros subvertían el escenario y tomaban por asalto el primer plano con las canciones como herramienta de agitación.²²

Mirado veinte años después, pareciera que la reunión de Los Prisioneros funcionó más en ese nivel que en términos estrictamente artísticos. Porque en el caso de González, no se trata solo de las canciones, aunque tampoco haya sido en algún momento un músico militante, más allá de su apoyo explícito, durante el año 99’, a la candidatura presidencial de Gladys Marín, o más allá también de adjudicarse a sí mismo el nombre de un “upeliento.”²³ Es también su papel de ser un cierto vocero sin militancia ideológica, sin una vocación más o menos ubicable, más bien lo de González pasa por ser el artista que toma posición desde su lugar, sin buscar representación, sino solamente expresa *su voz*. De ahí que González se convierta en ícono, imagen-sonora de la revuelta, en el héroe que cubre las murallas cercanas al epicentro de la movilización, en forma de estencil, carteles o murales, junto a Violeta Parra y Víctor Jara, e incluso íconos repentinos creados en la revuelta misma como Mon Laferte, junto a otros iconos del imaginario de la izquierda chilena como la misma Gladys Marín, el escritor Pedro Lemebel, Salvador Allende, y la poeta Gabriela Mistral. Sin embargo, la revuelta tuvo el poder de significar un imaginario, que como vemos no es totalmente sonoro, pero la imagen de los músicos y las músicas es sin duda transversal en él. Y la cuestión sonora desplegada en las calles lo demuestra con letras de canciones escritas en las murallas o en pancartas que citaban “El baile de los que sobran”, “Muevan las industrias”, “Quieren dinero”, “Por qué los ricos”, entre otros parafraseos y citas directas, levantadas como consignas de la movilización.

com/watch?v=UUzQeuyhbkc

²⁰ González, Jorge. *Entrevista en programa “Plaza Italia”*, Canal 2 Rock & Pop, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=wd-9JE-RrJA>

²¹ González, Jorge. *Entrevista en De pe a pa*, TVN, 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=MQyseBJuPDI>

²² Ponce, David. “Recrudece hasta que rompe: 2019”, *op.cit.*, 2019, p. 88-89.

²³ “... soy un upeliento de corazón, yo admiro a Allende, trabajé por Gladys Marín (...) soy un poco chapao a la antigua, upeliento, izquierdoso”, Symns, 1999.

VII

La transformación de Jorge González en héroe o ícono no se debe a que sea un exponente ilustrado de ideas, ni tampoco porque provenga de un discurso político determinado. Nunca fue, ni quiso ser, un intelectual orgánico tal como si podía serlo un Patricio Manns o un Víctor Jara previo al golpe de Estado. Es que su música y “vocería”, no podría ser entendida como una crítica *de* la sociedad desde un cierto ideario, sino que más bien, en tanto exponente de la música popular, encarna *en sí mismo* lo social y lo político, es algo así como su propia expresión inmanente. Y González constituye una *voz* de lo popular, una *voz* de los 80’, tal como irrumpió en su juventud en total primera persona. Aunque, no obstante, el tono manifiesto de “La voz de los 80” siempre sonó extemporáneo, no tenía lo que sí poseía “No necesitamos banderas”, de expresar un nihilismo, una voz de la caída y la ruina de los grandes ideales luego del 73. Sin embargo, la canción que da título al primer disco de Los Prisioneros animaba a movilizarse con su marcado beatailable y con un texto que alentaba a una transformación, a un *rebasamiento* de todo lo existente. De ahí que quizás esa fuerza a la que alienta González nace desde las mismas *entrañas* de los 80’, en los cuerpos que están naciendo y que serían parte protagonista de la potencia transformada del Chile neoliberal desde los años 2000: “algo grande está naciendo” vociferaba la canción. Pero no era su propia generación, a la cual tildaba derechamente como una “Generación de mierda”²⁴, más bien era un llamado al porvenir. La música de González, desde este momento germinal, nunca fue una música de protesta ni de crítica política o social, como comúnmente se le ha adjudicado, sino que una música que deberíamos definir, ante todo, como eminentemente popular en este sentido más inconsciente o molecular, tal como estamos tratando de proponer. El grado de identificación que ha tenido con el pueblo chileno pasa más por una experiencia corporal y no cerebral, cuestión que se debe a su potencia rítmica, pero plebeya, de su música. En otros términos, lo que planteamos como popular, es menos un producto de una discursividad específica que una sensibilidad que nunca termina de darse del todo discursivamente. “La voz de los 80” Jorge González la compuso cuando estudiaba música en la Universidad de Chile, cuestión que de seguro — y se podría testear cuántas canciones de González tuvieron ese origen el año 83²⁵ — influyó en que fuera compuesta para piano, tonada o balada, pero que confirma la débil frontera de segmentaciones supuestamente preestablecidas entre la música popular, folclórica y docta, pero que, por cierto, atraviesan cualquier manifestación de la llamada música popular. La canción terminó rítmicamente ejecutada a partir de temas de la época como “Kids in america” de una olvidada Kim Wilde.²⁶ Aunque esta canción no fue protagónica en la revuelta de octubre, su espíritu concentra los elementos principales de la música hecha por González, no solo en los años 80’,

²⁴ Canción inédita compuesta en el año 84 y que da cuenta de la época en que Jorge González aún se paraba con distancia ante el público universitario y del nuevo circuito cultural de Santiago. “Generación de mierda” no vio a la luz pública hasta 1996, cuando fue editada en el disco póstumo de Los Prisioneros *Ni por la razón, ni por la fuerza*.

²⁵ Sobre la relación entre la Universidad de Chile, específicamente la Facultad de Artes, y la génesis de la música de Los Prisioneros y el pop chileno de los 80, Cfr. Aguayo, Emiliano. *Las voces de los 80. Conversaciones con los protagonistas del fenómeno pop-rock*. Santiago: Ril Editores, 2012, p. 23-30

²⁶ Maira, Manuel. *Jorge González. Una historia original*. Santiago: Ediciones B, 2016, p. 21. El libro de Manuel Maira es el primero a nivel periodístico que le da cierta dignidad al nombre de González, centrándose en su obra musical, ya que las biografías y libros dedicados a él hasta esa fecha, solo indagaron en sus conflictos personales, poniendo en escena solo al Jorge González “figura”. Alguna vez señalé que estaba en el mismo nivel que personajes como Bonvallet o las gemelas Campos (*Animal Nocturno*) alguien solo reconocible por decir cosas polémicas y romper el sentido común de la transición. Agregaríamos que también es el lugar que a casi la mayoría de los músicos y compositores nacionales se le ha asignado transversalmente.

sino que en gran parte de su trabajo. Más allá de considerarse un cantautor en el cual la música es un mero acompañamiento de aquello que se pretende enunciar líricamente, lo de González, pasaba por reafirmar una posición difícil de sostener en Chile, pero que con la revuelta, parecía trastabillar. Es decir, lo que comenta con Aguayo, sobre el “inesperado” papel de la música pop en la protesta social y política desde octubre del 19'. El fenómeno de que canciones de Víctor Jara y de Los Prisioneros se transformen en espontáneos cantos de esos cuerpos que se encontraban en común, esa motivación no solo provenía de una objetiva opresión o posiblemente diagnosticada, sino más bien de una opresión sensible, afectiva, que guarda vínculo directo con la potencia misma de las canciones populares.²⁷ No obstante, la potencia del cancionero de González, esas canciones sobre todo de Los Prisioneros que de inmediato infectaron la movilización popular, podrían pensarse más allá de las letras o de su contenido. Curiosamente el mismo cantautor ha tenido como objetivo discursivo el de no dejarse inscribir en un relato demasiado liviano, cliché o periodístico. Ha buscado, como en este pasaje, desmarcarse de la visión heroica de un intelectual orgánico, es decir, un compositor que le canta a un pueblo que debe tomar conciencia:

Me gusta la música donde el sonido me dice algo, no la música que tenga una lectura alrededor, no que alguien me tenga que explicar: “Mira, lo que pasa es que estos son unos chiquillos que vienen de San Miguel y vienen de un barrio obrero y resulta que la Dictadura...” No, no quiero que me cuenten así la música, quiero que me pongan el disco y ahí me pegue (...) La música de baile en Chile, de alguna manera, no es bien vista.²⁸

González señalaba esta cuestión en tiempos de la segunda época de Los Prisioneros (2005), donde aún buscaba hacerse entender en un país que había codificado su nombre (y el de Los Prisioneros) como un autor de canciones con mensaje, con contenido “social” y “político”, cliché del cual siempre trató de escapar. Si bien en la revuelta, la canción que espontáneamente fue coreada es “El baile de los que sobran”, hay que recordar que dicha canción es ante todoailable, inspirada en Depeche Mode, es decir, en estricto rigor es tecno-pop, no teniendo mucha relación con la música de “conciencia política” más hegemónica en Chile. De hecho, González señaló alguna vez que la guitarra acústica fue añadida casi al final, sin duda es un elemento que la ha hecho trascender como una canción con cierta autenticidad folclórica. Aunque, quizás, paradójicamente esa autenticidad se deba al *sampler* del ladrido de perro que pareciera identificarse con el emblemático perro ‘mata paco’, ícono también de la revuelta. Ambos elementos, hacen de “El baile de los que sobran” una canción que tiene una cierta línea de identificación que incluso va más allá de la misma lírica. A días de la revuelta se indicaba que a través de la plataforma de *streaming* “El baile de los que sobran” era la canción más escuchada y también la más compartida, en plena coyuntura del “estallido.”²⁹

Estamos en condiciones de enunciar que desde la lectura que Jorge González sitúa su propia música, la relación política del pop, o la relación de lo pop con las expresiones populares, nunca pasa, estrictamente, por el contenido en sí de las canciones, sino por su ritmo, por alentar a la movilización y el baile (dos cuestiones totalmente inmanentes). No obstante, la dimensión lírica de González no es algo para minimizar, independiente de no considerarse un compositor-guía o cantor

²⁷ Aguayo, Emiliano. *Independencia cultural. Conversaciones con Jorge González, 2005-2020*. Santiago: Ril Editores, 2020, p. 30.

²⁸ Aguayo, Emiliano. *Maldito Sudaca. Conversaciones con Jorge González*. Santiago: Ril Editores, 2005, p. 30.

²⁹ Del Real, Andrés. 2019. “La banda sonora de los últimos trece días”. En *Culto. La Tercera*. 31 de octubre: <https://www.latercera.com/culto/2019/10/31/banda-sonora-ultimos-dias/>

social. Ello, demuestra, al mismo tiempo, que la música de González considerada como “representativa” es efecto de la expresión popular, antes que ser discursiva o ideológica, proviene de un cierto lugar inconsciente que conectará la música de González — sus letras — con aquellas que décadas antes también se habrían acercado a la describir las injusticias sociales en nuestro país. Así David Ponce señalará que “El baile de los que sobran” “es la misma verdad hecha música”, una canción que ya del 2006, pasando por el 2011 y terminando en el 2019 “se transformó en cántico de masas”.³⁰ El nivel de himno alcanzado por “El baile de los que sobran”, confirma, según la lectura de Paloma Rodríguez, la evidencia o “continuidad histórica de la injusticia y segregación social de la educación chilena y el sentimiento de no pertenencia al modelo que pregonan tan orgullosos quienes han gobernado el país desde los 90’s en adelante”.³¹ Otra lectura posible es que esa expresión lírica, que no consideramos discursiva, ni consciente, es también una expresión minoritaria o subalterna, pues “entre cansancio e indignación, es posible revisar diferentes sujetos(as) que han sido etiquetados como molestia para el sistema y por ende caen en las zonas del despojo, siendo desplazados, como si “el baile de los que sobran” de Los Prisioneros fuera la metafórica denuncia musical de las subalternidades, en este caso, estudiantiles.”³² Ejemplo paradigmático y actual, de la no necesaria correspondencia entre música y letras, es el de la llegada del trap a los sectores populares. El trap es ante todoailable y la podríamos ubicar como la música que *acompañó* a la juventud en la revuelta, como diría Felipe Kong son parte de los “ritornelos del futuro”, caracterizados por ser populares y que conviven con los “ritornelos capitalistas” (*Ritornelos del futuro* 12).³³ El trap contiene líricas que no provienen de un saber ilustrado ni militante, sino que de las mismas *entrañas* de una generación nacida y formada por la educación neoliberal.³⁴ Similar es lo que ocurrió con Mon Laferte, siendo una suerte de reverso de lo acontecido en los coros colectivos que entonaban “El derecho de vivir en paz” o “El baile de los que sobran”. La irrupción de la música como ícono de la protesta era totalmente impensado, porque hasta la revuelta su representación estaba vinculada con el pop y la industria³⁵, e incluso para los chilenos se le asociaba a su antiguo personaje televisivo. Por esto su música no mostraba tintes de ser crítica en términos sociales ni políticos, sin embargo su figura y *locus de enunciación*, resalta una tradición solapada del artista pop local, al encarnar ciertas luchas menores que ya no tienen relación con un rol vertical de poseedor de una verdad con la cual debe iluminar a un pueblo en búsqueda de referentes.³⁶ Marisol García, a propósito de Ramón

³⁰ Ponce, David. “Onda expansiva: antes y después de 2020”. En David Ponce (ed.), *Contrasonido. Insurgencia, pandemia y 30 años de contingencia musical chilena (1990-2020)*. Santiago: Cuaderno y Pauta, p. 19.

³¹ Rodríguez, Paloma. “El baile de los que sobran y el “oasis” chileno para unos pocos”. En *Enpoli. Entre política y literatura*, marzo 2021, p. 124.

³² Rabanal Gatica, Dámaso. “Narrar la escuela: masculinidades y movimiento estudiantil en *Al sur de la Alameda*”. En Rubí Carreño, Catalina Forttes y Ainhoa Vásquez (eds), *Taller de letras*. Número especial “Adiós a las armas. Despatriarcar América desde la cultura”. Santiago: PUC, p. 186.

³³ Kong, Felipe. “Ritornelos de futuro. Sobre las máquinas rítmicas en el capitalismo.” En *Revista de filosofía Aurora*, N°36, 2023 (en prensa).

³⁴ Molina de los Reyes, Ignacio. *Historia del trap en Chile*. Santiago: Alquimia ediciones, 2020.

³⁵ Spencer, Christian. “Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-20202). *Boletín de Música* 54: 3-27, p. 39.

³⁶ Ya el 25 de octubre en un acto homenaje, en el Zócalo de Ciudad de México, a José José, Laferte señala un repudio directo y abierto a la represión que se cierne sobre Chile a una semana del inicio de la revuelta. Pero el gesto más recordado y el que quedó inscrito como iconografía de la revuelta fue su intervención/performance en los grammys y que se ve coronado con la edición, el mismo día de su intervención, del reggaetón “Plata ta tá”, canción dedicada a Sebastián Piñera y a la represión ejercida por su gobierno. Más allá de su mensaje, la canción se transformó en un hit inmediato por su pegadizo coro y por su ritmo que anima totalmente al baile, y que fue reinterpretada por la movilización en múltiples performances que intervenían el espacio público.

Aguilera, ha advertido que encarna una figura atípica, pero que creemos constituye una línea de ejercicio público del cantante local, que podría atravesar desde él pasando por Jorge González y que llega a Mon Laferte, es decir, artistas que no necesariamente son representantes intelectuales ni militantes orgánicos, sino más bien, se definen por una “disposición a denunciar en público lo que el resto de sus colegas se guardaba.”³⁷ Una suerte de consciencia social dirá también la periodista, que recoge una declaración de Aguilera en 1971 con esta toma de posición: “somos quizás, los trabajadores más explotados; la diferencia es que el público no lo nota, puesto que hay que salir al escenario con brillantes trajes, pero muchas veces con el estómago y los bolsillos vacíos, y además plagados de deudas.”³⁸

VIII

Comúnmente se asocia el término “intelectual orgánico” a la idea de una vanguardia del pueblo, es decir, el intelectual es orgánico en la medida que forma parte de una cierta organización de la cultura, como partidos políticos, gremios, o profesionales en general, para pensar en la amplia noción — a veces restringida — de “intelectual orgánico” formulada por Gramsci. El intelectual orgánico, sea poeta (Neruda), novelista (García Márquez o Vargas Llosa), filósofo (Sartre o incluso alguien como Octavio Paz), pintor o artista visual (Picasso, Diego de Rivera), no obstante, cuesta asociar dicho término hacia la música popular, a sus exponentes, compositores, artistas o creadores. Salvo, sin duda, en la experiencia revolucionaria cubana, que se ubica en un momento de tránsito o pasaje desde una sociedad aún no del todo industrializada— que Gramsci no alcanzó a pensar — sin la significativa irrupción de la industria cultural en la primera mitad del siglo XX. Se podría advertir que la revolución cubana, en este sentido, constituye una consumación del ideario ilustrado, de que el intelectual puede guiar los designios de la razón, y, por cierto — desde una óptica kantiana — de la moral. Cuestión que podríamos también aducir sobre el papel de la canción y los cantautores en el proceso de la Unidad Popular, no sólo en esos mil días, sino que previamente. La Nueva Canción Chilena es, desde su propia trinchera, una precursora de la vía chilena del socialismo. Tanto Víctor Jara, como Patricio Manns, Rolando Alarcón, los hermanos Parra y agrupaciones como Quilapayún o Inti Illimani (imagen de este vínculo está en *El canto al programa*, por ejemplo), pasan a la figuración política como agentes activos en el gobierno, adscritos en su mayoría al Partido Comunista, y que, por lo mismo, fueron perseguidos, detenidos o directamente asesinados luego del Golpe de estado. Se podría discutir largamente si tanto Silvio Rodríguez como Pablo Milanés o el caso de los chilenos recién nombrados en años de la U.P, fueron unos intelectuales “orgánicos”, en la medida en que plantearon posturas disidentes a las gubernamentales o al menos en una franca disidencia de un sentido común adherido a la causa revolucionaria. Son, en su singularidad, un momento de crisis o de previa disolución de la organicidad intelectual y creativa es decir, no necesariamente, existe un vínculo claro entre ser un intelectual o músico comprometido con un proceso político y que las canciones sean vehiculizadas a través de un mensaje preciso de compromiso militante. El caso de Silvio Rodríguez

(Del Real, Andrés. “Plata ta tá: el reggaetón de protesta de Mon Laferte”. En *La Tercera*, 24-2-2020, <https://www.latercera.com/culto/2020/02/24/plata-ta-ta-protesta-mon-laferte/> ; Salazar, Mauro. “Mon Laferte: estéticas de la informalidad”. En *Blog Bío Bío*, <https://www.biobiochile.cl/noticias/blogs/el-blog-de-mauro-salazar/2021/01/05/mon-laferte-estetica-de-la-informalidad.shtml>).

³⁷ García, Marisol. *Llora Corazón. El latido de la canción cebolla*. Santiago: Catalonia, 2018, p. 31.

³⁸ *Ibid.*

es paradigmático, o incluso el de alguien como Manns en Chile. Independiente de algunas canciones o imágenes precisas expresadas en sus letras, sus canciones en general no fueron presa fácil de un caldo programático, sin embargo, ambos, ante un medio de comunicación o en una actividad militante, nunca dejaron de tomar posición. “El necio” (1992) de Silvio, ya a cuarenta años de la revolución cubana o “Allende” (2000) de Manns, insisten en una posición plenamente de izquierda y revolucionaria pese a los vaivenes históricos y políticos experimentados luego de la caída del muro.

En las sociedades de consumo o de control, el rol del intelectual o del intelectual-músico, se comienza a transformar completamente. Tanto en la experiencia chilena al socialismo o en la revolución cubana, constituyen momentos previos en que el *locus de enunciación* es totalmente modificado, dependiendo estrictamente de un medio para cumplir un cierto rol intelectual. Si seguimos a Lyotard con su noción de intelectual negativo o la de alguien como Habermas, aún nostálgico de un impulso ético comunicativo que tendría la modernidad aún inconclusa para él, lo que es claro, que los músicos populares se vuelven desde los años 60’ en el primer mundo y luego de los 80’ en Latinoamérica en agentes de cambio que no pueden del todo despegarse de las propias condiciones fácticas del mercado. A lo que podríamos sumar la siguiente idea: el músico popular o la estrella de pop pareciera ocupar un lugar ideal en dicha nueva configuración desplazando al literato que ejemplificaría un tipo de sociedad aún no del todo mediatizada. De hecho, se les llamará, un poco despectivamente como “intelectuales mediáticos”³⁹ y ya no “orgánicos” como en la vieja usanza gramsciana. Creemos que Jorge González irrumpe precisamente en ese pasaje, y coincidentemente, la primera canción de su primer Lp, pareciera mostrar visiblemente las condiciones de dicho pasaje: “en plena edad del plástico, seremos fuerza, seremos cambio...”.

IX

Jorge González, en tanto músico popular, comparece en un lugar menor, para no decir minoritario. La música popular no se reduce a ser música de la lengua y de la identidad nacional (aunque se tienda a patrimonializar), constituye una fuerza menor que se moviliza y atraviesa heterogéneas líneas expresivas. Más que un intelectual mediático, Jorge González, y el músico popular, son artistas, intelectuales o creadores transmediales. Cuestión que se vislumbra en cómo González se posiciona en diversos escenarios de luchas, más allá de segmentaciones y códigos sociales o culturales amparados en un sentido común, pero al mismo tiempo sus canales de expresión son múltiples: video clips, entrevistas radiales, escritas o audiovisuales, el disco como obra, canciones como singles de difusión y circulación, estética de cada obra e imágenes promocionales, etc. Por ejemplo, “Corazones rojos”, que de canción protesta o social tiene muy poco, constituye un modo de expresión política en esta misma línea. La interpelación crítica no viene desde un lugar que quiere concientizar al oyente, sino que más bien se sitúa en el lugar del oprimido, pero con un tono activo. Son cosas que efectivamente el rap, que González adopta, venía haciendo de forma contemporánea a la publicación de esta canción (1990). Pero este gesto, es por causa de no ser él mismo aquellas mujeres, que muy inteligentemente “Corazones rojos” posiciona como minoría. Por ejemplo, alguien como Rubí Carreño, ubicaría a González como quien “debe considerar su posición y privilegios patriarcales para no experimentar, respecto

³⁹ Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2000.

ya no solo de las mujeres sino respecto a la coherencia de su propia obra, la sutil sentencia de “Corazones [rojos]”: “soy un hombre y no te puedo mirar”.⁴⁰ Por su parte Sandra Vera, discutirá el rol que juegan las masculinidades en disputa en González, observando desde su propia experiencia personal las “ñiñeces” que escucharon esta canción en el año 90 o 91 (cuando apareció como single en la radio y comenzó a circular su video). Si bien fue una canción atípica, por su éxito, al igual que muchas otras canciones de Los Prisioneros se hace masiva a partir del gusto infanto-adolescente, como en otras, su popularidad se debía a que no se comprendía del todo de qué trataba. Vera observará que “en una sociedad la hegemonía discursiva es tan restringida, no hay muchas posibilidades de traducir los códigos de una denuncia hecha a través de expresiones artísticas”, pero también, como la canción es muy sexual en sus referencias, tal como diría Freud, lo primero es “la vergüenza” debido a la literalidad (“entrepiera bien jugosa”); pero finalmente porque contiene un “atrevimiento ofensivo de la canción “contra” las mujeres (“eres ciudadana de segunda clase”, “no estás autorizada para dar opinión”).”⁴¹ Feminismo, por cierto, era una palabra infamiliar para alguna niña o niño en la época. La canción pasó desapercibida para aquellos que buscaban al Jorge González con “conciencia social”, porque exponer y plantear el problema de la violencia hacia la mujer como una cuestión política de primer orden era demasiado extemporáneo. A principios de los 90’, se extiende la limpieza de todo movimiento social que realiza la Concertación, dejando reducido los resabios feministas y los movimientos de mujeres activos contra la Dictadura en lo que terminó siendo el Sernam o los centros (pocos que existieron y existen) de estudios de género en nuestro país.⁴² Sin embargo, “Corazones rojos”, tuvo una sobrevivencia, que en plena década de los 2010, cuando se discutía la ley de aborto en tres causales, el otrora diputado Gabriel Boric citaba a Jorge González ante todo el país en la cámara de diputados, para reivindicar los derechos reproductivos de las mujeres.⁴³

Ahora bien, esta lectura, profeminista de González, debe comparecer ante los testimonios, que desde su círculo de amistades en los 80, señalaron conductas efectivamente machistas en su matrimonio con la artista Jacqueline Fressard.⁴⁴ González, sin embargo, publicaba una canción como “Una mujer que no llame la atención” (1986) donde pareciera irónicamente burlarse de él mismo, de su machismo y fragilidad ante las mujeres, pero con afán de denuncia de aquellas prácticas. Otras como “Cuando te vayas” (1987), del disco siguiente, también dan cuenta de confesiones como la de “ser tu dueño me da miedo”. La época previa de *Corazones*, cuando ya se desvincula de Los Prisioneros y se interna más profundamente en la escena artística y de vanguardia de Santiago, ya no está en la posición del “resentido” o del “picante” que se mezcla con los artistas sin realmente querer ser parte de ellos, sino que lo hace de una manera más afirmativa. En una decisión

⁴⁰ Carreño, Rubí. “El músico errante: masculinidades de artistas”. En Rubí Carreño, Catalina Forttes y Ainhoa Vázquez (eds), *Taller de letras*. Número especial “Adiós a las armas. Despatricar América desde la cultura”. Santiago: PUC, 2019, p. 79.

⁴¹ Vera, Sandra. “Bicho raro (¡Sin ninguna vergüenza!). Jorge González y las masculinidades apátridas.” En *El jardín del pulpo*: <http://www.eljardindelpulpo.cl/bicho-raro-sin-ninguna-verguenza-jorge-gonzalez-y-las-masculinidades-apatridas/>

⁴² Richard, Nelly. *Crítica y política*. Santiago: Palinodia, 2012, p. 104-105.

⁴³ “Naturalizar a la mujer como madre, dueña de casa, y ciudadanas de segunda clase, sin privilegios y sin honor. Porque como el hombre da la plata, tú estás forzada a rendirme honores y seguir mi humor. Búscate un trabajo estúdia algo. La mitad del sueldo y doble labor. Si te quejas, allí está la puerta, no estás autorizada para dar opinión. Los corazones rojos de ayer y hoy no los queremos mañana.” <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2016/03/17/la-cita-a-los-prisioneros-en-la-intervencion-de-gabriel-boric-durante-la-discusion-sobre-el-aborto/>

⁴⁴ Cfr. *Jorge González. Biografías*, Canal 13, 2000.

hasta el día de hoy discutida y poco comprendida, González pacta con la clase alta santiaguina y la joven escena artística pero domesticable, a la cual pertenecía Fressard, al casarse. El compromiso, implica un contrato con la cultura, que tanto las clases subalternas como de la élite social se abrazan reproduciéndola, en tanto el matrimonio constituye un pacto que aferra lo que podríamos llamar a una estructura — transversal a las distintas zonas o estratos de una cultura en todas sus esferas, es decir, lo social, lo político, lo económico, lo ideológico, etc. — que constituye el patriarcado. Su relación con Fressard tenía deparado un porvenir que rebasaba la forma-matrimonio, demasiado anquilosada en una modulación de lo popular con un fuerte resabio molar, que el músico pareciera boicotear, ya que al separarse, ni al año de haber contraído matrimonio, comienza a interesarse mucho más por lo que hacía su ex pareja, que quizás siempre la miró un poco como una artista demasiado apegada a una cierta alta cultura disfrazada de alternativa. Lo testimonia “¿Por qué no se van?” (1986), en lo que podríamos hablar de un Jorge González todavía con un pie en un cierto pinochetismo, como el mismo alguna vez señaló, porque finalmente existía un desprecio por las mujeres, de lo que ellas podían o no realizar, cuestión que lo ligaba a su misma pareja y compañera. Este pasaje, en donde la biografía íntima y la artística se cruzan, son la génesis del momento más importante de Jorge González en términos autorales y de creación. Ya que, en 1988, comienza a colaborar con el proyecto Las Cleopatras, que se había formado años antes, por iniciativa de Patricia Rivadeneira y que agrupó a artistas que habían trabajado con Vicente Ruiz, en un momento de consumación de cierta escena vinculada al Trolley, al teatro, la performance, la pintura y la música. González había llegado a tocar con Los Prisioneros en ese lugar, porque Fressard lo insertó, según relatan Oscar Contardo y Macarena García.⁴⁵ Del desprecio a la admiración, donde ve la performance de la canción “Por qué te vas” de José Luis Perales, interpretada por Las Cleopatras, tal como ha testimoniado ya la historia audiovisual que se ha hecho de Los Prisioneros. Las Cleopatras se proponen ser una banda de pop que terminan casi con el auspicio de mánager por Carlos Fonseca para grabar en la EMI, pero el disco recién sale publicado en el 2016, de manera independiente bajo el sello Hueso. En esas grabaciones, González compone “Corazones rojos” para aquel disco, donde él haría de corista, suerte de colaboración, que en esta época podría tener efectos exitosos y llamativos. En Las Cleopatras también estaba Cecilia Aguayo, que dos años después pasa a formar parte de Los Prisioneros, en la última etapa donde se presentaba el disco *Corazones*, con una ya editada y masificada nueva versión de “Corazones rojos”. Las Cleopatras son sin duda unas precursoras del colectivo de performance también y de música Las Tesis, que intervinieran con su performance/canción “Un violador en tu camino” en noviembre del 2019, es decir, en plena revuelta. La performance buscaba ser manifestación de la represión y violaciones a los DDHH ocurridas a un mes del estallido, sin embargo, el alcance nacional y luego global que tuvo, la hizo convertirse en uno de los himnos más importantes del feminismo internacional. La base de la canción tiene un marcado beat pop, que pareciera indicar que es la expresión musical más importante de la música chilena desde fines del siglo XX hasta nuestros días y donde Jorge González, pareciera construir una cifra y síntesis fundamental, y aún en una incipiente lectura de su obra.

⁴⁵ Contardo, Oscar y Macarena García. *La era ochentera. TV, pop y under en dictadura*. Santiago: Planeta, 2015, p. 143-147

Advertíamos que en la revuelta de octubre del 19' no existía ni una vanguardia del pueblo ni menos intelectuales que interpretaran el acontecimiento, por el contrario, los intelectuales — si es que en nuestro forado neoliberal permitiese hablar de intelectuales — se mostraron reaccionarios ante la revuelta.⁴⁶ Por su parte, los artistas, en su amplia gama, se sumaron no desde una posición vertical, de guía o conductora del alzamiento, sino que en acciones como el *Largo tour* coordinado por Mon Laferte a fines de ese mes de octubre, que sintonizaba con la atmósfera de las bandas autoconvocadas, en la música espontánea de bocinas, cacerolas, postes o paraderos de micro o en las reversiones de canciones con distintos niveles de masividad y popularidad, coreadas e interpretadas por la masa anónima. La revuelta tuvo mucho de una separación del foso y la platea, si pensamos esa relación a partir de la música popular, no existían artistas representando aquello que la platea desea, sino que el hundimiento de ambos polos en un foso indiscernible. En ese foso cae la iconografía de los músicos y las músicas de la revuelta, desplegadas en las murallas de las ciudades, no solo de sus rostros, sino que de sus letras impresas a modo de *stencil* o simple garabato *graffiteado*. Jorge González emerge en ese lugar. Porque no solo son sus canciones, sus líricas, sino que también su posición, su *locus de enunciación* en plena postdictadura, de ser un precursor de la revuelta, diagnosticando, en sus múltiples intervenciones televisivas y mediatizadas, la farsa transicional, aquello que en octubre del 19' se comenzó a llamar los 30 años. Es en este sentido que González, más que en una línea que lo emparente con músicos o compositores orgánicos y representativos, o del intelectual orgánico, más bien se trata de una línea de posición política que el músico popular toma, que consiste básicamente en la ruptura que produce con el paradigma del intelectual de vanguardia para instalarse en un lugar intempestivo. Esa, y no otra, es *la voz* de lo popular.

⁴⁶ Cfr. Bórquez, Zeto. *La noción (chilena) de gasto*. Santiago: Qual Quelle, 2021, p. 21-32

Nota para Notizen¹

Gonzalo Díaz²

Notizen es una palabra alemana que significa “apuntes”, “notas”, “bosquejos” y cuya forma singular puede formar las palabras *Notizblock*, “block para apuntes”; *Notizbuch*, “libreta, libro de apuntes”, con el agregado de *Kalender*, “agenda”, y *Notizheft*, que significa “cuaderno de apuntes”. Para el oído de un hispanohablante, el significante retiene, desvía y demora un tanto el despliegue de sus sentidos gráficos y literarios.

Se reúnen y se muestran en Galería D21, bajo ese título —*Notizen*— una docena de obras producidas entre 2017 y 2019, que aunque muestran diferentes formulaciones materiales y objetuales de tipo aforístico, todas comparten la misma matriz de pensamiento y el mismo cuño del imaginario. Una de ellas —*Civitas Dei*—, que precisamente demora como remanente su versión objetual desde 2010, comparte la autoría de su actual enunciación con el joven artista Carlos Vidal.

Hay algo, sin embargo, a lo que no podría dejar de referirme. Esos ruidos rítmicos y metálicos de ollas, sartenes y cacerolas que se armonizan y contrapuntean con bocinas y sirenas de distinto timbre e intensidad, que se dejan escuchar cerca y muy lejos del taller en el que escribo esta presentación, estableciendo con ese rango de amplias dimensiones un profundo paisaje comprimido que empieza a dejar salir a la luz del sol la “ira del pueblo”. O los vándalos y terroristas somos todos, hayamos o no puesto un pie en la calle, o están peinados a la gomina y a la sombra, al interior de palacio. Esta emergencia impensada e inimaginable en su insistente persistencia no constituye, por cierto, un ensayo, un apunte o un bosquejo de la historia, sino que significa la expresión popular y callejera más importante de los movimientos sociales de los últimos 40 años. Entre esos ruidos y esa tensión social que deja en cinco días la ciudad devastada y al arte reducido al silencio, surge la imagen del Ángel de la Historia, con un demonio esta vez, ardiendo amarrado a sus espaldas, dejando las palabras abuso, muerte, defenestración, incendio, sistemas despóticos, fracturas, ruina, corrupción, abismos anárquicos girando en el aire contaminado.

En este contexto de máxima asimetría entre el silencioso espacio privado del taller y el fulgor bullanguero de la calle que arde, la obra se repliega, o más exactamente, es replegada sobre sí misma, en el invierno concentrado de su propio lenguaje. Sería, entonces, octubre el mes más cruel.

El autor mantiene la esperanza de que estas obras conformen proposiciones tan claras y evidentes que sean admitidas sin demostración. (Él) quisiera que fueran como cada uno de los principios fundamentales e indemostrables sobre los que se construye una teoría, en fin, (él) anhela que la superficie de sus respectivas materialidades constituyan proposiciones cuya verdad sea admitida sin pruebas para servir de base en ulteriores razonamientos. De todos modos queda suspendido en este aire, en la atmósfera de *Notizen*, la antigua pretensión del autor relativa a que la constitución de la obra se ajuste y obedezca a la operación aritmética sobre

¹ En Notizheft, EDICIONES de *La Cortina de Humo*, de próxima aparición, en abril de 2024.

² Artista visual, académico Facultad de Artes, Universidad de Chile.

un número, por ejemplo aquella que se grafica mediante la notación 7^3 , cifra que debe leerse “siete elevado a tres” y cuyo resultado es la lejana e inesperada cifra de 343, tercera potencia de 7. Esta figura aritmética y su grafía exponencial propone un modelo de construcción que permitiría que una imagen o un objeto pueda ser la *potencia de sentido* de otra imagen o de otro objeto. O que una imagen u objeto pueda *ser elevado* a la potencia de sentido de otra imagen u objeto. Fantasías de producción que permiten vencer, al menos en forma aparente, la pulsión de muerte que en el arte siempre ronda por el cielo de los procesos productivos.

Otra pauta común de estas obras que aspiran a la categoría de enunciados es la formulación dialéctica que muestran todas ellas, en cuanto se estructuran material y objetualmente en una relación, si no de opuestos, al menos de cosas lejanas, no habitualmente limítrofes ni probablemente contactadas. El “funcionamiento” de las obras al momento de ser puestas al arbitrio espectador o al rango de enjuiciamiento podría formularse como “he aquí esto que es como esto (otro)”, o “he aquí esto, que es esto otro”.

Pero tal vez el rasgo que aún con más propiedad la contextura de estas obras, además de compartir todas ellas los significados que encierra el nombre de la muestra, sea el carácter provisional que comparten todas por igual, como si no alcanzaran a expandir el acto de enunciación hacia un entramado ficcional de cierta permanencia, a causa de la precariedad de los materiales y objetos puestos en juego y por la geometría de sus respectivas disposiciones, operaciones y procedimientos que definen la relación de estos pequeños ensayos objetuales con una temporalidad muy acotada.

Santiago, 19, 20, 21, 22 y 23 de octubre, 2019



Gonzalo Díaz, *Madre esto no es el Paraíso*, 2018. En “Notizen”, Galería D21, Santiago, 2019. Gentileza G. Díaz.

Octubre 2019. ¿Y el arte?

La ilusión rota: “Madre, este no es el Paraíso”¹

Nelly Richard²

La revuelta de octubre 2019 sacudió el tiempo de la gestión institucional y de la planificación económica del gobierno de Sebastián Piñera, trastocando la normalidad y regularidad del llamado “orden democrático” con la fuerza explosiva de un *acontecimiento*, es decir, de algo que irrumpe y disrumpe: algo que hace saltar tanto la cronología de cómo se suceden y se proyectan los hechos como la razón explicativa que dominaría la lógica de su secuencia. El estallido del 18 de octubre 2019 lo descontroló todo, empujando ritmos y fases hacia el paroxismo de vibraciones callejeras (el “pueblo”) que no habían cobrado tal intensidad desde los inicios de la transición chilena. Después de largos años de silenciamiento, censuras e inhibiciones, los cuerpos y las hablas del descontento se tomaron el espacio público para gritar: “Ya no tenemos miedo”. Multitudes salieron a las plazas y las calles para protestar masivamente, haciendo valer su categórico e impaciente rechazo (“No + abusos”) luego de más de treinta años de agravios cometidos por el poder económico (la acumulación y la concentración financieras basadas en las máximas del lucro y la ganancia empresariales) y por el poder político-administrativo de la “democracia de los acuerdos” que usó el molde neutralizador del Consenso para sumergir a la sociedad en un estado generalizado de pasividad, conformidad y resignación.

La efervescencia semi-insurreccional del 18 de octubre 2019 rompió con el relato llamado “transición”, surtiendo el efecto de un cataclismo que precipitó a Chile en el abismo de lo desconocido y lo imprevisible: un abismo casi insondable librado al juego de la incertidumbre entre la fascinación del renacer (“Chile despertó”) y el temor desatado por violencias extremas que remecieron oscuras pulsiones destructivas, justicieras o redentoras.

El orden sublimado de un país ideal (el de la democracia neoliberal que Sebastián Piñera describió idílicamente, escasos días antes del estallido del 18 de octubre 2019, como un “oasis de paz y libertad”) se encuentra metafóricamente desmentido por G. Díaz apenas ingrese el espectador a la exposición “Notizen”. En el muro de entrada de la galería D21, cuelga *al revés* una pintura de marina en cuya superficie pintada figuran una queja y una advertencia: “Madre, este no es el Paraíso”. La marina pintada en un cuadro colgado en sentido inverso a lo que recomienda su normal disposición, nos revela —de modo figurado— el fracaso de la sensación de quieta normalidad que garantiza la permanencia del orden establecido. Este cuadro girado —invertido— quiebra la visión de un mundo tranquilizador de cosas definitivamente situadas en un lugar fijo y en una posición estable. El mundo conocido (el de una pintura colgada de una determinada manera en un muro de un museo o una galería; el de la administración técnico-económica del programa neoliberal heredado de la dictadura) perdió toda familiaridad. La consabida “realidad” está, al igual que la pintura, cabeza abajo y patas arriba. El

¹ En Notizheft, EDICIONES de *La Cortina de Humo*, de próxima aparición, en abril de 2024.

² Ensayista, curadora, teórica del arte, fundadora de la *Revista de Crítica Cultural*.

mensaje de decepción infantil (“Madre, este no es el Paraíso”) de alguien que reclama por el sueño incumplido de la belleza y la felicidad (la belleza que ofrecía la visión placentera de la marina adornada por un cuadro dorado; la felicidad que promete imaginariamente el mito arcaico de la madre-refugio a la que acude el hijo en búsqueda de protección) nos indican, al ingresar a la galería, que el gesto de *dar vuelta* este cuadro que invierte la representación pictórica es parte de la *re-vuelta* de los sentidos que hoy caotiza a Chile.

1. EL LUGAR Y LOS MODOS DEL ARTE.

A partir del 18 de octubre 2019, cuerpos y hablas invadieron las calles y las plazas con la festividad carnavalesca de una mezcla abigarrada de bailes y canciones, diseminando —en lienzos y grafitis— una creatividad multiforme cuya poética ciudadana se escribe en los muros de la ciudad. Cuerpos y hablas, lanzados a la exterioridad pública, se reconocen en el “estar-juntos” de las marchas y las asambleas auto-convocadas para deliberar (desde lo vecinal, lo gremial, lo estudiantil, lo poblacional, etc.) en torno a los nuevos alcances de la palabra “democracia” que recobra vida gracias a estas dinámicas de potenciación de lo colectivo. La irrupción-disrupción del 18 de octubre 2019 sacó de quicio a la sociedad entera y su ordenamiento histórico de pasado-presente-futuro, haciéndola estallar bajo el doble signo de la crisis y la excepción. En ruptura de continuidad con el tiempo del calendario, el fulgor del estallido social encontró en el “ahora” su momento irrepetible: un “ahora” considerado ser el único marcador temporal capaz de no traicionar la excepcionalidad del momento al transmitir las urgencias vitales de lo que está en trance de acontecer. A su vez la “calle” devino el único escenario posible de ser ocupado con ánimo político-social de colectividad y asociatividad. Estos imperativos del “ahora” y de la “calle” le plantean incómodas preguntas a aquel arte que elabora sus formas y conceptos en una temporalidad mucho más lenta y solitaria —la del trabajo en estudio— que aquella, extrovertida, que se disipa en el afuera de la ciudad. Un arte que, además, no ha renunciado a la galería artística como espacio de exhibición (es el caso de la exposición “*Notizen*” de G. Díaz en D21), entrando así en eventual conflicto con la demanda de que un arte llamado de “crítica social” (en tanto arte no de *obras* sino de *contextos* y *situaciones*) deba renunciar a la interioridad de las marcas de inscripción del “sistema-arte”.

Cuando el cuerpo social entero parece involucrarse en una fiebre transformadora de intervenciones *en vivo* y *en directo* que comprometen a la comunidad en su conjunto, ¿tiene sentido insistir en la especificidad de un quehacer artístico diferenciado —separado por un marco de autonomía estética— del resto de las actividades comunes que se libran en la calle como plataforma de denuncia política? Cuando la realidad social habla el lenguaje comunitario del Pueblo cuyo protagonismo histórico engloba y disipa las individualidades, ¿para qué insistir en el individualismo de la firma de autor que consagran la historia del arte y el mercado del arte? Si “la calle” ofrece su exterioridad pública para que exigencias y deseos de cambio sean compartidos entre todos, ¿es lícito ocupar el circuito privado de una galería de arte que carga con el estigma de lo selectivo, justo cuando la revuelta social pretende abolir distinciones y privilegios?

G. Díaz, cuya exposición “*Notizen*” estaba programada desde hace meses en la Galería D21 en Providencia, se hizo cargo de estas incómodas preguntas en lugar de omitirlas o eludirlas. “Hacerse cargo” no quiere decir resolver estas preguntas dándoles una respuesta certera y eficiente, sino mantenerlas en un *suspense activo* que las hace vibrar en distintas frecuencias de onda atravesando tiempos, historias y

memorias desencajadas. G. Díaz dudó largamente de la pertinencia o impertinencia de exponer en el mes de noviembre 2019, en plena revuelta social, en un espacio de arte reservado. Después de haber pensado en suspender la exposición, G. Díaz decidió realizarla (no exactamente como estaba prevista sino modificada en algunas de sus piezas y montaje), “exponiéndose” como autor a las arduas paradojas de lo que plantea el ejercicio circunscrito, *delimitado*, de una “exposición de arte” cuando todo Chile parece volcado a lo *ilimitado* de una explosiva contingencia de flujos que se resisten a toda segmentación y acotación. “Exponer(se) como autor” quiere decir no esquivar el problema de saber qué *puede* o *no puede* el arte sino abordar dicho problema en una lengua poético-conceptual que, careciendo de toda certidumbre estratégica en cuanto a sus resultados, se prueba —se ensaya— en el infinito tanteo de la hipótesis y la conjetura.

En el texto repartido en la sala misma de D21 como enunciado de la exposición, G. Díaz comparte sus vacilaciones: “Hay algo, sin embargo, a lo que no podría dejar de referirme. Esos ruidos rítmicos y metálicos de ollas, sartenes y cacerolas que se armonizan y contrapuntean con bocinas y sirenas de distinto timbre e intensidad, que se dejan escuchar cerca y muy lejos del taller en el que escribo esta presentación, estableciendo con ese rango de amplias dimensiones un profundo paisaje comprimido que empieza a dejar salir a la luz del sol la ‘ira del pueblo’. O los vándalos y terroristas somos todos, hayamos o no puesto un pie en la calle, o están peinados a la gomina y a la sombra, al interior de palacio. Esta emergencia impensada e inimaginable en su insistente persistencia no constituye, por cierto, un ensayo, un apunte o un bosquejo de la historia, sino que significa la expresión popular y callejera más importante de los movimientos sociales de los últimos 40 años. Entre esos ruidos y esa tensión social que deja en cinco días la ciudad devastada y al arte reducido al silencio, surge la imagen del Ángel de la Historia, con un demonio esta vez, ardiendo amarrado a sus espaldas, dejando las palabras abuso, muerte, defenestración, incendio, sistemas despóticos, fracturas, ruina, corrupción, abismos anárquicos girando en el aire contaminado. En este contexto de máxima asimetría entre el silencioso espacio privado del taller y el fulgor bullanguero de la calle que arde, la obra se repliega, o más exactamente, es replegada sobre sí misma, en el invierno concentrado de su propio lenguaje. Sería, entonces, octubre el mes más cruel.”

El arte no tiene por qué saber cómo resolver los desequilibrios de esta “máxima asimetría” entre política y poética. Subrayar estos desequilibrios como tensión crítica (lo que hace G. Díaz en el texto citado y en su exposición) y poner a prueba las distancias entre los regímenes de experiencia y sentido de la poética y la política mediante saltos bruscos o suaves deslizamientos (lo que practican las obras), es el doble modo bajo el cual el arte —a ratos ensimismado y a ratos fuera de sí— vuelve exigente la percepción de la realidad. Esta exigencia pasa por evitar la oposición binaria *adentro* (*el arte*) - *afuera* (*la calle*) que obliga el juicio a ser dicotómico, haciendo transitar sentimientos y pensamientos por las ambigüedades del entremedio.

2. DIAGRAMAS DE LA MIRADA.

Las preguntas sobre la vocación del arte en tiempos de revuelta social y política se plantean, en el caso de la obra de G. Díaz, desde la preparación, el estudio, el trabajo en el taller (revisión de materiales de archivos, consultas bibliográficas, confección de bocetos, puestas a prueba de técnicas y procedimientos, diseño de arquitecturas, gráficos de pantallas, etc.) que requieren de un tiempo calmado,

sin prisa: el tiempo meditativo o especulativo de la búsqueda de lenguajes que se dan vuelta en torno al significado del objeto o la figura intuyendo que, muchas veces, la inadecuación y el desajuste son los motores poéticos que le transmitirán su corriente de inspiración a la materialidad estética.

Tal como lo comenta G. Díaz a propósito del título de su exposición, “*Notizen*” es “una palabra alemana que significa ‘apuntes’, ‘notas’, ‘bosquejos’ y cuya forma singular puede formar las palabras *Notizblock*, ‘block para apuntes’, *Notizbuch*, ‘libreta, libro de apuntes’, con el agregado de *Kalender*, ‘agenda’, y *Notizheft*, que significa ‘cuaderno de apuntes’”.³ La exposición en D21 nace tentativamente de este “cuaderno de apuntes” en el que G. Díaz ha ido recolectando anotaciones para construir pequeñas unidades objetuales: las distintas “obras” distribuidas en la sala como partes separadas del conjunto llamado “exposición”. Lo fragmentario de estas combinaciones objetuales, repartidas en el espacio de la galería según un esquema de ángulos y puntos de vista seleccionados mediante un riguroso cálculo perceptivo que alterna distintas fracciones del campo visual, contrasta con el desorden anárquico de los cuerpos que se entremezclan en la aglomeración de las personas que invaden masivamente “la calle”. La primera sensación del espectador al dejar la calle para ingresar a la galería donde está montada la exposición “*Notizen*” es, entonces, la de abandonar el caos de la multitud que reduce o anula toda distancia y separación entre los integrantes de un Todo fusional (la masa o el Pueblo), para enfrentarse por el contrario a una espacialidad premeditada en su diseño o, mejor dicho, en sus *diagramas visuales*: en sus trazados de conexión, movilidad, desplazamientos y emplazamientos orquestadas por una deliberada puesta en escena. Más que afirmarse en la visión de conjunto de lo que las obras se proponen narrar, G. Díaz practica distintos espaciamientos de la mirada que incluyen nudos y cruzamientos de imágenes y pensamientos hechos para que una determinada puntuación accidente la frase-“exposición” y module su ritmo. Estos nudos y cruzamientos provienen, en el caso de “*Notizen*”, de una filosofía del objeto y de una poética visual que nos llevan a reflexionar sobre el tema de las proximidades, las distancias, los alejamientos y los reencuentros entre unidades que fraccionan la relación significativa entre historia, narración y relato expositivo.

Los intervalos de lectura entre una obra y otra en las salas de D21 activan la comprensión artística a partir de la interrupción y la discontinuidad como espacios a rellenar con significaciones intermitentes que no pretenden revelar ni la plenitud de una esencia ni la totalidad de una categoría (la Historia, el Pueblo, la Revuelta, la Multitud, el Acontecimiento, la Calle) sino, más bien, poner de realce la precariedad de lo incompleto en materia de significaciones. El espacio fragmentado de la exposición convoca al espectador a *actuar* las distancias que intervienen entre obra y obra como separación y división o bien como juntura, para dejar emerger la sorpresa del encuentro con lo disperso, lo múltiple y lo contradictorio. Reaparece, entonces, en la sala de la galería, la variación de las distancias (geometrías, topologías) que trae a escena “la cuestión del espectador”⁴ —su lugar y posición— como demarcación estratégica en el juego crítico entre pasividad o actividad, identificación o distanciamiento, consenso o disenso. Al arte crítico-poético de G. Díaz no le corresponde adherir a las direcciones (ya trazadas) de los cambios socialmente programables como sí lo hace el arte militante, sino impulsar transformaciones simbólicas cuyo trayecto-proyecto se valga de lo

³ Texto de presentación del autor.

⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 10.

inconcluso para emancipar a la subjetividad.

Es cierto que exponer en una galería supone dirigirse a un público artístico constituido por interacciones comunicativas que giran en torno a los ritos y las convenciones autorreferenciales del arte, aunque no es menos cierto que hoy la “puesta en circulación” de la obra (difusión cultural, archivos fotográficos, registros video, textos críticos, etc.) pasa por una serie de medios y de mediaciones que traspasan el cerco de lo que una galería privada establece como perímetro acotado. En todo caso G. Díaz nos comunica, de entrada a la exposición “*Notizen*”, su intención de que lo privado de D21 sea tomado por asalto por lo público, al confrontar el espectador a la rotunda tipografía de dos palabras escritas en el muro: “Asamblea Constituyente”. Estas palabras le sirven de réplica crítica a la pintura invertida que se ubica cerca (“Madre, este no es el Paraíso”) confirmando que, efectivamente, se quebró el espejismo del Chile de la transición y que sólo una Nueva Constitución podrá ahora validar un real pacto ciudadano. Las dos palabras escritas en el muro (“Asamblea Constituyente”) formulan un pronunciamiento categórico a favor de lo que la muchedumbre está gritando afuera, en la calle, para impugnar todo el sistema de abusos políticos y económicos implantado en Chile por el modelo neoliberal de la dictadura que favoreció al Mercado desmantelando al Estado. La consigna de “Chile despertó” (octubre 2019) que aspira a cambiarlo todo, exige reemplazar la Constitución tramposa que firmó Augusto Pinochet en 1980 por una Nueva Constitución redactada por una asamblea electa mediante soberanía popular. G. Díaz suscribe enfáticamente el llamado a “Asamblea Constituyente” pero, al mezclar este llamado ciudadano con las modulaciones sutiles del universo misterioso que conforman las obras, evita que esta declaración de principio quede enteramente absorbida por la simple referencialidad de la actualidad político-contingente.

Las palabras “Asamblea Constituyente” instalan un quiebre gráfico-retórico-enunciativo que separa la poética íntima y tenue, delicada, de la libreta de anotaciones de “*Notizen*” (el arte) de la exterioridad pública en la que se agita multitudinariamente el tema de la Nueva Constitución (la política). El cambio de escala que va de lo minúsculo (lo privado, lo interior y la escritura manuscrita del cuaderno) a lo mayúsculo (lo público, lo exterior y la tipografía en letras de molde del muro), invita la mirada del espectador a trasladarse de las *pequeñas historias* (micro-narrativas objetualizadas en el interior de la exposición) a la *gran historia* (el exterior de la galería donde ocurre la crisis más profunda de la democracia después de la dictadura militar) y vice versa. G. Díaz sugiere que la comprensión del acontecer histórico no se reduce al significado último de una lección ejemplar sobre el destino de Chile, tal como lo sueña el ideario de la Revolución Social. Desde ya, este significado último es incapaz de restituir el detalle de las singularidades anómalas que nacen del precario ensamble entre fracciones disímiles, tramas sueltas, retazos de memoria y saldos olvidados que flotan a la deriva y que sólo el arte es capaz de alumbrar, desuniendo la unidad del *tiempo simple* (la política) mediante el desfase y el anacronismo de lo no-contemporáneo (el *tiempo compuesto*) con que las poéticas del arte crítico mezclan debacles y supervivencias, resplandores y oscurecimientos.

3. BELLEZA, MUERTE Y REVOLUCIÓN.

En la resonancia y consonancia de un mes de calendario (“octubre”), G. Díaz recuerda, desde la revuelta chilena de octubre 2019, un famoso acontecimiento de la historia que sigue despertando fervores y pesares: el Octubre de la Revolución Rusa

(1917). Cuando el artista confiesa en su texto escrito que “octubre sería, entonces, el mes más cruel”, puede ser que lo haya dicho en función de la tensa decisión del haber tenido que optar entre el arte (mostrar obras en la galería D21) y la política (suspender la exposición por considerar que ninguna manifestación artística sería capaz de competir en fuerza de interpelación con las energías de la calle). Puede ser, también, que haya tenido en consideración la complejidad del desafío de tener que elaborar complejas fórmulas artísticas de transvaloración poético-conceptual para que “una imagen o un objeto pueda *ser elevado* a la potencia de sentido de otra imagen u objeto”. Tal como, en las ciencias matemáticas, se “eleva” un número al cuadrado multiplicando la base por la cantidad de veces que indica el exponente, se trata aquí, en el mundo del arte, de multiplicar la carga expresiva de una forma o un concepto para hacerla alcanzar la máxima condensación y saturación poética y conceptual. G. Díaz sabe que la elaboración de estas fórmulas de potenciación y transvaloración del sentido a cargo del arte no es un asunto simple. Por algo nos menciona las dificultades de cumplimiento que acechan las obras sabiendo que “la pulsión de muerte en el arte siempre ronda por el cielo de los procesos productivos”⁵. Esta pulsión de muerte G. Díaz la asocia, en su texto, al eventual fracaso de la actividad creadora. Pero la “pulsión de muerte” mencionada por G. Díaz en el texto de su exposición no es sólo lo que amenaza con hacer peligrar la exposición de arte sino lo que, en Santiago de Chile, se extiende en el afuera de la ciudad. A partir del 18 de octubre 2019, el país se vio envuelto en corrientes de negatividad radical (la furia destituyente del querer echar abajo el sistema entero; la propagación incendiaria del fuego que llegaría a convertir a Chile en ruinas y escombros; etc.) que marcaron aquel mes de octubre 2019 con el sello de una revelación “cruel”: la de una sociedad que tuvo que palpar a la fuerza los sustratos inorgánicos de una realidad sin misericordia, una realidad dañada por vastos procesos de descomposición social y de exclusión periférica que mantenían a sus sujetos al borde del reviente. El fantasma de la “pulsión de muerte” mencionado por G. Díaz ronda en torno al arte y, también, al devenir político de la sociedad, haciéndose presente como tentación catastrófica cuyos signos deben ser reorientados hacia algún destino creativo.

De mes de octubre en mes de octubre.... La mención a la Revolución de Octubre de 1917 se hace explícita en la exposición “*Notizen*” con el título de la obra “La Novia Muerta. En el Centenario de la Revolución Bolchevique”: una obra que se construye en torno a la imagen de una de las hermanas Romanov, hijas del zar Nicolás II asesinado con toda su familia en la noche del 17 al 18 de julio de 1918 por tropas bolcheviques en la casa donde dicha familia permanecía encarcelada (una casa sarcásticamente llamada “La casa del propósito especial” en Ekaterinburgo), sin que se haya podido encontrar posteriormente los cuerpos de las víctimas que fueron desaparecidos para no dejar rastros. En esta obra de G. Díaz, comparece el retrato fotográfico de Tatiana Romanov que posa frente a la cámara con su belleza algo sombría, escrutadora. La impresión luminosa que emana de la placa fotográfica contrasta con la negrura del marco en la que se incrusta el escudo —también fúnebre— de la URSS. Lo sabemos, la fotografía es “un arte crepuscular” por el solo hecho de hacer participar a la imagen de “la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad” que “atestigua el paso despiadado del tiempo” y de la muerte⁶. El aire crepuscular del retrato fotográfico nos devuelve, en el muro de

⁵ Texto del artista.

⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1980. P. 25.

D21, la imagen de esta novia de radiante belleza que fue asesinada por la revolución bolchevique: una novia posando en aquel entonces con su mirada punzante, desafiante, que parecería no temerle a nada, ni siquiera al desenlace de la tragedia que acabaría con su biografía ferozmente acortada. La fotografía enmarcada de Tatiana Romanov es parte del dispositivo trans-medial de la obra de G. Díaz que, desde un trípode, parecería extraer las partículas del tiempo detenido que guarda el retrato para ponerlas nuevamente en movimiento de flujos. Pegado al retrato ennegrecido de la hermana Romanov, aparece un fragmento de película de esta misma novia bailando un vals en el puente de un barco, alegre y despreocupada. La imagen en movimiento (subdividida en cortes invisibles por la magia del cine) desfila en secuencia continua mientras la música del baile, emanada de una fuente sonora inherente al mismo dispositivo del trípode, ambienta la escena con el timbre en sordina de aquel último vals en incesante repetición. La instalación de la obra de G. Díaz “La Novia Muerta. En el Centenario de la Revolución Bolchevique” monta este dispositivo transmedial que yuxtapone dos imágenes de la novia, una estática y otra móvil, como si se tratase de dramatizar la captura del tiempo que se debate entre vida y muerte, permanencia y desaparición. Mientras la fotografía atestigua del “ha sido”, del “eso fue” como tiempo irremediamente pasado, el cine crea la ilusión perpetua del “continuar siendo” de un movimiento de baile cuya vivacidad parecería desafiar a la mortalidad. Es la ranura perceptiva que disocia la materia-sustancia del tiempo en estas dos imágenes de la novia (la fotográfica, la cinematográfica) la que separa dos modos de vivir la instantaneidad del momento: por un lado, el tiempo desaprensivo del baile al que no le importa saberse pasajero y, por otro, el tiempo de la permanencia y la duración vuelto estático por la pose del retrato que confía en la eternidad, sin saber aún que el futuro quedará abruptamente trunco. Esta es la poética de la “imagen-tiempo” y de la “imagen-movimiento” (Gilles Deleuze) con la que G. Díaz alude a la mortalidad / inmortalidad de la novia asesinada por la Revolución y de su imagen-recuerdo.

G. Díaz evoca esta Revolución Bolchevique de 1917 no desde el mito comunista que la conmemora oficialmente. El artista la menciona desde la concreción biográfica-existencial del corte-recorte de vida de una mujer asesinada por el espíritu revolucionario que buscaba abolir los privilegios aristocráticos conservados por los déspotas de la vieja Rusia. El asesinato de Tatiana Romanov por la revolución rusa funciona como una imagen-recuerdo que, inserta en esta exposición de G. Díaz cuyo trasfondo es la sublevación popular de nuestro octubre 2019, podría revestirse del sabor amargo que tiñe melancólicamente a la izquierda cuando esta debe realizar el balance político-ideológico del historial socialista, de los errores o fracasos del sueño comunista teñido de sangre, sudor y lágrimas. También pudiese ser que esta imagen-recuerdo de la novia “cruelmente” asesinada por “Nicolás el Sanguinario” haya sido convocada por el artista para relampaguear como peligro o advertencia en nuestros propios cielos —tempestuosos— de la revuelta de octubre 2019: unos cielos en los que sobrevuela un mito redentor que nos va a vengar de la injusticia social, sin descartar la violencia del sacrificio en su operativo de destrucción. Pero lo más seguro es que la obra de G. Díaz haya querido que la conjugación entre la belleza, la muerte y la revolución operada por la obra “La Novia Muerta. En el Centenario de la Revolución Bolchevique” cifre en el misterio y lejanía de su aura, un *punctum* irreductible a cualquier léxico político-contingente.

4. DEL CUADRADO “BLANCO SOBRE BLANCO” A LA “HOJA EN BLANCO”.

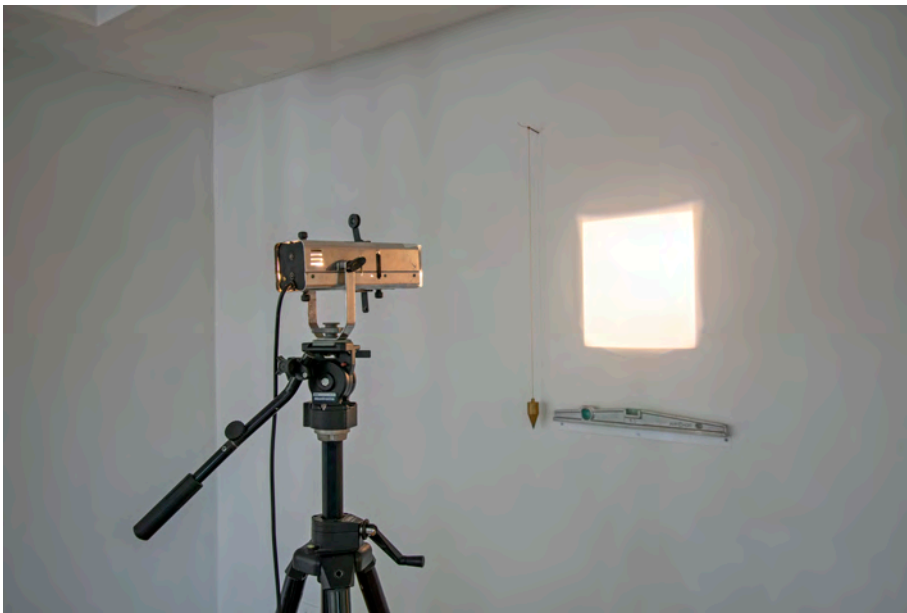
Hablar de la Revolución de Octubre es también hablar de la vanguardia rusa, aludida por el título “El Último Cuadro de Malevich” que el artista pintó un



Gonzalo Díaz, *La Novia Muerta* 2018. En "Notizen", Galería D21, Santiago, 2019. Fotografía J. Brantmayer.

año después de aquella Revolución, considerándola su última obra: un cuadrado “Blanco sobre blanco” cuyo rigor suprematista se basa en la no-objetualidad, en la no-figuratividad de la representación: en la abstracción trascendental del motivo geométrico. Un motivo cuya geometría absolutiza la pureza de un equivalente a la Nada, como supresión-negación-destrucción de todo lo anterior y como fundación rupturista de lo Nuevo: el hombre nuevo, la nueva sociedad, el arte nuevo que requiere de una superficie vacía para proyectar en ella el utopismo revolucionario de una sociedad enteramente planificada por una ideología de la destitución y la sustitución radicales. En la obra de G. Díaz ubicada en D21, la imagen óptica del cuadrado blanco que cita a Malevich es proyectada desde un mecanismo-aparato que dirige su haz de luz sobre el muro blanco de la galería. La abolición de la representación operada por el cuadrado de Malevich en un cuadro pintado se traslada, en el muro de D21, a un campo visual vaciado de formas, sin volumen ni peso, ya que se trata de un simple reflejo lumínico, es decir, inmaterial. Este cuadro falso de una imagen flotante en la obra de G. Díaz está, sin embargo, “sujetado” en el muro por una plomada y un nivel como instrumentos de medición que se usan para determinar la horizontalidad y la verticalidad de lo colgado. Esta es una de las tantas paradojas con las que juega G. Díaz al oponer las medidas de la sujeción y la medición (la regla, la norma, el orden con su precisión del cálculo para sujetar y encuadrar algo que pesa) a la inmaterialidad del “blanco sobre blanco” que cuelga en el infinito del vaciamiento de la imagen y la representación.

El montaje de G. Díaz —cuyos puntos de vista llevan al espectador a desplazarse física y mentalmente entre una obra y otra como parte de un recorrido lleno de pequeños accidentes— nos permite trasladarnos subliminalmente de la imagen del “blanco sobre blanco” de la cita de Malevich a las palabras “Asamblea Constituyente” que sirven de guía de ingreso a la sala de exposición. El tema de la Nueva Constitución adquirió fuerza deliberativa bajo la presión de la ciudadanía movilizadora que, como horizonte último de sus protestas contra los abusos del régimen neoliberal, exige cambiar la Constitución de 1980 firmada por Pinochet por considerar que su texto (pese a las modificaciones posteriores de algunos de sus artículos introducidas durante los gobiernos de la Concertación) mantiene el sello autoritario de la dictadura que, hasta hoy, sigue condicionando las reglas del juego político en Chile con su defensa irrestricta de los intereses privados en contra del bien público y de la justicia social. Los debates entre la derecha y la izquierda sobre el tema de la Nueva Constitución aluden a las promesas o los riesgos de lo que significaría redactar un texto constitucional desde el origen de una “hoja en blanco” como página nueva que invita a hacer borrón y cuenta nueva de todo lo anterior. Para quienes proyectan en la revuelta de octubre 2019 una ruptura inaugural, la marca refundacional del “partir de cero” equivaldría a negar la herencia del pasado condenable de la dictadura y la transición dejándolo irreversiblemente atrás, así como Malevich —movilizado por su creencia revolucionaria en lo venidero— pretendió en su época la sepultación de todo lo previo al corte de la Revolución Bolchevique. La “hoja en blanco” como soporte virtual de la futura Asamblea Constituyente mantiene viva la ficción de reescribirlo todo desde la tachadura de aquel texto orgánico-constitucional de 1980 que norma autoritariamente las funciones del Estado y sus relaciones con la ciudadanía. Pero, ¿tiene sentido pensar que se borrará de esta “hoja en blanco” todo el entramado de poderes que operó en la sombra del arreglo político-económico y cívico-militar de la transición para seguir resguardando los privilegios de los favorecidos y excluir de su ronda de beneficios a quienes no se ajustan los códigos del triunfo o el éxito?



Gonzalo Díaz, *El Último Cuadro de Malevic* 2017. En "Notizen", Galería D21, Santiago, 2019. Fotografía J. Brantmayer.

¿Podría esta "hoja en blanco" no llevar guardada en su filigrana de la memoria colectiva las otras ataduras de la Constitución de 1980 que, por ejemplo, implicaron la negativa a otorgar verdad y justicia en materia de violaciones de los derechos humanos debido al "pacto de silencio" custodiado por las fuerzas armadas que actuaron el terrorismo de estado? Ninguna "hoja en blanco" puede impedir que las huellas de lo que se busca destituir (el antiguo régimen) continúen inscritas debajo de su blanca superficie como remanente espectral, ya que *ninguna anterioridad se desvanece sin dejar rastros*. La historia y la memoria persisten e insisten con sus dramas y traumas y, también, con sus promesas incumplidas que pueden volver en cualquier momento a rajar la dimensión del presente para realizarse en diferido. La "hoja en blanco" de la Nueva Constitución funciona más bien como el significante vacío (flotante) que permite proyectar en su pantalla utópica un amplio horizonte de posibles: un horizonte suficientemente difuso como para se incorporen a su trazado voluntades de cambio que, si bien se encuentran reunidas por el hecho de adherir al mismo reclamo contra la injusta distribución del presente, no comparten necesariamente el mismo programa de cómo deberá materializarse políticamente la organización de lo nuevo. Esta indeterminación de lo posible sería la diferencia entre nuestro octubre de la revuelta en Chile con la Revolución de Octubre de 1917 cuyo futuro suscribía incondicionalmente Malevich desde un arte de la destrucción-refundación: un futuro escrito revolucionariamente por el comunismo que sí programó "la subordinación total de toda la vida económica, social y simplemente ordinaria a una sola instancia planificadora, llamada a regular hasta los más pequeños detalles de la misma, armonizarlos y crear de ellos un todo único" gobernado por "la dirigencia del Partido"⁷. A diferencia de lo que acontecía cuando Malevich se incorpora a la burocracia cultural de la Revolución ruso-soviética, la revuelta-insurrección de octubre 2019 en Chile hace converger en desorden subjetividades rebeldes que ya no confían en las instancias de repre-

⁷ Boris Groys, *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana, Criterios, 2008. P. 6.

sentación-delegación de los partidos políticos ni tampoco en el significado único y último de la Revolución fijado por una ideología oficial como dogma incontrovertible. Más que la Nada o el Todo de la abstracción suprematista, pudiese ser que el “blanco sobre blanco” que G. Díaz cita en su exposición —como tópico de la historia de la vanguardia internacional pero, también, en analogía con la “hoja en blanco” de la Nueva Constitución— sea un soporte-pantalla imaginario de proyección y de transferencia que nos lleva a meditar sobre cómo, en nuestro presente incierto, se entrecruza la experiencia del ayer como tiempo en suspenso (un tiempo nunca borrable del todo y, sobre todo, un tiempo que se mantiene inacabado) con las líneas suspensivas —aun sin rellenar— de los anhelos del mañana. El soporte-pantalla del “blanco sobre blanco” nos anticipa que lo que viene —el futuro a construir— es un objeto de disputa. Por un lado, está la sujeción al orden pactado que representan metafóricamente los instrumentos de construcción y medición que G. Díaz coloca para sujetar el “blanco sobre blanco” y, por otro, el desborde de los imaginarios de la revuelta que, no dejándose alinear por ninguna horizontal ni vertical, volverán una y otra vez a desestabilizar el marco de contención de la política institucional.

5. REALISMO SOCIALISTA.

Una determinada ubicación del espectador en la sala de la galería D21 presenta un ángulo de visión que abarca “El Último Cuadro de Malevich” y otra obra titulada “Realismo Socialista”. Ya que estamos hablando de la Revolución Rusa, sería imposible no recordar que, después de la muerte de Lenin, las políticas culturales de Stalin condenaron a muerte la abstracción vanguardista (constructivismo, suprematismo) por considerarla anti-proletaria y decidieron retornar al pasado de la tradición de las Bellas Artes anteriormente negado por la Vanguardia. Estas mismas políticas culturales le encargaron al arte la misión de educar a la sociedad siguiendo un molde estético que ilustrara las nuevas condiciones de vida programadas por la revolución comunista en una copia fiel (“realista”) de su discurso oficial. El principio básico del realismo socialista se afirma en la mimesis, es decir, en la imitación de la realidad (una realidad socialmente guiada por la Verdad que encarna el mito de la Revolución) mediante técnicas subordinadas a la ortodoxia de la representación pictórica y escultórica. En la exposición “*Notizen*”, la ironía de G. Díaz hace que las palabras “Realismo Socialista” le sirvan de título a una obra compuesta por la sigla LGBTIQ (Lesbianas - Gays - Bisexuales - Trans - Intersex - Queer) escrita —institucionalmente— con una tipografía monumental que graba cada letra mayúscula en una placa de bronce encuadrada por la solemnidad de un marco negro. ¿Cómo interpretar el hecho de que esta obra de G. Díaz haya decidido convertir en *oficial* —en “realista-socialista”— la sigla LGBTIQ de la *disidencia* sexual? La paradoja nace, primero, de saber que la Revolución del Proletariado cifró su ideología del cambio en la *clase social* como única posición determinante, relegando así las cuestiones de sexualidad y género al ámbito privado de la subjetividad, por considerarlas menores y, además, distraerentes. Efectivamente, la Revolución del Proletariado y la izquierda que se inspiró en ella se cuidaron de que los laberintos psíquicos de la sexualidad y del género no interfirieran perversamente con la cientificidad del método marxista-leninista que se aplica estrictamente a la objetividad de las estructuras sociales. De ahí la sorpresa de que nos enfrentemos a la conflagración semántica que hace surgir la obra de G. Díaz en el cruce forzado entre “realismo socialista” y “disidencia sexual”.

¿Por qué titular “Realismo Socialista” a esta obra que exhibe la sigla reconocible



Gonzalo Díaz, *Realismo Socialista* 2018. En “Notizen”, Galería D21, Santiago, 2019. Fotografía J. Brantmayer.

de los movimientos de la diversidad sexual? Cualquier teórica feminista contemporánea podría interpretar el gesto de G. Díaz como un guiño crítico que alude al modo en que el multiculturalismo, con su segmentación flexible de identidades sexuales reducidas a particularismos, torna dichas identidades fácilmente asimilables al mercado neoliberal de los gustos y las tendencias que despolitiza las luchas activistas con su menú de opciones de consumo. La sigla LGBTIQ —enmarcada como “realista socialista”— connotaría este giro que convirtió a la diversidad sexual y a sus políticas de identidad en un lugar común de las democracias liberales, tal como se expresa internacionalmente en las distintas versiones de la *Gay Pride Parade* organizadas en las principales ciudades del mundo. La sigla LGBTIQ que adorna las campañas de no discriminación a las minorías sexuales, funciona como cliché del multiculturalismo para la derecha conservadora que odia sus modas culturales de lo “*politically correct*”: un término que ironiza con el anterior uso marxista de esta indicación que, en los tiempos de la Guardia Roja o de la Revolución Cultural, transmitía la obligación de que los grupos revolucionarios definieran cada aspecto de la realidad según lo inflexiblemente dictado por su línea partidaria. Lo “*politically correct*” de las campañas de promoción del respeto institucionalizado a las minorías sexuales en las que se inscribe la oficialización de la sigla LGBTIQ tendría entonces algo de “realismo socialista”, debido a sus impositivas convenciones de lenguaje que sancionan una ortodoxia de la conducta y del discurso. Podría ser entonces que las monumentales tipografías en bronce de la sigla LGBTIQ de esta obra de G. Díaz ironizaran con el espíritu doctrinario del “realismo socialista” que suele convertir las categorías en rótulos, las definiciones en etiquetas, los estilos de expresión en moldes discursivos, las formas de ser en manuales de obediencia, las características particulares en una serie de logotipos y estereotipos.

Cualquier teórica feminista contemporánea podría, además, leer la provocativa obra de G. Díaz como una invitación a retomar el debate sobre marxismo y feminismo entre Judith Butler y Nancy Fraser: un debate a través del cual N. Fraser afirma que los nuevos movimientos sociales que reclaman “reconocimiento

cultural” para las distintas identidades genérico-sexuales resumidas por la sigla LGBTIQ, abandonaron el tema político-económico de la producción social (un tema crucial para el socialismo) o bien lo disolvieron en la artificialidad de lo *queer*. Para N. Fraser, sería ya la hora que el postfeminismo vuelva a la tradición del feminismo de izquierda para confiar en “un marxismo unitario y progresista que retorne al materialismo de un análisis objetivo de clase”⁸. Por así decirlo, el llamado de N. Fraser a que el feminismo se reencuentre seriamente con el marxismo podría entenderse como una forma de exigirle “realismo socialista” al feminismo para corregir así las distorsiones de género de lo *queer* que grafica la sigla LGBTIQ. Y podríamos, entonces, vincular la ironía de la obra de G. Díaz con esta tensión crítica entre, por un lado, el feminismo socialista (que atiende “realistamente” las condiciones económico-sociales y sus estructuras objetivas de desigualdad, por ejemplo, salariales) y, por otro, el transfeminismo (LGBTIQ) que parece aplaudir con demasiado entusiasmo el sobregiro de subjetividades nómades que festejan la desintegración del género.

Estas discusiones entre el feminismo socialista, el feminismo deconstructivo, el feminismo liberal, el feminismo anti-neoliberal, etc. ingresaron a nuestra esfera pública después de la insurgencia feminista de mayo 2019 en Chile que, junto con denunciar el sello patriarcal de toda la arquitectura de poderes simbólico-culturales que rige nuestra sociedad y sus instituciones (incluyendo las universidades), efectuó una crítica transversal a cómo el modelo neoliberal gestiona la relación entre mujeres, sexualidad, género, clase y raza. Al incluir las siglas “LGBTIQ” en un campo visual que incluye las palabras “Asamblea Constituyente” escritas en otro muro de D21, G. Díaz nos ofrece la posibilidad de incorporar al debate político-nacional de hoy referido a una Nueva Constitución la reflexión feminista sobre sexualidad, género, política y subjetividad: una reflexión que censuraron aquellas ideologías marxistas nacidas al fragor de la Revolución de Octubre y que, lamentablemente, el pensamiento de la izquierda clásica en Chile sigue marginando de sus debates sobre la democracia. En la intersección virtual entre las palabras “Asamblea Constituyente” que marcan el ingreso a la sala de D21 y la cita del “blanco sobre blanco” de Malevich traducible a la “hoja en blanco” de la Nueva Constitución (que deberá garantizar valores de igualdad no sólo sociales sino también genérico-sexuales), la obra “Realismo Socialista” y su sigla LGBTIQ introducen en la sala de la exposición de D21 el indispensable ángulo de visión del feminismo: la delimitación estratégica de un enfoque sobre cómo funciona en la sociedad la oposición binaria masculino-femenino y, también, la propuesta de una nueva mirada sobre cómo romper este binarismo de la *identidad* y la *diferencia* haciendo vibrar la *alteridad* para salirse del asfixiado mundo de las categorías excluyentes. El arte ofrece una de estas salidas al dibujar simbólicamente líneas de fuga que, así como ocurre en “*Notizen*”, rompen la sedentarietà de las categorías monolíticas, sin fisuras.

Llama la atención en la obra de G. Díaz que el significado vago (divagante, extravagante) de *Queer* resumido en la letra “Q” se vea contradicho por la tipografía tan recta y severa que monumentaliza la sigla LGBTIQ en el muro. La plasticidad del vocablo “*queer*” designa las vacilaciones de identidades y géneros cuya hibridez burla cualquier tipo de naturalismo identitario, es decir, cualquier “realismo socialista” de la identidad como identidad fija, invariable, predeterminada. La obra

⁸ J. Butler en: Judith Butler-Nancy Fraser, *¿Reconocimiento o redistribución? Un debate entre marxismo y feminismo*, Madrid, Traficantes de sueños, 2000, p. 71.

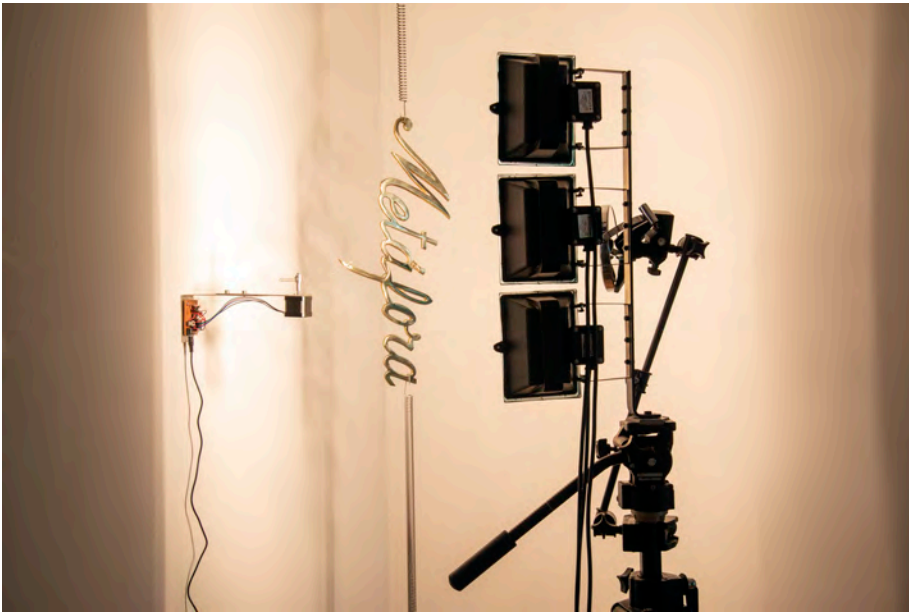
“Realismo Socialista” contraponen la rigidez y pesantez de la Q a las identidades sinuosas y vagabundas de lo *queer*. Este sería un caso más de cómo G. Díaz usa la paradoja para someter los enunciados a contradicción, desafiando la regla de la univocidad del sentido. Son muchas las oposiciones y disociaciones, las contraposiciones de formas y conceptos a los que recurre G. Díaz en “Notizen” para satisfacer el deseo, en sus propias palabras, de “aspirar a la categoría de enunciados a través de la formulación dialéctica que muestran todas ellas (las obras), en cuanto se estructuran material y objetivamente en una relación, si no de opuestos, al menos de cosas lejanas, no habitualmente limítrofes ni probablemente contactadas. El “funcionamiento” de las obras al momento de ser puestas al arbitrio expectante o al rango de enjuiciamiento podría formularse como “he aquí esto que es como esto (otro)”, o “he aquí esto, que es esto otro”⁹. La palabra “dialéctica” se escapa, en el contexto de obra formulado por G. Díaz, de la ley de la Unidad en cuya síntesis deberían reabsorberse diferencias y conflictos de palabras y sentidos tal como lo exige, por ejemplo, el materialismo dialéctico cuya filosofía oficial le sirvió precisamente de guía a la Revolución de Octubre para sofocar las energías críticas de la lucha de contrarios en la superación final de la contradicción. En las obras de G. Díaz, los opuestos no se reabsorben sintéticamente en una unidad final ni total sino que bailan una coreografía de la ambigüedad y la complejidad: los términos disyuntos se niegan a formar parte de una unidad superior de integración y reconciliación para hacer valer, por el contrario, sus discordancias de formas y contenidos como una invitación a no dejarse subordinar por los ideales de un significado absoluto: ni el de una Revolución delineada teológicamente por la Historia ni tampoco el de un arte militantemente sometido al dogma de la representación.

6. LA REINA DEL BAILE.

La poética del “he aquí esto que es como esto (otro)” se basa en un trabajo de desplazamiento y transferencia del sentido que tiene en la metáfora su figura predilecta. La metáfora sustituye un término por otro, jugando con la similitud y la contigüidad, la analogía y la traducción, entre palabras y conceptos que se deslizan entre lo parecido y lo no-idéntico. La metáfora pertenece al orden figurativo (anti-literal) del “como si” que juega con el desdoblamiento de las apariencias, la oblicuidad del decir, la plurivalencia del sentido, es decir, con todo lo que censura la ideología del Significado Trascendental (por ejemplo, “Revolución”, según el dogma comunista) que no admite rodeos ni volteretas en su afán de servir linealmente un fundamento último cuyo determinismo aplaque toda vacilación interna.

Otra de las obras de G. Díaz expuestas en D21 se llama “El Mito de la Caverna” y está hecha de la palabra “metáfora” esculpida en oro que, debido a un secreto mecanismo de oscilación, gira y gira sin cesar. Al igual que “la Novia Muerta” que bailaba un vals con toda la elegancia del mundo, la palabra “metáfora” se mueve como una mujer en otro baile hecho, esta vez, de luces y sombras gracias a los proyectores y reflectores que prolongan su movimiento en el blanco del muro. La palabra “metáfora” recortada [fundida] en metal dorado en la obra de G. Díaz está escrita en minúsculas y en cursiva con una delicada tipografía, como si el arte de la metáfora sólo pudiese corresponderse con la inclinación y la gracilidad de lo femenino en contra de los preceptos rectores (masculinos) de las ciencias de lo objetivo-verdadero que se escriben con rectas. En esta obra de G. Díaz, la alegoría del conocimiento que reúne lo sensible y lo inteligible en la filosofía platónica del

⁹ Texto del artista.



Gonzalo Díaz, *El Mito de la Caverna* 2019. En "Notizen", Galería D21, Santiago, 2019. Fotografía J. Brantmayer.

“mito de la caverna” (citado por el título de la obra) juega con lo brillante y lo opaco, lo nítido y lo difuso, lo real y lo imaginario de las luces y las sombras. La escritura dorada de la metáfora se balancea, radiante, sin detener sus volteretas, gracias a la magia de algún rebuscado mecanismo que, secretamente, la hace contornearse. Pura gracia: levedad y no gravedad. Pero, para ser fiel al registro de lo paradójico en el que se desenvuelve la obra de G. Díaz, la palabra “metáfora” queda amarrada a una cadena que la sujeta y de cuya tirantez se libera entrecortando su resorte de alambre. La cadena tirada desde el cielo es amarrada en el piso a un yunque: un bloque de hierro sobre el cual se trabaja los metales al rojo vivo golpeándolos con un martillo, ejerciendo fuerzas de compresión que terminan por doblegar al material. La palabra “metáfora” —que brilla como una reina exhibiendo su libertad y majestad de estilo— contrasta con la dureza y rudeza (masculinas) que habitan este mundo de las herramientas y de la forja industrial. El yunque es una pieza materialmente compatible con el mundo obrero, el de los trabajadores, el mundo proletario cuya victoria de clase la Revolución de Octubre convirtió en programa de acción y en discurso oficial, sin admitir dudas en la confianza ciega de que el Pueblo es, por definición, el agente predestinado que romperá las cadenas universales de la explotación. Pese a la cadena que busca amarrarla, la escultura-metáfora luce su ingenio para torcer la línea recta de la sujeción doctrinaria a algún partido obrero simbolizada por la robustez del yunque. La metáfora y su arte contornean el sentido único de la verdad, traicionan la inmutabilidad del sentido, es decir, desafían la ortodoxia comunista (la estatización total de la sociedad, la instrumentalización de todos los medios, la supra-dirigencia del Partido, etc.) escrita en mayúsculas por la Revolución de Octubre. El “como si” de la metáfora se opone a una Revolución que le teme a “cualquier desviación mínima de la lengua de la ideología” porque “le provoca una profunda confusión”¹⁰. El balanceo de la metáfora que gira y gira en la exposición “Notizen” de G. Díaz está destinado

¹⁰ Boris Groys, *La postdata comunista*, Buenos Aires, Cruce, 2016. P. 14.

a generar suaves confusiones en el rígido control de la lengua y la ideología. Su rol es suscitar desvaríos capaces de llevar la Revolución —cuya base proletaria sostiene el yunque— a extraviarse en los suaves meandros de una poética que se rebela contra la férrea necesidad de cohesión entre doctrina y sociedad. Perversión y subversión de la figura retórica de la metáfora y su escultura móvil que giran y giran para enredar la verdad, escamotear lo real, festejar los juegos de la ambivalencia en los espejos dorados de la seducción.

7. LA ESCRITURA DE LA LEY Y SUS TRANSGRESIONES.

Pero la metáfora que baila en la obra de G. Díaz no sólo dibuja arabescos que perturban la lengua rectilínea del marxismo-leninismo adherido al mito de la Revolución de Octubre cuyo vocabulario no admite licencias poéticas ni acrobacias de la imaginación. La tendencia ondulante a la plurivocidad y equívocidad del sentido (pliegues, dobleces, sobregiros) que propicia la figura de la metáfora también se contrapone a la sentenciosa escritura de la Ley. En otra de sus obras conceptuales-barrocas titulada “La República”, G. Díaz hace que se den cita sorpresivamente una mesa de salón (sacada de algún interior burgués del siglo XIX) con un ejemplar de biblioteca del Código Penal de la República de Chile en cuya tapa se proyecta desde el cielo de la galería —mediante una dirigida arquitectura mecánica— una imagen del mar parecida a una tarjeta postal en movimiento con el flujo y reflujo video de sus olas.

La revuelta social de octubre 2019 en Chile dio lugar, en la esfera de representación mediática, a un discurso tensionado políticamente entre dos extremos en incesante pugna argumentativa. Del lado de la izquierda, se impone la defensa irrestricta de los Derechos Humanos que son violados de modo sistemático por las fuerzas policiales que reprimen las manifestaciones en las calles. Del lado de la derecha, se invoca la defensa del “orden público” para condenar los disturbios, incendios, saqueos, etc. cuyas imágenes los medios se dedican a amplificar sensacionalistamente para criminalizar la protesta social. La obra “La República” de G. Díaz hace que descansa en un mueble semi-aristocrático rescatado de algún interior burgués y trasladado a la galería, el Código Penal que sanciona la ley pública encargada de resguardar la integridad del Estado, de la sociedad y sus miembros. En tiempos marcados por los tumultos y disturbios en las calles, es la sentencia del Código Penal la que se aplica contra los presuntos autores de “los crímenes y delitos que afectan los derechos garantizados por la Constitución”: la misma Constitución (la de 1980) que busca revocar la Asamblea Constituyente cuya demanda ciudadana es ratificada por el artista en el muro de ingreso a la exposición de D21. La legislación penal que debe absolver o condenar, lidiar con el crimen y el castigo, examinar las ofensas consideradas criminales por atentar contra el orden público, es la resumida en el Código Penal de la República de Chile. En la obra “La República” expuesta en la Galería D21, este Código Penal descansa en una mesa que tiene rota a una de sus patas: una pata *quebrada y parchada* por el símbolo de la hoz y el martillo dorado en bronce que nos devuelve al fantasma de la Revolución. Se trata de una mesa de salón cuya reminiscencia de estilo europeo nos dice, vagamente, que podría parecerse como imitación a alguna de las piezas del mobiliario que decoraban los salones de las casas rusas que habitaba la familia Romanov en sus tiempos de esplendor. La mesa lleva incrustados la hoz y el martillo como símbolo revolucionario desensamblado en su unidad de conjunto, revestido de un dorado que lo vuelve ornamental y a la vez herido por alguna rotura cuyo destrozo es reparado por un tutor de madera. El barroquismo conceptual de la obra de G. Díaz lleva el arte a desviar-extraviar el significado de



Gonzalo Díaz, *La República* 2019. En "Notizen", Galería D21, Santiago, 2019. Fotografía J. Brantmayer.

esta simbología comunista que se convirtió en la expresión oficial de la unidad del proletariado y del campesinado (combatida por el régimen zarista) para darle un curso triunfante a su promesa de una sociedad de hombres libres. La mesa de salón con el símbolo incrustado de la cruz y el martillo yuxtapone dos contrarios (por un lado, la aristocracia y, por otro, los proletarios y campesinos) que citan el tiempo histórico de la Revolución de Octubre como un pasado glorioso pero, también, resquebrajado o agrietado. Mientras tanto la rigidez del Código Penal de la República de Chile que descansa en la cubierta de la mesa hace alusión a nuestro octubre 2019 con su defensa del Orden Público practicada por el Estado para reprimir y castigar los “delitos” de quienes se rebelan contra el orden social. Ley y transgresión, revuelta y revolución se entre-citan en el escenario de “La República” que hace entrar en colisión los lenguajes de la autoridad y del desacato, de la normatividad y de la insumisión, de la juridicidad (castigo penal) y del arte (emancipación simbólica). ¿Y qué ocurre con la imagen placentera del mar en una playa (la arena y las rocas, las olas) proyectada desde el cielo de la galería hacia la tapa del libro que contiene el Código Penal? Al invocar la geografía de Chile, esta seudo tarjeta postal hace retroceder la noción de Estado (jurídico-política) a la que pertenece el articulado de las leyes del Código Penal hacia la noción de “país” (el territorio) o de “nación” (la comunidad imaginada), para que la idea de “paisaje” nos conforte con su imagen armoniosa de relajo y placer. La vista del mar que ahí se contempla es parecida a la que glorifica el Himno Nacional: “Ese mar que tranquilo te baña te promete futuro esplendor”. Pero el reflejo auspicioso del mar chileno que invita a bañarse en él no es, en realidad, todo lo sereno que clama, patrióticamente, el Himno Patrio. Bien lo saben quiénes, recordando la memoria tenebrosa de la dictadura, no pierden de vista que en la profundidad de este “mar tranquilo” cantado por el Himno Patrio, fueron lanzados los cadáveres de los detenidos-desaparecidos. Tal como la marina colgada al revés en el muro de entrada a la galería que advertía “Madre, este no es el Paraíso”, las apariencias de calma y sosiego de la playa convertida en tarjeta postal oculta el tormento de lúgubres secretos. Al igual que otras obras de esta misma exposición, “La República” devela enigmas luminosos y misterios sombríos. Todo esto ocurre mediante saltos, interferencias y cortocircuitos de sentido que vuelven extraño lo familiar, desnaturalizando su sustancia y propagando inquietud en el orden de las representaciones: en el decorado burgués con su mesa de salón rota; en la insignia de la hoz y el martillo que se encuentran desenlazados; en la seudo tarjeta postal de la playa animada tecnológicamente por el subterfugio del video; en el Código Penal al servicio de una justicia injusta en tiempos de Estado de Emergencia; en la imagen del mar que encubre los crímenes de la dictadura, etc. El arte de G. Díaz fisura la sintaxis de los objetos multiplicando conexiones inesperadas que tienen como misión generar perturbación en las juntas o desuniones de los fragmentos recolectados, haciendo chocar entre sí imaginarios disímiles o bien forjando enlaces mágicos entre constelaciones afines.

8. ADELANTAMIENTOS, DESFASES Y RETRASOS.

En una entrevista video realizada en la misma sala de exposición de D21¹¹, G. Díaz reflexiona lúcidamente sobre la situación del arte en tiempos de agitación social y política. Dice: “El arte no tiene por qué estar respondiendo con la misma velocidad o prontitud a lo que está sucediendo. Responde con otra pertinencia que

¹¹ Sello Propio, *El Mostrador*, 3 de enero 2020.

tiene un lapso mayor. Si no, se transforma en una cuestión panfletaria que es ese el problema que yo le veo a estas respuestas inmediatas. Son panfletos que tienen muy poca resistencia a la historia porque son armados conceptuales y materiales de muy rápida digestión (este es esto, etc.) sin una crítica, una mención oblicua que es a veces más precisa.” Ya vimos que uno de los postulados de la exposición “*Notizen*” consiste en trizar el principio de identidad o concordancia entre significado y significante para liberar márgenes de indeterminación que separen los nombres de las cosas: “he aquí esto que es como esto (otro)”, o “he aquí esto, que es esto otro”. Esta conducta artística favorable a la plurivalencia del sentido no podría sino manifestarse contraria a lo que reclama el credo político-social del panfleto que guía el arte militante cuya misión concientizadora pretende transmitir una verdad monológica.

Las incursiones y excursiones poéticas y conceptuales de G. Díaz le permiten viajar por el “contexto de máxima asimetría” que separa la dispersión del *afuera* (la revuelta, la calle) y el recogimiento del *adentro* (el arte, el taller); lo *agitativo* (lo frenéticamente vivido como acontecer político) de lo *pensativo* (la lenta búsqueda de inteligibilidad en medio de la no-certeza). “*Notizen*” nos invita a meditar sobre el lugar y el rol del arte en medio de procesos de transformación social que hablan el lenguaje —exasperado— de la revuelta política. Y lo hace realizando la potencia expresiva del arte, sus modos de interpelar la conciencia y los sentidos, su capacidad para reconfigurar el entendimiento trastocando formas y categorías para emancipar la subjetividad crítica. La muestra “*Notizen*” de G. Díaz está hecha para llevarnos a reflexionar sobre cómo la creación artística puede *descalzarse* de la contingencia: no para sustraerse de sus apremiantes dilemas sino para entablar con sus exigentes problemas ciertos vínculos cuyo espesor y densidad nos trasladen a modos y tiempos indirectos, figurados, de relacionarnos con la historia y la memoria. Se trata de que lo *no-concordante* entre lo político-social y lo crítico-estético sirva de estímulo para la curiosidad, la fantasía, el placer y la imaginación. Sabiendo que ningún presente se reduce a la actualidad de su contexto porque subyacen debajo de su superficie bloques de temporalidades sumergidas o capas de materias ignotas que aflorarán súbitamente en tiempos diferidos, el arte de G. Díaz ocupa el retraso y la anticipación, el desfase, para volver el presente *no contemporáneo* de sí mismo mediante la pausa y el intervalo.

¿En qué lengua se escribe la revuelta? Un texto, y dos notas suplementarias¹

Willy Thayer².

Si la interfaz comenzó siendo una delgada capa de medios relacionales que unían y separaban a un sujeto y un objeto, en cada caso, esa delgada capa medial de relaciones se habría ido multiplicando hasta copar la totalidad del objeto y el sujeto emplazándolos y emplazándose en una inmanencia transmedial de refracciones que se traslapan en una cooriginariedad de pliegues al punto de que, en su enjambre, como en una especie de fieltro, no puedan estabilizarse jerarquías de precedencia, procedencia, presidencia, poscedencia, y sin que ello se empaste en una grisalla.

“Butler introducirá una torsión, un cambio de camino a la hora de describir la teoría de los actos de habla. Más que eficiencia performativa, Butler apostará por el fracaso del performativo” (Alejandra Castillo). “Fracaso del performativo”, en el circuito que sea, es a lo que aquí llamaremos “performance”.

PAISAJE

1.- La revuelta de octubre, la inmediatez mítica de sus consignas, imágenes y ritmos, heráldicas y banderas, su iconoclastia, sus manadas y gentíos, sus jornadas y marchas, asambleas y concentraciones, adoquines y humaredas, sus agrupaciones, colectivos, coordinadoras y vocerías, sugiere erigirse y ejercitarse desde sus propios fueros y antagónicamente a la traza neoliberal chilena, como si volando desde fuera se dejara caer sobre ella defraudando la performatividad de sus instituciones.

Al mismo tiempo, la declaración de guerra a la revuelta de parte de la gubernamentalidad neoliberal el día mismo de su estallido, tildándola de enemigo exterior e interior, vendría a confirmar este registro comprensivo, inmediato mítico, de la revuelta y del neoliberalismo chileno, como fuerzas que chocan desde sus respectivas autonomías.

2.- Pero es el propio lenguaje contestatario de la revuelta, sus tonos y cadencias, plagado siempre de siglas, nombres, referencias del trazado neoliberal de casi medio siglo, el que sugiere que la revuelta de octubre, mucho más que venir campeando desde otro cortijo, se habría forjado, nutrido e indispuerto hasta el estallido en dicha performatividad, sacudiéndose en su tela, sacudiéndose esa tela, abasteciéndose de ella, abasteciéndola a ella, al declararse contra ella.

Sería el propio cuerpo neoliberalizado lo que detona en octubre de 2019. Sistémicamente envenenado con sus propios institutos e instituciones de casi medio siglo de rodaje, rompe en convulsiones poblacionales que intentan evacuar la ponzoña por todos los orificios. No habría, entonces, el vuelo de una revuelta dejándose caer “sobre”, sino más bien la revuelta inmanente de un cuerpo social que intentaría verterse integralmente apestado por la alquimia exhaustiva de 50 años que lo adiestra y mortifica. Escurrirse no tanto por los grandes y pequeños orificios de su cuerpo plagado de agujeros y rendijas; sino evacuarse todo él a través

¹ Adelanto del libro *Pantomimas Pensativas*. Performatividad/Performance, a publicarse en 2024.

² Académico, departamento de Filosofía Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

de él —colgajo de orificios incluido—, creando lo que ya no es él, o ya no solo él.

En la inevitable especulación póstuma y retrospectiva, sin embargo, desplazada de la calle a las vitrinas de las librerías y los sitios web de información, toda esa notable oleada de convulsiones virales de la revuelta que se propagó por el lienzo social sugiriendo infectarlo todo sin dejar espacios salvos, asfixiando las distancias de cualquier teatro político, más que expresar una mutación, un cambio de naturaleza, de acontecimiento social, no parece sino —luego del rechazo a la propuesta de constitución en el plebiscito del 4 de septiembre de 2022— haber constituido un *reset* propicio al capital financiero.

3. Los ejércitos antagonizando entre sí con sus heráldicas, banderas y ropajes, no perciben en la inmediatez de su conflicto, que su antagonismo abastece el mismo estilo de la tela en que están pintados, había escrito Walter Benjamin. Sugería con ello, que las fuerzas y polaridades antagónicas de un determinado cuadro o marco histórico serían sostenidos a la vez que sustentarían un mismo lienzo en la rica medialidad, elasticidad y refracciones de sus trazas-manchas, líneas-colores, pigmentos, cromos, aceites, veladuras, sombras y brillos, gestos y poses, seños y emblemas chocando, desplegándose con ellas y desplegándolas a ellas. De modo que su inmediato revoltijo figurativo no haría más que sostener y ser sostenidos por el mismo tapiz, abstraído ahora de los choques antagónicos y traslapados en un mismo fieltro (ver fragmento 24)

4.- En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, Brecht había formulado algo análogo al pegar en su Diario de Guerra una fotografía de la prensa aliada, en cuyo pie de foto se consigna que “el soldado norteamericano contempla al japonés moribundo al que acaba de dispararle”³. El espectador corriente en la inmediatez mítica de su observación —prefigurada por los dispositivos de reconocimiento hegemónicos que lo predisponen como usuario medio de las imágenes de prensa— no observa sino lo que está predispuesto a observar: “el triunfo de las fuerzas aliadas sobre el Japón socio de Hitler”⁴. Pero la foto podría ser objeto de una *lectura de segundo grado*, en el mismo sentido del lienzo de Benjamin. Lectura de segundo grado que junto con leer en y desde dicha inmediatez mítica, lea esa inmediatez, visibilice los dispositivos que lo han dispuesto a leer y reconocer míticamente lo que lee, habitando ahí. En tal lectura de segundo grado el pie de foto indicaría que “el soldado japonés es instrumento de una interfaz colonial en lucha contra otra interfaz colonial”⁵. Y que ambas interfaces coloniales en lucha constituyen la inmanencia que produce soldados de bandos opuestos que se matan entre sí sustentando la inmanencia que los sustenta.

5. - Una lectura de segundo grado levanta una asfixia de segundo grado. No se tratará ya ahora solo, como antes habíamos sugerido, del horizonte inmediato-mítico de un antagonismo de fuerzas, como revuelta y neoliberalismo, que autónomas entre sí chocan en conflicto.

En una lectura de segundo grado no habrá tampoco simplemente interfaz ni simplemente usuarios de la interfaz, sino más bien una especie de fieltro o apelmazamiento usuario/interfaz que coexisten sin homogeneizarse; un pliegue de heterogéneos en refracción, difracción ... Una multiplicidad simultánea en su heterocronismo que sin hacer unidad ni por el todo ni por las partes, ora tiende a estabilizarse, constreñirse en representación; ora a convulsionar, contorsionar en revuelta.

³ cf. G. Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición, A. Machado Libros, p. 41

⁴ cf. Ibid.

cf. Ibid.

6.- Así planteado el asunto da la impresión de que tenemos el ojo dispuesto para percibir la revuelta como una convulsión, un espasmo, una contorsión. En cualquier caso como una especie de anomalía violatoria de la normalidad naturalizada de las cosas. Pero ya aprendimos, a la vez, que esta normalidad no es sino la normalidad de la que conocemos —hay archivo clasificado y desclasificado suficiente para ese conocimiento— cómo fue que llegó a ser la habitualidad mortificante que es. Conocemos de las convulsiones y violencias de su traza, bombardeo desde el aire, campos de concentración, caravanas de la muerte, centros de tortura clandestinos cuya finalidad es “que el dolor no cese”, enterramientos clandestinos, exhumación de restos para explosarlos con dinamita, lanzamientos de personas vivas y cadáveres amarrados con alambres y piedras al fondo marino, o al fondo de lagos precordilleranos, allanamiento de poblaciones y barrios, quema de personas vivas con gasolina, degollamiento de periodistas y lanzamiento de sus cadáveres al borde de la carretera, clausura de tribunales civiles de justicia, control militar de las universidades y escuelas, quema de libros, reparto del botín del estado nacional soberano entre civiles y militares, hegemonía masiva de la información, montajes comunicacionales. Pero también la Constitución de 1980, las AFP, las isapres, el CAE, la CNA, el TC, el parlamento estructuralmente subordinado a la acumulación financiera (subsidiariedad del Estado), y empíricamente pauteado por empresas y empresarios (cohecho⁶); los salarios y sueldos mínimos sometidos al rigor de una arbitrariedad estructural y empírica a la altura de *la lotería en babilonia*⁷, en fin, la regularización de la aflicción, el ultraje, el daño de la DINA y la CNI en cámara lenta, la convulsión y el espasmo fundacional eufemizado, naturalizado y fomentado en una performatividad cotidiana abusiva, humillante: el saturado malestar poblacional que termina por visibilizar, hasta el estallido y la convulsión, la cadena de timos y fraudes en que se instituye, a contrapelo de su propia doctrina, la traza neoliberal.

Convulsión, esta, en parte maquinal, agitada por la propia disfunción de la interfaz neoliberal, cuya chulería le ha impedido hacerse una con el cuerpo que la rechaza e intenta expulsarla por todos los orificios; o de la cual el cuerpo intenta deshacerse completamente, como si, todo él neoliberalmente pringado, pudiera saltar fuera de sí, fuera del emplazamiento que lo pre-constituye integralmente, librándose de sí, pero en la ilusión, tal vez, de un “otro sí”, otro emplazamiento en el cual estaría él mismo, pero no envenenado. Otro lugar, el mismo lugar, pero sin envenenamiento, lugar otro que ¿no sería acaso delirio de visiones mecánicas, performáticas, de la ponzoña que ya aprieta y posee, una especie de sueño, de transmutación de la mentira donde se traduce la verdad?

7. Junto con lo enunciado al final del fragmento 2 sobre el carácter de “*reset neoliberal*” de la revuelta, no podríamos no considerar, a la vez, una posible fuerza suplementaria en ella, fuerza ya no sólo performática, reactiva, tutelada integralmente por el performativo, sino obsequiada, a la vez, con un residuo *performánico*, irreducible al performativo, mutante, figural, gestual más que gesticulante o figurativo.

8. “La rata envenenada salta de angustia y convulsiona como si tuviera en el cuerpo el amor” (Goethe)⁸. Más que la cuestión del veneno, de la convulsión y del espasmo en política, podría indicarse a partir de esta imagen de Goethe —

⁶ Más de 70 referencias en: https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_Penta

Más de 100 referencias en https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_SQM

⁷ J.L. Borges, *La lotería en Babilonia*, Obras completas, Emece, Buenos Aires, 1974, p. 456.

⁸ Citado de: K. Marx, *El Capital*, Libro 1, Capítulo VI (inédito), Siglo XXI, 1985, España.

aunque no en Goethe— una política del veneno y de la convulsión. Esta política incluiría la del terso, calmo, parco performativo en tanto que espasmo eufemizado, embotado, anestesiado por la usuariedad de fornidas instituciones, andaderas que se han fosilizado como hábito. Pero también Goethe desliza una homonimia en su imagen. Porque no solo habla de una convulsión del veneno, sino de una convulsión análoga, no sinónima, del cuerpo poseído por el amor.

En cualquiera de los dos casos, sin embargo, sea la política del veneno con su estertor mortificante, su exorcismo, su catarsis; sea el de una política del amor con su éxtasis, su orgasmo, se trataría de una política de/por la posesión. Una política, en ambos casos, la del amor y la del veneno, de la posesión. Una política que ya no puedes ver —pero que hay que diferenciar— que opera sin distancia entre el sujeto y la cosa, que ha proliferado en, con y a través de la interfaz, penetrando, adentrándose intensamente en el sujeto y la cosa, tocándolos por doquier, no dejando distancia, espacio alguno para ver, para perspectivas y proyecciones. Al menos en el sentido moderno del teatro perspéctico, ocular de la distancia. Una política y una episteme táctil, y ya no una política ni una episteme ocular.

9. Sobredeterminamos “de paso” ya, en cierto modo, la convulsión o contorsión en la inmanencia revuelta/neoliberalismo, con los términos performatividad/performance. Teniendo siempre a la vista que hay una doble homonimia en juego aquí con la política de la convulsión y de la posesión:

a) La traza convulsa del performativo neoliberal (chileno) que llegaría poco a poco (desde el autoritarismo institucional de 1980) a eufemizarse, y así eufemizada, a encarnarse en los cuerpos poblacionales como habitualidad y representacionalidad neoliberal cotidiana, no por ello no mortificante.

b) La traza convulsa de la revuelta sería en parte puramente reactiva, y por lo mismo sumisa al performativo neoliberal; en parte convulsionaría como despejo, declausura, pausa, suplemento irreductible o no simplemente reducible, a la performatividad neoliberal. En esto último reconoceríamos, acusaríamos lo propiamente revoltoso de la revuelta, si lo hubiera.

10. Sujetos al límite editorial en que escribimos, y desde este paisaje provisorio de inmanencia o de pliegue que propusimos entre el performativo neoliberal de instituciones y las performances revoltosas que les resisten, tal vez, o les asisten, o ambas, dos cosas intentaríamos formular desde ahora hasta el final del texto, pero ya no como paisaje coyuntural, sino más bien como teoría. La primera, la cuestión de la performance y su posibilidad, su (im)posibilidad tal vez, de una política de la performance en la inmanencia del performativo. De una (im)política de la performance, tal vez, como pausa absoluta, como pausa suplementaria, mejor, del performativo. La segunda: interrogar si hubo, si hay, y en que sentido, un momento performáncico en la revuelta, si le es esencial o acontecimental a la revuelta, la performance en el sentido en que aquí lo iremos “formulando”, como una política de la desobra pura, la mutación, la aprincipialidad, la anarquía, la atelia.

NOTA SUPLEMENTARIA I: PERFORMANCE, LA PAUSA DEL ENUNCIADO

11. El sentido de uso vulgar, hegemónico, constatable en diccionarios de idiomas de diversas lenguas, subordina la posibilidad de la performance, sea cual sea la medialidad o transmedialidad en que se ejerza, al universo del enunciado, al sistema de normas narrativas, discursivas, que el enunciado presupone, en cada caso, y que cualquier performance en sentido vulgar reitera como usuariedad distraída o ex profeso de la máquina del decir y del querer decir, del hacer esto o esto otro, del querer hacer, ejecutar. Fuere cual fuere la performance de la que se trate, la de

un animal, un planeta, un esquema de prejuicios o de gusto, una universidad, su desempeño se dispone como una constelación más de enunciados en un mundo, acotando su posibilidad enunciativa al horizonte performático del caso. Solo reducida al enunciado, la performance se vuelve mundana, audible, viable, reconocible, incluida en el performativo en curso, repartida en tal o cual barrio del lenguaje, articulada. Por más singular que la performance se reclame, habría de reiterar, cada vez, entonces, los límites, las condiciones performáticas de representación, coincidiendo con lo enunciable en el acople callado de una subordinación. Tales condiciones performáticas, tejen una tela lo suficientemente elástica como para afincarse en la ambigüedad de las fuerzas; suficientemente liviana como para pasar inadvertida; suficientemente densa como para no disolverse; adecuadamente fina para dejar ver a través de sus pliegues y hacerse una con los cuerpos y poses. Esta densa interfaz articuladora viene imperando de tan lejos y a tan lejos llegaría, que parece ingenua, desmedida, la pretensión de suspenderla para moverse sin su mediación, aunque fuese solo un momento: “navego en los más finos e infra finos meollos del intercambio y los funcionamientos, y para qué decir en los excesos militantes que tratan de impugnarme. Nunca cedo. Desistida aquí reaparezco renovada en las fuerzas que me desplazan. Mientras va ejerciéndose mi destitución voy a la par reinstituyéndome en el nuevo estado de cosas. Mi poder ubicuo y persistente se explica porque antes de exteriorizarme en consignas de medialidad diversa ya me he dispuesto invisiblemente como gramática de cualquiera en la pluralidad de sus quehaceres y preocupaciones”.⁹

12. (Des)aparecida en y como enunciado, la performance no solo dice, cuenta, narra, significa algo, hablándole a muchos, informándolos, poniéndolos en forma, repasando la normatividad que ya en la articulación cotidiana del signo y del gesto circulaba a través de los cuerpos, organizándolos en una pragmática de vida diaria a lo largo y ancho de la estetización usuaria.

Guste menos o guste más una *performance* dada, sea como sea se la impugne o celebre, todo ello será posible mientras reitere en algún grado la plasticidad performativa, hegemónica, de lo enunciable, consiguiendo carta de ciudadanía en la misma proporción en que se encadena a esa sintaxis.

La performance estaría anticipada, mediada, contenida, repartida en la dialéctica del enunciado, reiterando su legislación, diciéndose, obrándose como consigna, moldeándose en el eficaz celofán del discurso en la pluralidad de sus medios. Cuestión que habla del señorío que sobre la performance ejerce la performatividad del enunciado. Cuestión que indica también que una performance será algo a extraer, rigurosamente escribir a contrapelo, del gigantesco cúmulo de enunciados pre-dispuesto, pre-dado como performativo en circulación.

13. Hablamos hasta aquí de la performance subordinada a la performatividad del enunciado. Dos mil quinientos años de subordinación, sugiere Peter Greenaway, incluido el cine y sus “ciento treinta años de texto ilustrado, de realizadores siguiendo historias, tramas narrativas”¹⁰. Performances de primer grado, estas, si puede decirse, inconmensurables incluso en sueños con el evento de una pura enunciación, una performance emancipada de la performatividad del mundo, ese *gigantesco arsenal* de enunciados, en un *happening* abierto no contra la anticipación lingüística, no contra la performance narrativa, ni en registro negativo alguno sino, inmanente a ellas y utilizando sus recursos, a contrapelo de ellas, suplementándolas, sin deuda con el enunciado, desobrándolo sin culpa.

⁹ cf. R. Barthes; *La lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1996.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=FXnMsiUw2Pw>

14. La subordinación al enunciado que ordinariamente cubre el uso de la palabra *performance*, pareciera englobar su posibilidad cabal, como si una *performance* que no sea a la vez un enunciado fuese lo imposible, lo impracticable. Como si *performance* y *performatividad de un enunciado* fueran la misma cosa; como si el horizonte de articulación performativo de la *performance*, fuese su horizonte de posibilidad sin más.

Históricamente “*performance*” se habría declinado, entonces, bajo el ritmo, la articulación, la estabilidad del enunciado, identificándose con la proposición. Se habría dispuesto bloqueada al manierismo al que modernistamente se la intentó exponer, con Artaud, por ejemplo, como una “*física del gesto absoluto ... susurro animado y material anterior al lenguaje ... anarquía formal ... conflagración de sensaciones concentradas en las sombras o dobles ... poesía concreta ... vibración que no admite teoría ... centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan, gesto basado en signos y no en palabras ... cuerpos que hacen señas desde sus hogueras, lejos de la complacencia artística con que nos detenemos en las formas*”¹¹. Incondicionalidad del movimiento, devenir abierto en medio del enunciado como contingencia y variación continua. ¿Locura? ¿Presencia? ¿Suplencia?

15. Sería un error, por lo mismo, entonces, y parafraseamos aquí a G. Deleuze¹², creer que la *performance* (la escritura en el medio que sea) inicia su trabajo en una superficie “virgen”. Antes de que comience, la página, el cuerpo, el medio, están ya tomadas, articuladas, historiadas, saturadas por la intencionalidad, la performatividad de los enunciados. En ese lleno heterocrónico y simultáneo de consignas y palabras consiste la superficie, el a priori fáctico que puebla no solo la tela, sino también el cuerpo, la cabeza de la escritora, del *autor como productor*, y no como *escritura*, como *performance*.

Este a priori fáctico que se le anticipa y pone por delante, y en medio de cuya envoltura táctil, asfixiante, medra, recibe aquí el nombre de performativo. Performativo como mediación inmediata, dada, pre-dada y a la mano. Performatividad difícilmente avistable, también, gramática de finales, que lejos de situarse en lo inmediato visible a los ojos, constituye los ojos, la compleja y elástica gramática y sintáctica a través de la cual miramos, o que mira a través de nosotras, fabricando performativamente ese nosotras¹³.

16. Si a la *performance* le cuesta trabajo comenzar, no es porque esté poco creativa, pobre de imaginación, en un lapso de sequía. Si desde hace mucho, los clichés disciplinan, controlan, hacen soberanía en su cuerpo, más que de creación, de lo que probablemente ande escasa la *performance* sea de destrucción, de remoción (*bruillagge*), como dice el pintor Francis Bacon. Un pintor si efectivamente pinta, antes que nada destruye, desanda lo “ya hecho” lo *ready-made*, “el gusto o prejuicio” (Duchamp), ese cúmulo de predisposiciones performativas que, más que elegirlos él, lo han elegido y lo gobiernan, aunque por lo regular los experimente como propios y esteticen en ellos su autonomía.

Antes que pintar, la pintora, el escritor —si pinta, si escribe, si logra una *performance*— tamborea el tímpano que lo pre-articula o performa; lo hace sonar, caer. Porque es en medio y a través de los clichés, usándolos, abasteciéndolos, que podemos desandarlos, en cada caso, en la medida de lo (im)posible.

¹¹ CF. A. Artaud, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona 2001.

¹² G. Deleuze, Francis Bacon, *Lógica de la sensación*, cap. 11, Arena Libros, 2002, Madrid.

¹³ Parafraseo G. Deleuze, *Pintura, el concepto de diagrama*; cap. 1; Ed. Cactus; Buenos Aires, 2007.

17. Un escritor, una pintora, entonces, no se sienta a redundar de la mejor manera la performatividad del mundo. Se sienta, en cada caso, a destruir el mundo, el dispositivo en el que y con el que escribe, y que lo pre-escribe: el a priori performativo de lo ya hecho, que además de situarse a sus espaldas cómo pasado, se le proyecta por delante como futuro.

Las nociones mismas de “comienzo”, “autor”, “escritor”, forman ya parte del cinematógrafo del enunciado que dejando caer sus instantáneas del género y la especie, del sujeto y el predicado, del verbo y el complemento, constituye el elemento en que su escritura, su performance, habría de ejercitarse; elemento que la condiciona y contiene en la lluvia interminablemente policial de su redundancia. Y mientras más lúcida su escritura se disponga en relación al gigantesco columbario del performativo, más re-trazado será su comienzo. A través de ese columbario ha de abrirse paso cualquiera que pretenda no simplemente ver desde unos ojos clisados, prescritos; sino que aspire a ver, también, a través de la clisadura, la clisación misma.

Si la performance en pintura, en música, en cine, en el medio que sea que se realice, desde hace un tiempo se comprende como *post-producción*, es porque las prácticas destructivas o performáticas hace un tiempo asumieron también que no se puede destruir el performativo sino es usándolo en su desarmadura, desobrándolo al repetirlo, volviéndolo visible. Así, la pintora, el autor como productor, en la coacción misma del a priori fáctico que la subsume, y en su caución, afirmará una revuelta, una *stasis* o guerra civil de la performance a contrapelo del performativo, del enunciado en el enunciado.

18. ¿Hubo, entonces, en este sentido, performance en la revuelta chilena de octubre de 2019, en alguna zona de su trazado, o ella solo fue usuaria cabal del performativo neoliberal? ¿Hubo performance, en este sentido, la hay, en alguna zona de su escritura, en la propuesta de Constitución de la Convención Constituyente?

19. Por esta misma exigencia de no abastecer meramente la densa y plástica capa de consignas que polimedialmente expandida pre-articula el mundo de las ocupaciones y preocupaciones, es que el abrirse paso escriturario de la performance será constitutivamente político, entendiendo por político el desobramiento y desgobierno del performativo. Desobramiento en el cual, más que escasear las palabras, sobran, se experimenta que sobran o sobreabundan consignadas por todas partes.

20. Es pueril, entonces, la idea de que la escritura, la performance, está en medio de una superficie en la que podrá limpiamente intervenir desde sus propios fueros. Tales fueros no son más que un pliegue, un bolsillo en lo ya dispuesto, inscrito en la densa performatividad plural de los enunciados. Si algo hace la performance al constituirse como tal, es destruir, catastrofear el tejido, la articulación, el performativo que la predispone interior y exteriormente en la monumentalidad de sus templos, en la pluralidad de sus redes y circuitos normativos; *toda una manera de integrarse y no integrarse que hace posible que en mayor o menor grado pueda desenvolverse dentro y fuera del performativo simultáneamente, lo cual da lugar a una especie de (in)disposición, de desistencia, que activa un conjunto de desvíos y distorsiones de los elementos culturales asimilados*, como si las fuerzas que resisten al performativo no fueran lo suficientemente fuertes como para no ser atrapadas, en parte, por sus consignas; como si la plasticidad del performativo no fuera lo suficientemente poderosa para subsumir cabalmente la corporalidad. Ese choque entre una performance no suficientemente fuerte, y una performatividad insuficientemente ceñidora, es lo que Raúl Ruiz —a quien citamos y parafraseamos a

lo largo de este párrafo¹⁴— llama *estilema*, una performance o lectura de segundo grado que deforma o *a-forma*, volviendo visible el performativo que subordina, y también las fuerzas performánicas. Performance esta que no se reduce ni a los apetitos de una refundación cultural, ni al apetito de un andurrial, una presencia simplemente fuera de la cultura. Mi idea, insiste Ruiz, es que las fuerzas de resistencia conforman un lenguaje no verbal ... un conjunto de *estilemas* que no pueden ser descritos verbalmente, porque han sido ellos los que han puesto en jaque la verbalidad, el logos, en un acontecer (*a)logon* que *solo la cámara puede captar*¹⁵

21. La performance destructiva o de segundo grado no ha de confundirse, en todo caso, con enunciaciones contra el enunciado. Para enunciar contra el enunciado se habrá tenido que adoptar el juego, la condición del enunciado en su elasticidad. No es cosa de disponerse simplemente contra, en otra parte, otro pálpito, que el del enunciado. Sino más bien en medio del enunciado, escribir el instante, la contingencia de una pura enunciación despidiéndose del enunciado, de una pura mutación que no se estabiliza en el acto, la acción, el performativo de un enunciado. Y que persevera allí, en la asíntota de un grado cero, mucho menos como renacimiento que como pura retirada.

22. Performance o lectura de segundo grado, esta, cuyo asunto no es el de la forma; sino *el de las fuerzas sin forma* que invisibles por sí mismas se vuelven visibles cuando sacuden, torsionan la forma, la *de-forman*, la ponen fuera de sí, no en una descomposición/recomposición, sino en una metamorfosis cuya fuerza varía continuamente de naturaleza (de acontecimiento) sin llegar a forma. Deformación, manierismo, amaneramiento no actoral de la performance como lugar de las fuerzas en la *huelga general* de las formas (Bataille, Benjamin, Deleuze), en la mutación y nomadía de un a-formativo (Hamacher?).

23. Performance de segundo grado, esta, condición ahora de la primera, instituida por la captura, el bloqueo, de la segunda. Pliegue co-extensivo de ambas, más bien, en un diferencial que ora articula, asfixia y gobierna; ora sobra, desestabiliza, se fuga conjuntivamente sin estabilizarse en un “es”; conjunción a la que le resulta imprescindible no detenerse, sino variar en una especie de errancia mutante, *sin* traslación. Un *viaje inmóvil*¹⁶. Contingencia de una pura enunciación que no cesa de enunciar sin morir como enunciado; fuerza que no para de forzar sin decaer en forma alguna; testificación que no para de testificar sin monumentalizarse como testimonio; acontecimiento que no se deja documentar como hecho.

24. Performance que no se pone en juego simplemente en un teatro, una coyuntura, un dispositivo, sino que deconstruye a través del teatro, a través de la coyuntura, a través del dispositivo, la coyuntura, el dispositivo, el teatro, haciéndolos caer, en cada caso, desde una posición de performativo usuario en el cual se enuncia, se comprende, se vive, a una posición de dispositivo leído, profanado. Performance esta que tematiza, cada vez, el mundo, a través del mundo, desmundanándose; que tematiza cada vez en la articulación, a través de la articulación, (des)articulándola, (des)articulándose; que tematiza cada vez en el enunciado, a través del enunciado, el enunciado, desandándolo. Performance, pliegue de inestabilidad generalizado, simulacro que exponiéndose a sí mismo como simulacro, desustantiviza, exhibe, defrauda, hace visible, en cada caso, el simulacro del orden

¹⁴ Parfraseo fragmentos del *Diálogo con Raúl Ruiz*. Por Enrique Lihn y Federico Schopf. Nueva Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción, 1970, N° 423.

¹⁵ Ver, *Diálogo con Raúl Ruiz*. Por Enrique Lihn y Federico Schopf. Nueva Atenea, Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción, 1970, N° 423

¹⁶ G. Deleuze, *Mil Mesetas*, Pre-Textos, España 1994, pp. 157, 164, 202.

performativo que se fetichiza como naturaleza de las cosas.

Performance de segundo grado que más que *dar qué pensar*, desata un pensar sin qué, sin intención, sin enunciado, sin referente, a-centrado, en devenir, inestabilidad de una pura enunciación que no muere como enunciado; acto de una pura inminencia.

NOTA SUPLEMENTARIA 2: PERFORMANCE, LA PAUSA DE LA ACCIÓN

25. La pausa de la que intentamos exponer en adelante, la pausa de y como performance, resultará bastante inasible, retraída del enunciado. Y deberá permanecer inasible. Lo cual no será una señal de fracaso de la exposición. Lo inasible pertenece al acontecimiento de esta pausa, y su exposición obedecerá, en lo posible, a su dictado según los medios en que se traduce. Lo inasible de esta pausa es directamente proporcional a la clara exposición de su retracción

La pausa, la performance específica que propondremos, no se inscribe en el horizonte de la acción; no pertenece al enjambre de sosiegos, paros e inacciones que, combinadas con el tropel de ocupaciones, compromisos, diligencias, actuaciones y realizaciones, crían la acción y la sustentan en sus ritmos, de modo análogo a como la puntuación o notación de un texto, de una partitura, de un guion, animan y sostienen, en cada caso, la eficacia de su acto, su ejecución.

La pausa, la performance que nos interesa sugerir, no se inscribe, entonces, en el desfile de treguas, respiros y demoras que pastan en la fenomenología de la acción y de sus categorías asociadas de trabajo, producción, articulación, intencionalidad, enunciado, representación, narratividad, teleología, principalidad. Se trataría de una pausa, de una performance, que se des-inscribe de ese desfile de categorías emplazantes, y que se des-inscribe, en lo posible, del horizonte categorial en la plasticidad performática de sus paros y activismos.

Un nombre propio o más propio de esta pausa, de la performance como pausa, es el de *mutación*. La mutación constituiría la pausa de la acción, de su horizonte, y de las categorías que la constelan en sus respiros y ritmos. La acción supone intencionalidad, teleología, acto; un interés que condiciona e hilvana un movimiento ocupado y preocupado con las cosas (*pragmata*), llámese a esta tarea, iniciativa, cooperación, proeza, drama, actuación, representación, otros. La mutación, en cambio —siendo su único acontecimiento posible el de *la variación continua*¹⁷, el *no ser* de la pura heterología que deviene sin llegar a algo, ni al comienzo de algo, porque tampoco parte de algo—*performa* la pausa absoluta¹⁸ del horizonte de la acción, del acto, del ser. Nada puede actuar ni hacer acto, ahí donde el único acontecimiento es el de la variación pura, porque ello mismo, entonces, ya es otro, es decir, no “es”. La mutación, la performance, una vez más, es la imposibilidad de la acción, del trabajo, la producción, el intercambio, el capital. En tanto fístula de devenir, todo en la mutación, la performance, se vuelve alegoría, des-emplazamiento (*allos ágora*) que no hace, no llega a enunciados, fronteras, contornos. Alegoría pura (sin referente), nunca *alegoría de*. La mutación pertenece a lo liso¹⁹. No a la lisura (parmenídea) del homogéneo, sino a la lisura diferencial, sin eslabones, del fieltro.

26. El fieltro —otra vez parafraseamos a Deleuze, con Guattari ahora— es una tela fabricada sin tejer ni hacer punto; sin tramas móviles ni urdimbres fijas,

¹⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1984, pp 334, 370, 407,

¹⁸ “Absoluto no funciona aquí como incondicionado [...] sino como multiplicidad como corporeidad sin límites”, máquina abstracta, fieltro, Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Traducido por José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta (Valencia: Pre-Textos., 2002) 111.

¹⁹ *Ibid.*

sin revés ni derecho, sin centro ni periferia ... un apelmazamiento inextricable, carente de estructura, como memoria que no muere en los recuerdos. El fieltro, no hace contornos ni encrucijadas, ningún hilván conductor. Solo proliferación de hebras, fibras, manchas: un diferencial de medios, en modo alguno homogéneo. Tampoco lo homogéneo de la pura heterología asignificante. Incorpora el *corte significativo* como suplemento de lo heterológico asignificante. El fieltro, entonces, un *continuum de transformaciones* como el de la música serial, el viaje inmóvil de la naturaleza muerta: el cine de Ozu, por ejemplo (retomamos esto un poco más adelante).

27. Habría que desandar el dualismo mutación/acción. Superación que tendrá lugar en la performance de un *pliegue* en que mutación y acción se besan sin contorno, como las materias en el fieltro. Se vuelven inmanentes sin homogeneizar sus tendencias: tendencia a la territorialización o capitalización absoluta de la mutación por la acción, su acto, su forma; tendencia a la desterritorialización absoluta de la acción por la mutación, sus fuerzas sin forma.

Por más inmanentes que se vuelvan la una a la otra en ese pliegue, no se homogeneizan las tendencias que ahí se besan. Deleuze tenderá a buscar el “más pequeño circuito”²⁰, de ese beso. En tal pliegue de tendencias (acción/mutación) nunca se pierde de vista que la percepción-acción *está hecha* de mutación; que tiene su génesis, siempre, en la mutación. Que antes y durante la acción, la acción es, está siendo también, mutación. Que la inmediatez fenoménica de la acción naturalizada, en cada caso, escamotea la mutación que la sustenta y a contrapelo de la cual se erige. La performance es inseparable de una mutación, de una pausa de la acción. Mutando se *deviene* una pura *bastardía* de fuerzas afirmativas de destrucción que profanan lo que impide la *circulación anárquica de multiplicidades nómadas*²¹. Mutando se hace morir lo que se tiene por propio²².

“Clásicamente”²³ se comprendió la mutación como un todo abierto que cambia continuamente de naturaleza (acontecimiento): “forma abierta inmutable de lo que no cesa de variar”, “forma abierta inalterable tomada por el cambio”²⁴. *Cuentos de Tokio* de Ozu, por ejemplo: el ajeteo interminable de la vida diaria; los traslados caminando, en bus, en bicicleta de un lado a otro; las conversaciones reiteradas en la mesa del té; el ir y venir de los trenes, el humo de las chimeneas, el viento que mece de cuando en cuando unas arboledas, el día y la noche, la nivelación entre lo excepcional y lo ordinario, las situaciones-límites y las triviales, lo automático y lo decisivo, se van tomando la energía del film. De modo que toda imagen-acción va desapareciendo en provecho de la performance como una pura mutación en la que nada, ninguna acción, ningún acto, ninguna fábula, tiene lugar, mientras todo muta. Como si el asunto del film lejos de abordar acciones humanas, dramas, conflictos, gestas, más o menos esforzados, fuera filmar el hábito medio de la ciudad de Tokio (después de la Segunda Guerra Mundial), pero como quien filma un bodegón, una naturaleza muerta, “una composición de objetos mientras [...] mutan en su propio continente”²⁵. Todo ese film de Ozu es Tokio mutando en cámara lenta, una naturaleza muerta traída a primer plano como grado cero de la acción.

²⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...*, 111-112.

²¹ Véase David Lapoujade, *Deleuze. Los movimientos aberrantes*, Buenos Aires, Cactus, 2016.

²² Véase Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990

²³ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo...*, 240.

²⁴ *Ibid.*, 32.

²⁵ *Ibid.*, 31.

28. ¿Habrá habido mutación, performance, pausa, en este sentido, en la revuelta chilena de octubre de 2019, en alguna zona de su trazado? ¿O la revuelta habrá sido simplemente usuaria del performativo neoliberal? ¿Habrá habido mutación, pausa, en este sentido, en la propuesta de Constitución de la Convención Constituyente, en alguna zona de su escritura, o la Convención Constituyente terminó siendo simplemente usuaria del performativo neoliberal?

En medio de la euforia de *la marcha más grande de todas*²⁶, mientras caía la tarde y el fondo del aire enrojecía, resultaba inevitable no se sobrepusiera a ese cuadro, ese otro de Paul Klee en el cual, a un castillo o ciudadela, también en rojo, mansa y pesadamente una especiosa nube oscura comenzaba a sobrevenirle sobre el recodo derecho del cielo, mientras anochecía sobre las cúpulas, capiteles y techumbres.

²⁶ Marcha del 25 de octubre de 2019.

¿Se podrá apagar el fuego de la guerra encendido desde el norte?

Fernando Pairican¹

*Los indios pretendían que,
apagando para siempre
el fuego de la guerra
encendido desde el Norte,
se echase un velo sobre todos los tristes
Acontecimientos del pasado*

*Un caballo, una yunta de bueyes, una vaca, pueden prestarse
Pero tierras, no.*

La desintegración del mundo colonial, como resultado del proceso de emancipación en América Latina, repercutió profundamente en la estabilidad y trayectoria de los pueblos indígenas del continente. Algunos se rebelaron contra el mundo hispano, añorando la reconstrucción de sus propias sociedades (Thomson) y otros a consecuencia de las Reformas Borbónicas se rebelaron, contribuyendo a la crisis hispana (Walker). También se dieron casos de pueblos originarios que mantuvieron una posición pendular ante los acontecimientos y que fueron sumándose a alguna corriente, en la medida que el contexto internacional fue desheredando los nudos de la crisis en la era de las revoluciones.

Estos cambios políticos tuvieron repercusiones sociales, uno de los centrales fue el giro de las funciones diplomáticas dadas entre los acuerdos hispanos con los pueblos originarios, que en el caso mapuche fueron las negociaciones gestadas en lo que fueron los Kollagtun o Parlamentos, encuentros interétnicos, en que las estructuras políticas hispánicas se adaptaron a la realidad mapuche, creándose encuentros diplomáticos híbridos, en que los protocolos, los gestos y los obsequios eran acompañados de “buenas palabras”. Estos encuentros y funciones diplomáticas se erosionaron cuando la revolución política y la revolución económica, se fusionaron gestando un nuevo orden a nivel global que tuvo su impacto en el cambio de los Parlamentos, transformándose como dicen las autorías de este libro, en “una suerte de mascarada de negociación”.

Como han planteado los autores en estudios previos, de forma colectiva e individual, las relaciones hispano-mapuche, dependieron de un equilibrio en que la palabra cumplía el rol central, que a momentos también explicó su fragilidad y la necesidad de crear encuentros de forma continua para mantener la gobernabilidad. Con el paso de tiempo, acelerado por la crisis de la monarquía, como dan cuenta las autorías de este libro, el sentido de los Parlamentos cambió destruyendo el espacio de gobernabilidad que dio estabilidad a la frontera.

¹ Académico, Escuela Antropología UC. Director Colección Pensamiento Mapuche.

Dividido el libro en cuatro temporalidades históricas, las autorías del libro nos permiten observar como los Parlamentos son convocados para crear un espacio de negociación política y el cambio que se da, en la medida que la monarquía hispana es derrotada a nivel continental. Ello se percibe al cuestionamiento de los derechos de autonomía que comienza a ser develado en los intensos intercambios de palabras entre las autoridades mapuche y republicanas con los misioneros como primeros mediadores. De igual forma se puede dilucidar a través de las fuentes entregadas como la resistencia mapuche y la persistencia hispana en la frontera van generando un cambio en la elite Republicana, ideándose un plan de ocupación militar que se desarrolla a lo largo de los capítulos III y IV, contexto dentro del cual, la erosión de la palabra, destruyó el equilibrio, creado por las relaciones fronterizas durante el periodo colonial.

En este nuevo corpus documental que nos entregan las autorías de este libro, se observa el cambio conceptual de parte de las elites republicanas al referirse al territorio mapuche. Irrumpen nuevos conceptos: demarcar, límites, reducir, seguridad, acorralar, arriar y construir fuertes. También “vencer”, “castigar” y “aplstar”. Este nuevo lenguaje, el de los vencedores, era distinto al de los mapuche que lleno de metáforas buscaban perpetuar las relaciones fronterizas, infructuosamente dicha perspectiva en la medida que el plan de Ocupación comenzaba a elaborarse, desarrollarse y llevarse a la práctica.

De la fuerza de la palabra a la palabra forzada, nos entrega información sobre la percepciones que se desarrollaron por las dirigentes mapuche ante el cambio estructural generado por las revoluciones hispanoamericanas, situadas al interior de una era de las revoluciones. También nos permite aproximarnos a aspectos simbólicos, como el viaje de la flecha que simbolizaría la guerra o desanudar para dar cuenta de una fecha importante. A su vez, nos permite aproximarnos a la subjetividad de cómo se desarrollaban los parlamentos, incluso durante la segunda etapa del siglo XIX, en que el poder de la pólvora arrasaba todos los acuerdos previamente existentes a nombre del progreso mientras los mapuche buscaron apagar “para siempre el fuego de la guerra encendido desde el Norte”.

Sin embargo, los antiguos vecinos ya no eran los mismos de antes, por supuesto no todos, los textos recopilados en periódicos, archivos, fuentes bibliográficas y estudios que antecedieron a *De la fuerza de la palabra a la palabra forzada*, da cuenta de sectores que intentaron crear un nuevo equilibrio pero fracasaron, y otros que trabajaron por revertir la violencia, pero el espíritu sarmantiano inundo como una sinfonía el accionar de los personajes de esta historia como se devela en el juego de palabras siguientes: “la guerra que se hicieron entonces los indios con las autoridades fronterizas y aun con las fuerzas del Gobierno central, no fue guerra de la civilización contra la barbarie, sino de la barbarie contra la barbarie”.

El cambio del lenguaje y las formas de referirse al pueblo mapuche son muy graficas del giro de la segunda etapa del siglo XIX. Los discursos comienzan a sostener la necesidad de combatir “la barbarie” a nombre “del progreso” y otros discuten en esta perspectiva señalando que una colonización violenta solo desprestigiase el pensamiento civilizador, buscando un camino intermedio, que sea visto como un proceso gradual de reconocimiento, educación y desarrollo. Sin embargo, algunas parcialidades mapuche no observan de la misma manera estas promesas, lo que es recopilado por las autorías en el último capítulo en que la palabra ya no es libre sino “forzada”, graficando al mismo tiempo, la erosión de la frontera y los parlamentos como una institución mediadora se transforman en una institución que legitima la sumisión ya que deben adaptarse los mapuche a las disposiciones de sus superiores.

Como todo momento histórico de inflexión, algunas parcialidades mapuche se percataron de este sendero, adquiriendo relevancia en esta recopilación la irrupción de Kilapan y otros líderes que intentarían oponerse a la construcción de fuertes en la línea del río Malleco y al nuevo tipo de colonialismo desarrollado por la elite republicana: el colonialismo de asentamiento que, en algún aspecto, es la nueva variable incorporada a esta trama histórica que sigue presente, en el actual conflicto, avanzado el siglo XXI, en lo que podríamos, parafraseando un apartado de este libro, como ese fuego “que amenaza con estallar”.

Este importante nuevo corpus documental y análisis de las autorías respecto al siglo XIX, vuelve a traernos al presente si lo ocurrido durante la Ocupación de La Araucanía fueron acuerdos de paz o sumisión ante el avance de un nuevo tipo de Ejército perfeccionado en la guerra y con un pueblo mapuche debilitado por tantos años de confrontación en que su máxima aspiración hacia el final del libro es evitar la usurpación de tierras “en adelante”, lo que mirado en retrospectiva, desde el tiempo presente, tampoco se ha cumplido. Si se ha cumplido esta tensa “paz” de la ocupación, en que el gobierno condiciona su relación con el pueblo mapuche siempre que “se mantengan fieles en la paz, obedientes y sumisos a las autoridades. Si el fuego vuelve a encenderse, si los bandidos vuelven a surgir entre los indios, a Uds. Mismos les conviene que el ejército esté a la mano en posiciones inmediatas”.

Mirados estos textos desde el siglo XXI, algunos aspectos parecen acciones del tiempo presente, en que militares y carros se movilizan en carreteras y caminos interiores de la frontera, mientras helicópteros cruzan por los cielos y zodiac patrullan los lagos de la antigua frontera, como parte de la política de Estado de excepción, declarada por los gobiernos de posdictadura. Lejos de vivir mejor el pueblo mapuche, el colonialismo de asentamiento ha generado mayores niveles de pobreza y migración a otros lugares de Chile, en busca de mejores perspectivas. Aspecto distinto de quienes han sido los herederos de la Ocupación, como reconoce el periódico *El Nuble* de 1882, quienes viven de la riquezas que hay en la Araucanía, que pueden hacer “de Chile el país más opulento de la América”.

¿Se podrá apagar el fuego de la guerra encendido desde el Norte? El movimiento mapuche ha usado en sus distintos ciclos históricos, los Parlamentos como un momento de diálogo y acuerdos, las que han sido revaloradas como una forma de diálogo y relaciones de igualdad. Los boletines de la organización como en los discursos de Ad Mapu, Aukin Wallmapu Ngulam, la Coordinadora Arauco-Malleco, Wallmapuwen y la Corporación Enama, dan cuenta de esta práctica como relevante en las relaciones interculturales, en ese ámbito, si bien puede existir una “invención de la tradición”, es posible observar que la fuerza de esta práctica de diálogo también se puede relacionar con la fortaleza y equilibrio que permitió su construcción y prolongación en el quehacer público entre dos sociedades (hispana-mapuche), que en el desconocimiento, usaron la palabra, el diálogo y el compromiso, como una forma de generar confianzas y de ese modo desarrollar una estabilidad que se regeneraba cada cierto tiempo a través del acto de parlamentar. Avanzado el siglo XXI, si bien bajo un contexto histórico muy distinto al sucedido durante el tiempo tardo colonial y las distintas etapas de la República del siglo XIX, tal vez, esos insumos colaboren en la creación de una memoria histórica para pensar, crear y gestar un nuevo compromiso, en dos pueblos que inevitablemente convivirán por siempre.

Libro de la oficina de la Federación Araucana (1934-1935)¹. Registros de Herminia Aburto Colihueque y Manuel Aburto Panguilef

(editado por Claudio Cratchley², Danay Mariman³ y André Menard⁴, editorial CoLibris).

El libro de la oficina de la Federación Araucana fue un libro de actas en el que se registró a mano la actividad cotidiana ocurrida entre 1934-1935 en la oficina de la Federación Araucana, una importante organización mapuche de la primera mitad del siglo XX, con base en Temuco, pero cuyo radio de acción e influencia abarcó en su mejor momento desde Arauco hasta Chiloé. Fundada en 1921 y hasta 1952, en que se disolvió, fue encabezada por Manuel Aburto Panguilef y llevó adelante una acérrima lucha por la defensa de los intereses y derechos del pueblo mapuche que se manifestó particularmente en los Congresos Araucanos, instancias anuales de deliberación colectiva acerca de la situación mapuche. Trabajó vínculos con otros actores del mundo organizacional y político tanto mapuche (el diputado Arturo Huenchullán y la Sociedad Caupolicán, por ej.) como chileno (el Partido Comunista y la Federación Obrera de Chile). Además de este quehacer, la Federación, a través de Aburto Panguilef, asesoró a centenares de personas mapuche que solicitaban ayuda para interponer y/o seguir causas en tribunales chilenos ya que Aburto conocía el funcionamiento del sistema judicial por haber trabajado en un Juzgado de Indios, además de ser una persona bilingüe y alfabetizada (poco común en aquellos años). En el libro de la oficina de la Federación Araucana se registran entonces tanto los pasos del presidente de la Federación en su quehacer organizacional y político como los testimonios de aquellos mapuche que acudían a diario a sus oficinas para solicitar asesoría judicial y que debían exponer las razones de su solicitud pormenorizadamente. Estas exposiciones quedaron registradas bajo el nombre de “comparencias” y es uno de los puntos fuertes de esta publicación por el contenido testimonial e histórico que conllevan. En este volumen también se hallan las actas del Congreso Araucano de 1934, realizado a fines de diciembre, que permite seguir el desarrollo diario de este encuentro político y asistir a la alianza que allí se realizó entre la Federación Araucana y la FOCh. Además, los registros manuscritos de este volumen fueron realizados en su mayoría por Herminia Aburto, hija de Aburto Panguilef, quien fuera secretaria de la Federación durante 1930 y la primera mujer mapuche en presentarse a un cargo público como regidora por Temuco en las elecciones municipales de 1935. Al haber escasa documentación acerca de ella, este manuscrito también es un aporte para la revisión histórica de su figura.

Entre el paratexto del libro, además de variadas notas al pie, se cuentan los índices analíticos de personas y lugares, una herramienta diseñada para ayudar a quienes buscan hoy información sobre sus antepasados y/o territorios. El índice de

¹ Próxima publicación 2024.

² Editorial CoLibris

³ Investigadora mapuche independiente.

⁴ Académico Departamento de Antropología, Universidad de Chile.

comparencias también sigue esta línea y pone de relieve este contenido disperso en el manuscrito, relevando los nombres y las procedencias de quienes acudieron a buscar asesoría judicial a la Federación Araucana.

Por último, el libro de la oficina es parte de un proyecto de desclasificación mayor de documentos relativos a la Federación Araucana iniciado hace años por la editorial Colibrís en conjunto con el antropólogo André Menard, editor del “Libro diario del presidente de la Federación Araucana” (Colibrís, 2013) que reúne manuscritos personales de Aburto Panguilef. El “Libro de la oficina...” hace serie con aquella publicación y es uno de los dos únicos manuscritos de la Federación Araucana que se conservan hasta el día de hoy en manos de descendientes directos de Aburto Panguilef. El volumen de 1934-1935 es el primero que proyectamos publicar, para continuar con el segundo, de 1938, y hoy lo resguarda Catarina Inostroza, nieta de Berta Aburto Colihueque, hija menor de Aburto Panguilef a quien le fue entregado el manuscrito de la oficina pues allí se registró su nacimiento (19-10-1934). Con esta edición queremos darle continuidad a nuestro proyecto desclasificadorio y visibilizar la producción escrita e intelectual mapuche.

Danay Mariman

TRES COMPARENCIAS REGISTRADAS EN EL MANUSCRITO DEL LIBRO DE LA OFICINA DE LA FEDERACIÓN ARAUCANA

Miércoles 30 de enero de 1935

Comparece Marcelino Ñamculeo Colicoy, mayor de edad, domiciliado en Nu- hualhue, Bolil, cerca de los Carabineros de Almagro, departamento de Imperial, y expuso:

—Soy hijo de Juan Antonio Ñamculeo y de la finada Sofía o Juana Ñamcupil. Vivo en Pidima, reserva de Marileo, en los derechos de mi mujer Carmela Ñam- culeo. Sé leer y escribir. Nunca he sido procesado ni detenido. El 13 del actual fui detenido en mi casa en Pidima, antes que rayara el sol, por dos Carabineros del Retén de Huilío, acompañados de Segundo Quintreleo, domiciliado en Pidima. Los Carabineros eran Celedino Silva y otro de apellido Ponce. De ahí fui llevado a Huilío, o sea al Retén de Carabineros en este lugar, donde llegué como a las 6 1/2 de la mañana. Acto seguido fui sometido a una flagelación salvaje, la cual consistió en amarrar mis dos manos por la espalda y ser colgado de ellas en este estado. Cuando se me colgaba fui agredido de puntapiés y de garrotazos por el Carabinero de apellido Ponce. También fui ahorcado por él. Esta flagelación se le hizo en un galpón o pesebrera junto al Retén, y fue presenciado por el citado Segundo Quintreleo. Ponce me decía que confesara cualquier delito, lo que no pude hacer, por no ser autor de ninguno, amena- zándome de muerte si no lo confesaba. Permanecí colgado hasta que llegó a soltarme el otro Carabinero ya nombrado. De este no recibí ningún castigo. Yo no sabía por qué había sido detenido. Después fui llevado a uno de los calabo- zos del Retén y ahí permanecí con esposas, hasta que fui traído al Juzgado del Crimen de Imperial, que fue el 15 del actual, como a las 10 horas.

Solo en Imperial, en el Escuadrón de Carabineros y en dicho Juzgado, tuve conocimiento que Segundo Quintreleo me acusaba de haberle hurtado un caballo.

Del Juzgado fui llevado a la cárcel, en calidad de detenido, y quedé en libertad incondicional. Como la oficina observa, he quedado con mis brazos desarti- culados, quedando impedido para trabajar, y aún para comer y vestirme, de cuyo

estado quedó impuesto el señor Juez del Crimen de Imperial, donde no pude firmar, y aunque lo hice por haberme obligado él, pero solo pude escribir una parte de mi firma. De acuerdo con el Consejo Federal de Nihualhue, vengo en poner estas cosas en conocimiento de esta oficina, y en pedir a ella para que tome las medidas del caso.

Se tuvo por interpuesto bajo el No 975. Se ordenó hacer examinar por el Doctor a este reclamante, y proceder conforme el certificado.

Conforme. - Temuco, miércoles treinta de enero de mil novecientos treinta y cinco, a las nueve cincuenta y cinco minutos de la mañana. Por imposibilidad física firmó por él el peñi Marcelino Ñamculeo Colicoy.

Marcelino Ñamculeo C. [firma] *Herminia Aburto C.* [firma]

Jueves 24 de enero de 1935

Comparece José Miguel Cayún Huenchunao, mayor de edad, domiciliado en Yauyauhuén, reserva de Juan Cristo Carril, cerca del retén de Carabineros de Plom, Maquehue y de Padre Las Casas, departamento de Temuco, y expuso:

—Soy hijo de Cayún, cuyo nombre no sé y de la Carmen Emilia Huenchunao, ambos fallecidos. No sé dónde he nacido, pero fui criado en la citada reserva de Juan Cristo Carril. No sé leer, pero sé firmar. No sé qué edad tengo, pero creo tener como 30 años. No he estado preso por ningún delito. No he hecho el servicio militar. No estoy radicado en ninguna parte. No sé si mi finado padre está radicado en alguna parte, pero sí mi madre, que está radicada en la reserva donde digo vivir, en cuyos derechos vivo ahí. Hasta aquí no he contribuido con un solo peso a favor de la Federación, pero siempre quise pertenecer a ella. Estoy casado por ritos de nuestra raza, con la Tambita y Rosa Llanquinao, las dos sin radicar. En la primera tengo, hasta aquí, cuatro hijos: María, Ángela, Clementina y Chito, y en la segunda, uno y se llama Wilberto. Las dos esposas las mantengo en una sola casa. Tengo marca de fuego con que tengo marcados los animales. Tengo dos yuntas de bueyes, una vaca parida, quince ovejas, de propiedad de don Martín Macaya, que me las tiene a media, dos arados americanos y de cama fija. Los bueyes y la vaca están marcados con dicha marca y es la única que tiene, a excepción de uno, que presté a mi hermano José Luis y le fue marcado por un Sr. Almendray de Nueva Imperial. A mí se refiere el Prontuario No 30872 que exhibo, de la Oficina de Identificación de esta ciudad, donde aparezco por soltero. Deseo pertenecer a la Federación Araucana. Juro para ser fiel por ella hasta la muerte, y mantener mi familia conforme los principios de ella, y para obedecer todos los mandatos del Congreso Araucano, de esta Federación, y del Comité Ejecutivo de este Congreso. En prueba de ello entrego \$ 25, y me comprometo a pagar puntualmente los sesenta centavos mensuales a la Junta Central, y los cuarenta centavos, también mensuales al Consejo Federal de Maquehue.

Conforme. —Temuco, jueves, veinticuatro de enero de mil novecientos treinta y cinco, a las diez cinco minutos de la mañana, firmando el federado con el Presidente y Secretario que autorizan.

José Miguel Cayún [firma] *Manuel Aburto Panguilef* [firma] *Herminia Aburto C.* [firma]

Sábado 29 de septiembre de 1934

Comparecen la Juana Lien viuda de Juan Mora y Segundo Mora Lien, madre e hijo, la primera nacida en el lugar Manzaneche, cerca de Mininco, Collipulli, y expuso la primera:

—Vivo en el fundo Niza, de don Celindo Muñoz, cerca de Collipulli. Vengo a esta oficina por instrucciones del cacique don Fernando Huenulaf Mariluan, de Ercilla. Vengo a consultar los derechos indígenas expresados en la escritura pública que acompaño [...]. Soy nieta del citado Juan Lien. En las 300 hectáreas de terreno, que recibió a este título de don Federico Benavente, mi citado abuelo, no vive ningún indígena actualmente, y los que vivían, en cuatro habitaciones, incluso yo, fuimos lanzados de ellas, todos heridos, y a la fuerza bruta, varios años atrás, año que no puedo determinar, por el finado Diego Benavente, y en esta propiedad vive actualmente don Carlos Fuentes. Recibo carta a nombre del Sr. Celindo Muñoz, Collipulli.

Se tuvo por interpuesto bajo el No 946. Se acordó averiguar sobre el estado de estos derechos a favor de los indígenas. No firmaron por no saber.

Conforme. - Temuco, sábado veintinueve de septiembre de mil novecientos treinta y cuatro, a las diez y media de la noche. *Herminia Aburto C.* [firma]

Postales de Todtnauberg¹

Carlos Pérez Villalobos²

1. TODTNAUBERG, 1968

A sus setentainueve años, a ocho de morir, Martin Heidegger se dejó tomar una serie fotográfica en su pequeño refugio de la región montañosa de *Todtnau*, Alta Selva Negra, en el suroeste de Alemania. Desde que él mismo lo divulgara en una comunicación de 1934 (*Por qué nos quedamos en la provincia*), la sencilla cabaña construida en 1922 había llegado a tener, para quienes estaban enterados, el prestigio aurático de ser el lugar de gestación de la obra del renombrado filósofo. Venerado y deleznable a la vez, su notoriedad académica venía creciendo desde 1920, alcanzando indiscutible reputación en 1927 con la publicación de *Ser y Tiempo*, su primicia magistral. Nadie que traspasara ese umbral pudo evitar ser deslumbrado: el viviente humano (quien cada uno es) recibe su determinación esencial de un vacío de ente y lo que sea el mundo (nunca pensado antes) adviene como una niebla en suspenso sobre esa invisible brecha. En 1933, el año del ascenso de Hitler al poder, Heidegger, afiliado al partido nazi, ejerció por un año el rectorado de la Universidad de Friburgo, prestando entusiasta adhesión al nuevo régimen.

¿Cómo conciliar el talante circunspecto del pensador a la escucha del silencioso llamado del ser, con el activismo del rector nazi que atiende exultante las destempladas arengas nacionalistas, antiliberales y belicistas del *Führer*? ¿O es mejor ni siquiera intentarlo? Se sabe, por testimonio de su colega (y hasta ese momento amigo) Karl Jaspers, que las “maravillosas manos” del caudillo nacionalsocialista le parecían al ilustre devoto atributo suficiente para reverenciar sus furibundos aspavientos. Cabe preguntar: ¿las habrá tenido al alcance de la mano o visto en fotografías de propaganda o seguido con la mirada en *El triunfo de la voluntad*, el documental que realizara Leni Riefensthal, en 1935?

*

En junio de 1968 la fotoperiodista Digne Meller-Marcovicz visitó al maestro en su vivienda de Friburgo y en las fotos que tomó allí, del todo irrelevantes, el señor de la casa parece no tener interés alguno en quedar registrado en un domicilio que de tan convencional podría ser el de uno cualquiera. Había que subir a la cabaña de Todtnauberg para realizar el verdadero propósito. Dos años antes, Heidegger había concedido una entrevista a *Der Spiegel*, con la condición de que fuera publicada póstumamente. Veinte años habían pasado desde que la guerra dejara sumida a la nación alemana en la debacle y en la infamia. Quienes entretanto esperaron alguna declaración o palabra de retractación del pensador, se vieron decepcionados recibiendo por única señal su terco silencio. Muerto el maestro diez años después, la esperada entrevista no hizo gran diferencia. Se leen en ella los consabidos descargos de quien corrige pormenores comprometedores, pero nada que demuestre alarma o intente alguna reflexión retrospectiva final. Heidegger, cuyo pensar “esencial” enseña a posponer la explicación de asuntos y cosas para replegarse en el claro preliminar de su emergencia, a la hora de ser interpelado

¹ Primer capítulo del ensayo *Contraseñas vencidas*.

² Filósofo, académico Universidad Diego Portales y Sociedad Chilena de Psicoanálisis, ICHPA.



por sus decisiones políticas se vuelve un burócrata segundón que desmiente su participación en la quema de libros o en el despido de académicos judíos; pero que nunca se pronuncia sobre la “nueva puesta en marcha” del Tercer Reich alemán, cuyo “esplendor y grandeza” el rector filósofo exaltara en los años de auge. Nada de lo ocurrido en ese entonces lo deja tan “espantado” como ver, según declara en su última entrevista, “las fotos de la Tierra desde la Luna. No necesitamos bombas atómicas, el desarraigo del hombre es un hecho. Sólo nos quedan puras relaciones técnicas. Donde el hombre vive ya no es la Tierra.” (1989, 70)

El espanto retrógrado de Heidegger recuerda el diagnóstico progresista desarrollado treinta años antes, en 1936, por Walter Benjamin, a propósito de la transformación que la tecno-reproductividad hace sufrir al imaginario vigente, cuando las fotos “satelitales” del planeta eran inimaginables. Heidegger puede ver en la foto de 1966 que la trama remisional (*Mundo*) que afincan a las cosas en un lugar y en una tradición, ha desaparecido del todo y, sin horizonte alguno a la vista, no hay días y noches, ni promesas y derrumbamientos, ni lejanías y proximidades. En la foto de la esfera terrestre, exenta de toda coordenada, fuera del tiempo y de la historia, sin mundo, la tierra patria ya no existe más.

En el horizonte de mi mente se ha escondido el sol: ella ya no existe más.
(*La conquistada*, canción de Los Jaivas)

*

Las primeras fotografías que mostraron al planeta desde el espacio cósmico, a Heidegger le provocan espanto. Que se sepa, los espantosos archivos de la política nazi de exterminio que vieron la luz pública al final de la guerra no le suscitan impresión alguna. De hecho, en una carta lamentable, respondiendo a una dramática demanda que dirige Marcuse a su antiguo maestro, había comparado el aniquilamiento industrial de seres humanos con la industrialización de la agricultura. A Heidegger, *Auschwitz* o la inminencia en boga del colapso nuclear, si comparados con las imágenes de la tierra flotando en el espacio, parecen hechos episódicos, meros derivados intramundanos del acontecimiento fundamental que

las fotos (le) revelan. El eclipse del mundo se ha consumado. Porque el trastorno desquiciante (“aquello que saca a todo lo que es de su esencia primitiva”) radica en el desarraigo que el maquinismo técnico (y la sustitución del oficio manual por la industria) hace sufrir a las relaciones de los seres humanos con las cosas y la naturaleza. Que las cosas dejen de ser lo que han sido desde siempre; que, en la susodicha foto del planeta, hayan desaparecido lo celeste y lo terrestre y, por tanto, las coordenadas remisionales para orientarse y comportarse sobre suelo seguro. Heidegger no puede evitar la angustia y la reacción defensiva ante la irrupción de un mecanismo foráneo que amenace con desarraigar al habitante de su mundo entorno; desbordar o trastocar el horizonte abarcable por la mirada y la consideración circunspecta del que habita el lugar y está preocupado por él.

Su experiencia es la de cualquier “lugareño”, cuyo habitar (*ser-en-el-mundo*) sufre la transformación desatada por la brecha creciente abierta entre campo y ciudad, que es, dice Marx en *Miseria de la filosofía* (1847), contra Proudhon, “la primera gran división del trabajo”:

En Alemania hicieron falta tres siglos enteros para establecer la primera gran división del trabajo, es decir, la separación de la ciudad y del campo. A medida que se modificaba esta relación entre la ciudad y el campo, se iba modificando toda la sociedad. (1971, 112)

*

Las frases de 1966 no hacen más que reiterar (y corroborar) lo que Heidegger ya pensaba en los años veinte, cuando el Tercer Reich y la guerra total y la derrota del fascismo alemán y el mundo que será llamado de *la guerra fría* eran aún imposibles de prever. En *Ser y Tiempo*, la obra cumbre de 1927, en el importante capítulo 23 —*La espacialidad del ser-en-el-mundo*— que indica la apertura que permite al Dasein percibir la lejanía o la proximidad de algo, el autor afirma de paso:

Con la “radio”, por ejemplo, el *Dasein* lleva a cabo hoy, por la vía de una ampliación y destrucción del mundo circundante, una des-alejación (*Ent-fernung*) del “mundo”, cuyo sentido para el *Dasein* no podemos apreciar aún en su integridad. (1997, 131)

En los años veinte, la radiofonía. En 1949, en el ensayo *La cosa*, aludiendo de entrada a la agencia del cine sobre la percepción de distancias espaciales y temporales, se extiende temáticamente en las mismas alarmas que luego repetirá en la entrevista del *Spiegel*:

Todo es arrastrado a la uniformidad de lo que carece de distancia. ¿Cómo? ¿Este juntarse en lo indistante no es aún más terrible que una explosión que lo hiciera añicos todo? [...] Lo terrible (*Entsetzende*) es aquello que saca a todo lo que es de su esencia primitiva. ¿Qué es esto terrible? Se muestra y se oculta en el modo *como* todo es presente, a saber en el hecho de que, a pesar de haber superado todas las distancias, la cercanía de aquello que es sigue estando ausente. (*Hitos*, 1994, 144)

Blindado en su exiguo refugio, el filósofo es un vestigio anacrónico (así habría dicho Marx) de “las relaciones feudales, patriarcales, idílicas”, desgarradas para siempre dentro del mundo capitalista-burgués, bajo cuyo predominio “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Ciertamente que lo que para Marx, un siglo antes, fue pronóstico entusiasta y necesidad histórica, para el pensador del ser es amenaza de catástrofe y fuente de angustia.

*

Desde hacía un siglo —sin ir muy lejos, considérese la irrupción del *Manifiesto comunista*, en 1848, de donde las frases citadas— la relevancia “moderna” de un evento consiste en augurar y proclamar la transformación integral —la llamada

“movilización total”— de la vida. El trance inexorable por el cual algo deviene histórico y se vuelve verdadero. Las vanguardias estético-políticas durante las primeras tres décadas del siglo XX fueron las efusiones de esa confianza en el porvenir resultante de la transformación presente del mundo. Hacia 1930, en contra del revolucionismo progresista y cosmopolita, Heidegger toma partido por la refundación de Alemania prometida por el conservadurismo nacionalsozialista. Antes de volcarse a la transformación del mundo (imperativo propuesto por Marx), el filósofo recomienda pensar en el impensado presupuesto inherente a la comprensión de un mundo en transformación. Sin embargo, el ciudadano alemán Martin Heidegger, de profesión filósofo, no pospone sus convencionales intereses (heredados, adquiridos, rechazados del menú de los de su generación) y se rinde, como uno cualquiera, a la promesa nazi-fascista.

En 1933, el filósofo, de cuarenta y cuatro años, afiliado al Partido nacionalsozialista de los Trabajadores (NSDAP), es nombrado rector de la Universidad de Friburgo, en la cual se ha formado, ha sido asistente del maestro fenomenólogo Husserl y, tras la jubilación de éste y ungido por él, lleva cinco años de estelar titularidad. El retrato oficial de rector lo muestra con el bigote recortado al estilo del Führer, con quien comparte la misma edad. Durante el año del rectorado, comprometido públicamente con el “movimiento”, parece notoria la pretensión de Heidegger de liderar la revolución nazi dentro del universo académico.

En el primer campo organizado por Heidegger en Todtnauberg, cerca de su *Hütte* (cabaña), del 4 al 10 de octubre de 1933, éste ordenó que los profesores y estudiantes llegasen desde Friburgo a pie y en riguroso orden. Además, cada uno de los participantes debía llevar el uniforme de SA o SS, y eventualmente el uniforme de los cascos de acero con brazaletes. Dado que parece poco probable que Heidegger participara en semejantes marchas vestido de civil, cabe preguntarse cuál era la vestimenta del rector. Seguramente Heidegger llevaba el uniforme oscuro y el brazaletes del partido. Esto parece más probable que la posibilidad de que vistiese el uniforme de las SA, si bien es necesario recordar al respecto que Günther Anders menciona, en un artículo publicado en 1946, que había comprado una postal en Friburgo en 1933, en la que se podía ver al rector Heidegger desfilar encabezando las SA de la ciudad. (Faye, 2009, 109-110)

Difícil evitar el bochorno si uno imagina al rector-filósofo de caudillo excursionista a la cabeza de un campamento de adoctrinamiento universitario en la montaña. Para esas fechas, sus más eximios alumnos, judíos en su mayoría, habían huido o preparaban la partida. Qué más decepcionante que la ceremonia pueril del adolescente provinciano convertida en rito colectivo de una pandilla de adultos uniformados. Tanto peor si quien protagoniza ese teatro escolar para elevar el espíritu es nada menos que el venerado autor de *Ser y Tiempo*, presumiendo conducir la universidad a su destino esencial. Doce años más tarde, la fumigación “desnazificadora” dentro de las derrotadas instituciones alemanas hará pesar el compromiso político y el Rectorado (diez meses entre 1933 y 1934) como si fueran diez años en la dirección de la Gestapo. En 1945, las autoridades francesas de ocupación en Friburgo le quitan la *venia docendi* y Heidegger, a sus cincuenta y seis años, es retirado de la actividad pública con prohibición de enseñar.

Cabe imaginarlo, a la hora del retiro, en su pequeño refugio en lo alto. Dicho en privado por Hannah Arendt, la alumna más brillante y con quien el profesor, en los años de Marburgo, mientras elabora su logro extraordinario, mantuvo una relación amorosa (y, al parecer, inspiradora), en una carta de 1949 dirigida a Jaspers:

“Esta vida en Todtnauberg, lanzando impropiedades contra la civilización y escribiendo *Sein* con i griega, en verdad es solamente la ratonera en la que se ha retirado, pues supone con razón que allí sólo habrá de ver hombres que peregrinan hacia el lugar llenos de admiración; no es fácil que nadie suba a mil doscientos metros de altura para montarle una escena.” (Safranski, 2000, 433)

Las vicisitudes de la historia (tantos vuelcos en tan poco tiempo) por muy dramáticas que resultaran, parecen darle más razón para persistir en la dimensión de la persistencia. En el presente del pensamiento, que tiene lugar en Todtnauberg, no cesa de acontecer lo pensable mismo. Ciudades convertidas en escombros, millones de seres humanos aniquilados por la aberración y el ejercicio genocida del poder, resultan episodios insignificantes, pierden gravedad trágica, para quien ha hecho del pensar su coartada sublime. El único drama para Heidegger es que las palabras alarmantes (“aberración”, “poder criminal”, “injusticia”, “antihumanismo”, etc., etc.) que resuenan por doquier para responder al desastre histórico-mundanal, ponen de manifiesto más bien la total ausencia de pensamiento.

A través de la pregunta por la verdad del ser, por la cual ser y pensar son lo mismo, pensar consiste en hacer presente vívidamente, gracias a los enunciados esenciales del pensamiento, el presente de lo pensado, así fueran doscientos o dos mil años antes. El pensador del ser vuelve manifiesto esa latencia fundamental y no deja de intentar, como un perpetuo convaleciente, la rendida escucha del llamado inmemorial (que no cesa, que es siempre inminente) en que lo prometido es precisamente eso que en él se realiza. Ir y venir cada día a buscar agua al manantial retornante, a metros de la cabaña. Lo inalcanzable al alcance de la mano.

*

El profesor, “sin pompa alguna pero consciente de su importancia” (como dice en una página precoz dedicada a un antiguo prócer), acepta certificar fotográficamente la figura que no ha dejado de promover de sí mismo y que, a la fecha de las fotos, parece conveniente ratificar con alguna esperanza de que el pasado comprometedor, cuyo archivo (fotos, documentos, testimonios) vuelve una y otra vez a emerger, acabe por fin cancelado por la indiferencia, la pérdida, el olvido. El hombre de casi ochenta años, bajo y robusto, de ojos singularmente vivos que miran con cierta picardía a la cámara, bien podría quedar incluido, aunque no ciertamente en el tipo del filósofo académico, dentro de la galería de oficios fotografiados hacia 1930 por August Sander.

En 1934 había justificado su renuncia a la cátedra en Berlín, arguyendo su arraigo al lugar agreste que las fotos enseñan. El mundo que él habita, pese a su



exposición y registro, permanece fuera de la edad tecno-reproductiva, que es la de la cámara que dispone de él y ante la cual (en 1968) se dispone, resignado y dócil. Cuál sea la cosa de su pensar, la cosa de todo pensar, como no dejó de repetir, no es cosa que podamos saber mirando fotos. Tal cosa —lo que sea que haya sido— no es registrable fotográficamente. Lo fotográfico es el hecho de que vemos a un hombre tal como fue, hace medio siglo atrás, cuando posó ante el mecanismo técnico. De no reconocer su nombre propio, ¿cómo podría uno distinguirlo de cualquier hijo de vecino de la región de Friburgo?, ¿cómo saber que es el autor de una obra imponente y no sospechar que tras la figura del afable lugareño perdura un viejo nazi que nunca habría abjurado de sus convicciones?

La imagen fotográfica nos pone siempre en relación a un muerto. Aunque ignoremos qué fue lo que sucedió, sabemos que eso que vemos ha sido. A cien años de inventado el ingenio técnico, Roland Barthes lo enunció fenomenológicamente: “El nombre del noema de la Fotografía será pues: *Esto ha sido*, o también: lo Intratable.” (Barthes, 1989, 121). “El pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca” (1989, 135). Es la cosa (imposible de captar fotográficamente) que la fotografía trajo al mundo. Lo que la fotografía certifica es lo que la fantasía y el sueño anhelan revocar.

*

Las postales de Todtnauberg terminarán por convertirse en souvenir de la región. El octogenario profesor se brinda a los ciudadanos que anhelan guardar un recuerdo turístico-filosófico en la escena rudimentaria y doméstica de un hombre trasladando agua con un balde o sentado junto a la cocina o, con un pie alzado sobre un cajón, anudándose el cordón del zapato. ¿Alguien podría creer que tales fotografías estaban destinadas a los vecinos de la localidad? Cabe suponer que sólo un lector ilustrado, el curioso de las últimas novedades denostado por Heidegger, busca reconocer en su lugar de arraigo al renombrado filósofo y presta atención exegética a su performance premeditada y pueril. En alguna, su esposa Elfride aparece en tareas de cocina. ¿Comprendería ella el extraño interés de su marido por dejarse fotografiar en poses tan despojadas de ceremonia? Para el filósofo se trata, ladinamente, de certificar que el pensar como fundamento del habitar convierte la más elemental de las maniobras en una ceremonia.

Basta comparar estas fotos con las innumerables que nos muestran a Freud en su despacho recargado de sabio victoriano, con vitrinas con libros y piezas arqueológicas; o las del veterano Einstein en Princeton, el genio pop, desarrapado y guasón, para que salte a la vista el imaginario romántico, antiintelectual y prefotográfico (es decir, artesanal y campestre), que las fotos de Todtnauberg, posibles por la contrapuesta complicidad entre modelo y fotógrafa, representan y propugnan.

Una de las más conocidas lo muestra junto a un elemental pozo en un tronco ahuecado, que recibe el agua vertiente del manantial. Lo vemos con traje de calle, sweater oscuro, camisa blanca y corbata negra, cargando un recipiente con agua. Parece un viejo actuario retirado que no abandona su empaque ciudadano o un parroquiano vestido de domingo que antes o después de la misa ha ido a buscar agua a pocos metros de la cabaña. Se ajusta perfectamente al tipo impuesto por Sander con sus fotos de la década del veinte, en las cuales los campesinos fotografiados aparecen, sin excepción, a mitad de un camino rural con trajes de calle. La propensión de Heidegger por las fechas rectorales de mostrarse con atuendos vernáculos, es menos una costumbre de la gente del campo (que desea vestirse de



ciudad), y más una pose cultivada por un docto universitario que quiere demostrar, en contra del cosmopolitismo, su arraigo regional.

La de la foto última es también la facha de un modesto profesor retirado. “... un hombre —según lo describiera P. Huhnerfeld— de apariencia poco llamativa, que uno podría tomar por un electricista llamado para controlar la instalación antes que por un filósofo.” No es, eso sí, la figura intimidada de quien fuera captado desprevenido. Se trata de una sesión fotográfica pactada por anticipado. Parece confiar que su mirada tenaz (“que nunca miraba a las personas directamente a los ojos ni mantenía la mirada de su interlocutor”) impedirá que la cámara lo reduzca a objeto de la foto. El siguiente es el testimonio de Karl Löwith (de quien es la frase recién citada), que conoció a Heidegger en 1926, en Marburgo, y a quien el maestro, en 1928, había distinguido como “su primer y único alumno”:

Entre nosotros Heidegger tenía el apodo *El pequeño mago de Messkirch*. A todas luces resultaba bajo de estatura, pertenecía a una familia de extracción humilde del pueblo de Messkirch y consiguió sacar adelante sus estudios a costa de muchas privaciones. Pasó su juventud, y forjó su primera formación, en el convento de los jesuitas de Feldkirch... [...] Incluso más tarde, saltaba a la vista su humilde procedencia. Cuando lo visité en su

despacho de rector, en 1933, estaba sentado como perdido, malhumorado e incómodo por la amplitud de su elegante despacho. Su modo de hablar y sus gestos delataban su malestar. Él mismo realizaba su originalidad con su modo de vestir: una chaqueta como la de los campesinos con anchas solapas, sobre una camisa con cuello a lo militar, y calzones cortos, todo de marrón oscuro. Un vestuario aparentemente muy de *ser propio* con el que pretendía molestar, y del cual nosotros, por aquel entonces, nos reíamos, entre otras cosas porque no reconocíamos todavía el particular compromiso de su ropa con el traje civil y el uniforme de las SA. El paño marrón armonizaba con su pelo oscuro y su tez morena. Era un hombre pequeño y oscuro que hacía desaparecer ante sus oyentes por arte de magia lo que les acababa de mostrar. (Löwith, 1992, 65)

*

Heidegger, como Freud, como Benjamin, como cualquier autor de una obra de escritura, es el resultado de un incalculable tiempo dedicado a la lectura de libros y de los hábitos generados dentro de la biblioteca, el claustro religioso o universitario, el cuarto propio (*the one's own room*, que Virginia Woolf, hacia 1930, reclamara como derecho a destino intelectual para las mujeres). Vale decir, el determinado espacio en el que tiene lugar, solitariamente o en grupo, esa misteriosa actividad de la atención y la inteligencia. La experiencia de reconocer las condiciones no empíricas del reconocimiento (régimen trascendental del pensamiento) tiene su hogar en la escena de lecto-escritura, y el dispositivo que la hace posible supone la diferencia antagonica abierta entre el campo y la ciudad.

En ese sentido, las imágenes evocadas que muestran a los autores situados en su recinto de estudio y trabajo intelectual podrían parecer más francas (más “naturales”) que las de Heidegger, que lo muestran en el descampado agreste y elemental, no mediado por la tradición de pensamiento y saber de la que es epígono y deslumbrante patrón. En contra de las apariencias, las fotos de Todtnauberg, así como el gusto de vestir prendas autóctonas, resultan de una deliberada puesta en escena, y la intención simuladora es más evidente aquí, en el eriazó silvestre, que en las convencionales fotografías de autor. Exponiéndose en esa condición lugareña y mistificando sobre lo originario del campo en contra del mundo urbano, Heidegger, de extracción provinciana y humilde, consigue disimular (desmentir) ese antecedente social. En algún momento debieron alterarse las condiciones para que el hijo de un modesto maestro tonelero, que ayudaba en las tareas básicas de la iglesia del pueblo, no reprodujera el destino filial. Y fue gracias al patrocinio de la iglesia Católica local que Martin pudo encauzar su potente vocación intelectual, adquiriendo su competencia, primero escolarmente con los Jesuitas, luego a través del seminario religioso y estudiando con los teólogos de Friburgo, para acabar, ya provisto de gran disciplina, ingresando a la formación filosófica universitaria. Que el pensamiento alcance su dominio propio y establezca en conceptos, esencia, lo abierto que lo permite, exige la generación de hábitos (exógenos a la vida rural) a través del tiempo dedicado al estudio y la lectura de libros. La naturaleza es nombrada y se torna verdadera a través de la historia del pensamiento. La historia del pensamiento tiene su origen en la biblioteca. La biblioteca es el recinto anhelado de la figura moderna del intelectual y, fuera de toda mistificación, su consabido origen.

Pensar el olvido de la pregunta ontológica fundamental ya es manifestación de la distinción del pensamiento respecto al trabajo artesanal, y Heidegger puede acometer esa tarea no, como él quiere hacer creer, por situarse más allá de la historia, en medio de la naturaleza, antes de la división, sino gracias al tiempo interminable de cultivo de hábitos “universitarios”, desde los cuales o se desprecia o se mistifica la procedencia rural.



*

Lo vemos en varias fotos próximo a una puerta o a una ventana. Abrir y cerrar puertas o ventanas, como también el hecho de fabricarlas y venderlas, pertenece al régimen existencial de la resolución, al orden de las cosas, y lo haremos mejor o peor y nos equivocaremos y seremos justos o infames. Otra es la tarea del pensar. No abrir o cerrar puertas, sino permanecer en el asombro de que apertura y cierre es lo pensable como tal, el fenómeno mismo; que el hecho de que haya puertas y ventanas presupone esa apertura preliminar a lo abierto y a lo cerrado, cuyo vislumbre temático, que por lo regular no ocurre, acabará adviniendo. A buen recaudo de la historia, lejos de la ciudad, podemos confiar. El pensar del ser (del sentido del ser como tal en su diferencia con lo ente) está a la zaga de sí. Nada que tenga que ver por cierto con la sagacidad que premedita decisiones y

toma partido precipitada u oportunamente. Y aunque consista en la reiteración inaudita de la vocación que abre la pregunta filosófica por el ser del ente, tampoco debe ser confundido con ese cuestionamiento. La *Seinsfrage* pregunta por lo que necesariamente queda impensado ahí.

Heidegger, adopta la pose “natural” de un habitante del campo, ajeno a la modernidad cosmopolita, y quiere ser captado caminando por un sendero boscoso o, al interior de la cabaña, actuando los hábitos de cualquier lugareño. Las fotos confirman, se diría un poco tópicamente, la figura del solitario en medio de la naturaleza sublime que fuera el motivo central de la pintura del romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), coetáneo del poeta Hölderlin, con cuya palabra poética el pensamiento de Heidegger establece, desde la década del treinta, un diálogo interminable. Martin Heidegger, el filósofo que convirtiera el texto del pensamiento en el poema del olvido del ser y que, en 1933, fuera el rector nazi de la Universidad de Friburgo, quiere perdurar como el maestro de Todtnauberg, representando en la edad tecno-reproductiva del mundo la figura de Heráclito. El sabio ermitaño de Éfeso, apodado el oscuro, al igual que el sencillo pozo de agua cristalina junto a la cabaña, es la fuente primordial e inagotable del hombre de la foto.



BIBLIOGRAFÍA

- Heidegger, M., 1997: *Ser y Tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago, 1994.
Conferencias y artículos, Odós, Barcelona, 2014.
Experiencias del pensar, Abada Editores, Madrid, 1989.
La autoafirmación de la Universidad alemana/El Rectorado, 1933-1934. Ed. Tecnos, Madrid, 1996.
Entrevista del Spiegel, Ed. Tecnos, Madrid, 1996.
Barthes, Roland, 1989: *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.
Bourdieu, Pierre, 1993: *Campo del poder y campo intelectual*, Folios Ediciones, Argentina.
Eilenberger, Wolfram, 2019: *Tiempo de magos. La gran década de la filosofía 1919-1929*, Debolsillo, Barcelona.
Faye, Emmanuel, 2009: *Heidegger. La introducción del nazismo en la filosofía. En torno A los seminarios inéditos de 1933-1935*, Ediciones Akal, Madrid.
Löwith, Karl, 1992: *Mi vida en Alemania antes y después de 1933*, Visor, Madrid.
Marx, K., 1971: *Miseria de la filosofía*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
Safranski, R., 2000: *Martin Heidegger. Un maestro de Alemania*, Tusquets, Barcelona.
Sander, August, 2008: *August Sander*, Lunwerg editores, Barcelona/Madrid.
Sharr, A., 2008: *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Ed. GG, Barcelona.

La voz narrativa, lo neutro.¹

Mauricio Rojas Peña²

Lo neutro emerge de la voz narrativa como un “él” impersonal. Lo neutro sería la voz sin sujeto. Por ello, será pensado como una voz que se sustrae al orden del sujeto y produce la aparición de un vacío en la obra y la palabra de la ausencia.

En *El paso (no) más allá* aborda lo neutro en relación con la cosa y la no relación. Aparece en la signatura griega de modo casi imperceptible y es un problema ontológico de indeterminación sin solución. No es la indeterminación, sino, determinaciones inacabadas, por lo tanto, es aquello que en la mediación no puede ser iluminado, nombrado, sólo es. De manera que la indeterminación cerca, delimita en su proximidad. Aparece en el fenómeno como el movimiento de la retirada.

El *to* griego es, quizás, en nuestra tradición la primera intervención, asombrosa por la poca relevancia que tiene, que marca con un signo, ciertamente entre otros, la decisión de un lenguaje nuevo, un lenguaje que, más tarde, reclama la filosofía, pero a costa de ese neutro que lo introduce. En singular, lo neutro nombra algo que escapa a la nominación, pero sin hacer ruido, sin, ni siquiera, lo ruidoso del enigma. Lo llamamos, modesta, inconsideradamente, la cosa.³

En el texto *El paso (no) más allá* lo neutro es lo innominado que hace de toda escritura un fragmento, ya que es eso que no puede nominar. El paso del impersonal *to* que acompaña al ser, *on*, se muestra en la cosa que aparece como un enigma sin el ruido del enigma y sin nada que descubrir en él. Aquello que aparece como cosa se da de ese modo porque no puede nombrar aquello que en su núcleo la determina. La cosa sería aquel indeterminado que se muestra en la determinación cosa como algo que no es todavía y no ha dejado de ser.

“La cosa tiene relación con lo neutro” nos obliga inmediatamente a pensar que lo neutro cambia la relación en no—relación y la cosa en otra cosa y lo neutro en lo que no puede ser lo neutro, ni aquello que neutraliza. Quizás —un quizás que también querrá decir ciertamente— hagamos mal al nombrar lo neutro, en nombrarlo, como si “ello mismo” no estuviera en neutro, olvidando además que al mismo tiempo que es una categoría gramatical que, por consiguiente, pertenece en primer lugar al lenguaje, todo el lenguaje lo asume como si fuera neutro el lenguaje en general, porque en él se despliegan, sobre un fondo de neutro, todas las formas de posibilidades de afirmación y de negación.⁴

La cosa que emerge en otra cosa surge de la relación con la no-relación de lo neutro. Lo neutro es el límite que aparece como fondo del lenguaje, por el relato y la escritura. Kafka busca esa escritura, se mueve por ese espacio hasta el límite. En este sentido la literatura es una experiencia del límite del ser. La experiencia misma como tiempo. Sobre el fondo de lo neutro emergen las formas que pueblan el relato, lo fenoménico. Pero el relato de Kafka va a su encuentro como extrañamiento. Relación con la no-relación. Ahí donde el narrador media, su borde se hace sensible como aquello que no puede ser reducido a la mediación, aparece como distancia, como ausencia de tiempo. Dónde nada puede decirse, es

¹ Fragmento del libro *Distancia y escritura, Blanchot, fascinación y desamparo*. Próximo a publicarse en ediciones Macul.

² Integrante del Programa de Teoría Crítica, Filosofía UMCE.

³ Blanchot, *El paso (no) más allá*, p. 102.

⁴ Op. cit., 103.

un movimiento sin intención, una producción sin determinación. La noción que emerge desde esta experiencia es lo neutro, que para Esposito tiene el espesor de una articulación política.

La noción se gesta al interior de la literatura. Aparece en el relato, en la manera en que Flaubert y Kafka abordan la voz narrativa. La noción se desprende de la narración y recorre como espectro las escenas de la literatura, desde los griegos hasta su aparición en la obra de Kafka. La literatura se impone al autor que produce la obra, lo transforma radicalmente en ese movimiento que lo arrastra y lo destituye. Es la distancia la que escribe. La escritura no puede ir más allá de sí. Lo neutro aparece en la obra de Kafka en ese desplazamiento. Lo neutro exige la lectura que se encuentra con una retirada sin remisión y muestra la escritura como cifra.

La lectura se resiste cuando emerge lo neutro. La palabra prolifera en otra, es la escritura anasémica. La experiencia de la literatura de Kafka nos acerca a ese punto. Pero no es indefinido por una falta de sentido. Sino por la cifra del signo que vuelve táctil la retirada.

Isidro Herrera en su ensayo publicado en la revista Archipiélago, *Una persona de más, Una palabra de más*, en el apartado “El corazón de lo neutral”, expone de este modo lo que sería este concepto.

El carácter de la “palabra de más” que “él” tiene viene precisamente del hecho de que “él” queda fuera de la escritura: es la “exigencia de escribir” por la que, quizás, se escribe o hay escritura, pero nunca queda escrita; es la voz que pronuncia (en silencio, como es natural) lo que ahí queda escrito, pero que nunca se pronuncia. “Él”, que está de más, no encuentra presente para ser. “Él” nunca es presente: siempre está en las últimas o se da de buenas a primeras. “Él” viene antes y “él” viene después: viene y no está (o cuando está, está de más), va y viene. Pero el vaivén del “él” le deja a cualquier “yo” sin presente para descansar y reconocerse a sí mismo.⁵

Lo neutro aparece con la voz narrativa y en la tercera persona del “él”. La narración busca tomar la forma objetiva, el “él” de la institución épica se transforma en “él” que constituye la coherencia impersonal de una historia, lo que entendemos como ilación narrativa o la concatenación de los hechos que no dependen de un narrador específico. Donde el narrador no aparece. Escenificación de los sucesos que representan esa coherencia. Ese “él” siempre ha estado ahí. Experiencia que nos orienta hacia la efectividad realizada de la obra. Cuando la novela frustra la aventura heroica, aspecto que Blanchot apunta en el Quijote, el realismo que surge de ahí, puebla de “egos” la novela donde el novelista delega la narración. Por un lado, contar es realidad objetiva tal como pretende una mirada interesada, y por otro lado, esa realidad narrada se puebla de individuos y subjetividades, el “él” múltiple, el ego se manifiesta bajo el velo de un “él” aparente. La narración deja aparecer su efecto de impersonalidad. De una narración que está sostenida por el autor. Velo que simula al ego y se muestra como un “él”. Busca con esa impersonalidad establecer un efecto de distancia estética. Ahí el narrador no interviene como aún ocurre con Stendhal o Balzac, intervenciones moralizantes. La mediación narrativa aparece.

Pero en la novela impersonal que busca la distancia estética, estos son pecados capitales, el narrador no puede intervenir. Lo que se cuenta causa interés, pero es un interés a distancia, desinterés, al modo kantiano e incluso aristotélico, dirá Blanchot. Ese desinterés, de la experiencia mimética que representa la producción de representación, experiencia de sí mismo, implica el encuentro con aquello que

⁵ Herrera, Isidro, revista Archipiélago, *Una persona de más, Una palabra de más*, en el apartado “El corazón de lo neutral”, p.54.

aparece sin que intervenga la mediación psicologizante con la estructura de su producción. La obra se representa como si el autor no estuviera, ideal del teatro clásico. El autor no cuenta, sino que muestra y el espectador mira y toma parte sin participar. El autor no interviene porque la obra, la novela es un objeto autónomo totalmente imaginario, es forzado a dejarla en libertad porque es una obra de arte en el mundo, fuera del mundo. Ese modo de la distancia nos deja como espectadores sin participación, en el que la distancia establece la jerarquía del observador de los hechos como la distancia del juez que no participa pero ve, el criterio se le aparece de modo objetivo, es una relación asimétrica. Por otra parte, ese mismo proceso de lo imaginario de la obra en el mundo, implica una autonomía en la que no podemos participar, cuyo proceso proviene de un espacio que no es empírico así como la producción de sus objetos.

Thomas Mann, no hace caso de la no intervención narrativa. Interviene en sus textos, teniendo en cuenta que se ha perdido la ingenuidad del efecto, de la ilusión de esa impersonalidad. Por ello muestra el mecanismo ilusorio de la producción narrativa. Sin embargo, Blanchot, plantea que cae en una ingenuidad de segundo orden cuando piensa que se ha apartado de la ilusión mostrándola. ¿Desde dónde, sigue entrelazado al relato, que se superpone al infinito? Desde qué lugar, sino desde el no lugar de la ficción, de la narración, que hace como si hubiese un lugar crítico en el que se para Thomas Mann y apunta. Lo que hace al denunciar el mecanismo de la distancia estética es mostrar la conciencia como tema narrativo, afirmándose en la narración en tanto que esa conciencia desaparece al ponerse entre paréntesis. Esa misma cuestión lo lleva a un flujo impersonal del lenguaje del que no puede salir. Contar era obvio y ya no lo es.

Esto lo envuelve en el mismo proceso que lo abisma en las capas de narración que lo median. Todo se observa desde un punto de vista. Hay una equivalencia entre el acto de narrar y la conciencia como si fuesen lo mismo y la conciencia que ve estuviese inmediatamente ocurriendo narrativamente. Como si contar fuese velar, develando. Hay ciertos modos de las narrativas de la segunda mitad del siglo XX que suspenden el juicio y se vuelven pura imagen, un relato, sin contar, sin develar, operaciones descriptivas como pasa con *La celosía* de Robbe-Grillet, que buscan salir del hecho dado de que la transparencia conciente cuenta, vela develando, y proyecta. De modo distinto, las obras de Faulkner, buscan también encontrarse con el flujo de lenguaje de una conciencia irreflexiva, un torrente de palabras e imágenes casi como ruidos e historias interrumpidas. O la distancia de gran parte del relato *El extranjero* de Camus.

Kafka, por otro lado, entra en una relación con lo impersonal de un modo distinto al de Flaubert. La distancia narrativa de Kafka a partir de la austeridad de sus recursos es la extrañeza irreductible en la propia esfera de la obra. En el influjo del proceso de la obra aparece una condición irreductible respecto a sí misma. Es la distancia en la obra, pero ya no es impugnada, sino que es el centro mismo de la experiencia narrativa, es decir, lo que no se cuenta, cuando entra en juego lo que se cuenta; espalda del despliegue narrativo que ocurre a la vez que se desarrolla. Se introduce en la obra como una distancia que la descentra como aquello otro que siempre es otra palabra, lo otro como escritura. Lo que se devela en esa relación que despliega Kafka es la escritura que descentra la obra en esa extrañeza irreductible. Ya no como distancia del personaje respecto de sí mismo, o de los acontecimientos o las cosas, sino como la distancia misma no mensurable ni discernible. Es lo que no le concierne a nadie, lo no concerniente, que lo captura en un interés extraño por aquello que no puede develar. No puede apartarse de la absoluta distancia

que ha reintegrado en sí toda la distancia. Ya no puede mirar las cosas de lejos, la mirada circunspecta del yo narrativo es sacudida sin fin. La narración ya no da a ver, no hay visión, porque no puede apartarse para ver de modo circunspecto, es una mirada tomada, deshecha. No puede ver lo lejano porque lo contiene en una condición que es no situada y sin presente, produce la mirada, pero no puede ser su objeto. No puede ver aquello que lo produce.

La fatiga es la experiencia que señala el límite. El límite se hace visible en la narración cuando está bajo el influjo de la extrañeza irreductible. Esa extrañeza interminable, exige sentido donde no lo hay, donde aún no lo hay. Exigencia de la obra, y extrañeza del proceso, ese cansancio de la fatiga es el movimiento oscilatorio que no puede contener, en ese movimiento está la demanda de sentido y su imposibilidad. El límite de la fatiga, limita la vida, el sentido de la vida se presenta en el marco de ese límite. Lo que enmarca es la plasticidad de una estructura que clausura y abre. El límite se desplaza hacia la exterioridad. Ingresamos como lenguaje y se pierde como aquello que no podemos reducir a la significación del lenguaje.

El límite que indica el cansancio limita la vida. El sentido de la vida está, a su vez, limitado por este límite: sentido limitado de una vida limitada. Pero se produce una inversión que puede descubrirse de diversas maneras. El lenguaje modifica la situación. La frase que pronuncio tiende a atraer al interior de la misma vida el límite que solo debería marcarla desde el exterior. La vida se dice que es limitada. El límite no desaparece, sino que recibe del lenguaje el sentido, quizás, sin límite, que pretende limitar: el sentido del límite, al afirmarla, contradice la limitación o por lo menos la desplaza, pero, de ese modo, corre el riesgo de que se pierda el saber del límite entendido este como limitación de sentido.⁶

¿Cómo es que el sentido se desplaza cuando es proporcionado por el lenguaje? ¿de qué modo darle sentido al límite es una forma de i-limitar el límite o desplazarlo? Lo que aquí estamos pensando es que el límite que nos proporciona el lenguaje produce un pensamiento sobre el límite que no puede aprehender, que no puede acceder al afuera, por ello se desplaza. Al volverse interior demarcando el límite, no calza con aquello que está afuera. No tiene modo de ser pensado porque limita el pensar. El lenguaje lo media y lo vuelve significado, delimitación. Esto ocurre como efecto. El afuera exige el sentido pero es su ruina y su sentido. Para hablar del sentido como tal sería necesario otro lenguaje. Aquí, por lo tanto, pensar el límite nos aproxima a aquello que lo produce, la materialidad del lenguaje. La tensión que genera la suspensión de su articulación de sentido. La ilimitación del lenguaje nos arroja en la escritura.

El relato nos enfrenta a su propio límite y nos expone a la proximidad del afuera. Ahí, donde no se puede avanzar más. No puede acceder al sentido subordinado al pensamiento porque no lo hay, ahí emerge la escritura. El pensamiento toca su borde en la fatiga que contiene la imagen pensativa. La mirada absorbida, las palabras derramadas. La frase se muestra, es un símil, una semejanza de lo que no se puede decir. Las palabras se disponen como el límite que es excedido por aquello que las demarca. Y en la frase literaria esas palabras son un símil de su propia demarcación y no la demarcación misma por ello la palabra se difiere y semeja. La palabra aparece como distancia en la literatura. Es simulacro de su desfase, es el simulacro como desfase.

⁶ Blanchot, *La conversación infinita*, p. 487.

Constelaciones de la lectura¹

Marcela Rivera²

Propongo una conspiración de huérfanos. Entre nosotros intercambiamos guiños. Rechazamos las jerarquías. Todo tipo de jerarquías [...] Somos impertinentes [...] Más de la mitad de las estrellas del universo son huérfanas, no pertenecen a constelación alguna y arrojan más luz que todas las estrellas de constelación. Sí, somos impertinentes, y yo me acerco a los lectores de la misma manera, como si ellos también fueran huérfanos.
John Berger (*Confabulations* 28)

[La lectura] se despliega como un campo de estrellas.
Muriel Pic y Emmanuel Alloa (“Lisibilité/Lesbarkeit” 4)

Me pareció ver *la figura de un pensamiento* por primera vez situada en nuestro espacio.
Paul Valéry (*De Poe a Mallarmé* 70)

“LA APERTURA DE UN LIBRO —escribe Nancy en *Demande. Philosophie, Littérature*—, es la cortina levantada sobre la escena de [sus] gestos de envío. Se juegan allí todas las posibilidades, posturas, maneras de moverse, invenciones de eso que recoge su energía inicial en esta fórmula de Didier Cahen: ‘yo hablo para el otro’” (99). Al comenzar a descorrerse el telón, para poner en escena las preguntas y los motivos, pero también las operaciones y los gestos, que recorrerán este ensayo que está vertebrado por una reflexión en torno a la experiencia de la lectura, quisiera arriesgar la siguiente apuesta: propongo, como Berger, una “conspiración de huérfanos”, conservando la imagen que nos ofrece: lectores huérfanos que intercambian guiños, que truecan historias de sobrevivencia en medio de la intemperie. Lectores que se asoman bajo el cariz de esas criaturas impertinentes que juegan a quebrantar las jerarquías, que no temen desmadrar la lengua porque la saben desmadrada de antemano. Al convocar su insumisión, esbozo una constelación que recoge la potencia de algunas “estrellas” que relumbran solitarias en los márgenes de la filosofía, dislocando con su luz intempestiva el espacio familiar y previsible del sentido.

Cuatro lectores insumisos, pensadores de la lectura que han anudado sus nombres a la invención de ciertas *figuras anómalas de la lectura*. Resulta por lo menos sorprendente que, durante el siglo XX, en el transcurso de algunas décadas y en un paso de fronteras entre Francia y Alemania, despuntaran una serie de fórmulas cuyo carácter anómalo advertía de la exigencia de pensar la lectura de otro modo, uno que iba a tal punto a contracorriente de la actividad de desciframiento que habitualmente se le atribuye que, para conseguir esbozarse, debía tocar los límites de lo figurable: “Leer lo nunca escrito” (Walter Benjamin); “Leer en el libro la ausencia de libro” (Maurice Blanchot); “Leer levantando los ojos del libro” (Roland

¹ Adelanto del libro *Figuras Anómalas de la Lectura*, de próxima publicación en Ediciones Macul.

² Académica, Departamento de Filosofía, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Barthes); “Leer lo ilegible” (Jacques Derrida). Habrá que indagar por qué, desde la filosofía o friccionando desde su umbral, estos pensadores no dudaron en hacer de *esta práctica* —como la llamaba, de modo ejemplar, Mallarmé— un vector de pensamiento, explorando en ella, en el espacio abierto por su advenimiento, una potencia de transformación. Sospecho que esta nueva imagen de la lectura fue forjada a contrapelo de la presuposición hermenéutica que solapa el sentido de la lectura a la lectura del sentido, acusando recibo a su vez de lo que en la experiencia literaria operaría una deconstrucción práctica de la forma misma de interrogar esta experiencia. En la conformación de esta constelación, se avistan a estos cuatro filósofos-lectores leyendo con particular ahínco a cuatro escritores-pensadores de la lengua: Mallarmé, Celan, Kafka, Proust son los nombres de las escrituras que abren en estos pensadores, un *espacio de lectura diferente*, que ya no se rige por la “presuposición del sujeto y del sentido”³. Acuñando estas fórmulas paradójales en un idioma filosófico que punza, como la literatura lo hace, la experiencia misma del lenguaje, estos pensadores nos invitan a considerar cómo la lectura se emancipa del régimen del libro y del principio de reunión del sentido que lleva aparejado. Leyéndolos, leyendo con ellos, habrá que afirmar que “nadie puede escapar indemne de una lectura tal, si realmente lee” (Grossman *Artaud/Joyce* 6).

A PROPÓSITO DE UNA CONSTELACIÓN: EL REPARTO DEL PENSAMIENTO Y LA LECTURA

no hay constelación sin amistad. La vida en los libros reúne alrededor de algunas obras a aquellos que saben que construyen del uno al otro puentes invisibles...
Marc Crépon (*La vocation de l'écriture* 106)

“D’UNE CONSTELLATION”. Con este título, Crépon abre el capítulo de *La vocation de l'écriture* donde reflexiona sobre los vínculos que pueden tenderse entre Lévinas, Blanchot y Derrida a partir del encuentro que cada uno de estos pensadores sostiene con la escritura de Celan. Estamos, en efecto, ante el trazado de una constelación de lectores, que advierte el movimiento de los libros y la lengua que se configura en el espacio del pensamiento en una cierta época. Sin duda, estos lectores de Celan van a responder a la profunda impresión que su obra poética deja en ellos desde trayectos e intensidades diferentes (un poema leído especialmente, la particular escansión de su ritmo o su sintaxis, una fórmula de su pensamiento poetológico que los atrae, un verso que los obsesiona), pero el modo en que sus voces se entreveran al hacerlo nos advierte que “se someten en conjunto [*ensemble*] a la inyunción de su lectura que deviene constitutiva de una copertenencia a una misma época” (99). Lo que despunta en esta confabulación de lectores —“huérfanos que intercambian guiños”, retomando la imagen de Berger— revela algo esencial tanto del movimiento del pensamiento como del tiempo de la lectura. “El movimiento del pensamiento, en un momento de su historia, es un reparto de las singularidades”, afirma Crépon en la apertura de este texto (99). Aun cuando estemos bajo el signo de un tiempo y un espacio compartidos —una misma época, como Crépon remarca, para bosquejar los alcances de esa partición—, el

³ Seguimos aquí las reflexiones de Jean-Luc Nancy en *El reparto de las voces*: “En su acto de nacimiento, la hermenéutica moderna es la operación —mediatizada por una historia y como historia— del relevo o de la reapropiación de un sujeto, de un sujeto de sentido y del sentido de un sujeto [...] La creencia hermenéutica en general no es otra cosa que esta presuposición” (21). Interpretar, desde esta perspectiva, sería el acto soberano de un sujeto que se encamina hacia la comprensión de un sentido, pues entiende que en ello también se pone en juego la restitución de su propia posición autofundante.

movimiento o la corriente del pensar nunca llega a estabilizarse, a congregarse en un bloque homogéneo —no estamos ante una masa que se reúne sincrónicamente en torno a un libro—, sino que toma la forma, más porosa y contingente, de un reparto (*partage*), una puesta-en-común de lo que no puede ser apropiado completamente por ninguno. Enlazando este reparto del pensamiento y la lectura a la figura titilante de la constelación, Crépon nos recuerda, como lo hacía Bataille al acercar su pensamiento al de Nietzsche, que “no hay en absoluto un pensamiento aislado, sino un movimiento produciéndose de un pensamiento a otro” (Bataille “Conferencia sobre el no-saber” s. n.).

“(Lévinas, Derrida, Blanchot, lectores de Celan)”: este paréntesis, que parece demarcar por sí solo una suspensión epocal de la lectura, Crépon lo ofrece a modo de subtítulo, aclarando desde el inicio qué constelación se avistará en su ensayo. Con ese paréntesis no se intentan contener o apaciguar las fuerzas disruptivas que podrían cortar las líneas que se tienden entre estos nombres, pues se insiste en que hay aquí cruce de fronteras, “traspaso de barreras lingüísticas, que desafían, gracias a la traducción, toda partición geográfica, toda indexación del pensamiento a áreas culturales, lingüísticas o nacionales determinadas” (*La vocation* 100). No se trata de asentar el “campo de los estudios filosóficos sobre Celan”, sino de esbozar qué experiencia de pensamiento se abre a partir del encuentro con una escritura que pone a temblar las fronteras no solo culturales, nacionales y lingüísticas, sino también el linde que suele trazarse entre el poetizar y el pensar. Una constelación, entonces: tres pensadores reunidos en torno a la poética de Celan, pero no para pronunciarse, con pretensión de totalidad, respecto de la “verdad” o la “esencia” de la poesía; ellos saben que el blanco silencio del poema no se somete a la autoridad del discurso filosófico, que este blanco será siempre “el último en hablar”.

“Habla el último”, dice un verso del poema SPRICH AUCH DU: “habla también tú, / habla el último, / di tu sentencia. // Habla - / Pero no separes el No del Sí. / Dale a tu sentencia también el sentido: / dale la sombra”. Al traducirlo, Oyarzun repara en lo que, en este poema, “por vertiginosas inversiones, dice el sentido como sombra, y dice la sombra como verdad” (*Entre Celan y Heidegger* 47). El blanco del poema, sobre el que Blanchot insiste en su ensayo (“el blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo” [*Una voz* 57]), parece ser una invitación a deslizarse por esa sombra-sentido sin intentar disiparla —ella es ya ligera—; habrá que dejarla errar: “Blanco, / lo que se nos mueve / sin peso / lo que cambiamos. / Blanco y ligero: / déjalo vagar” (Celan *Obras completas* 127). Sobre lo que queda *por pensar* de lo que se afirma en el *staccato* fulgurante de estas “frases breves”, Blanchot señala:

Es posible decir entonces que la afirmación poética, en Paul Celan, siempre quizás al margen tanto de la esperanza tanto como al margen de la verdad —pero siempre en movimiento hacia una y hacia otra—, deja todavía algo, sino por esperar, por pensar, mediante frases breves que refulgen bruscamente, incluso después de que todo ha zozobrado en la oscuridad (*Una voz* 63).

Tomando este verso como título de su ensayo —*Le Dernier à parler*—, Blanchot procura prestar oídos al modo singular en que el poema habla: “[poemas] rodeados de blanco, diciendo que este blanco, esas detenciones y esos silencios no son pausas o intervalos que permitan la respiración de la lectura, sino que pertenecen al mismo rigor, un rigor no verbal que no estaría destinado a tener sentido” (*Una voz* 49). No hay respiro, detención o fin de la lectura en el rellano del sentido, porque la vocación del poema, su respiración entrecortada, no está hecha para hablar al unísono. No hay palabra final o significado último, sino la constatación compartida

de que lo que se da a leer en esta escritura resiste cualquier tipo de asimilación o apropiación. El poema de Celan —confeccionado con silencios y blancos, hecho de elipsis e interrupciones—, nos advierte que hay algo en lo que aquí se dona que resulta inextricable de un “vértigo de la lectura” (Crépon *La vocation* 108). “*Lecture partagée*” es la expresión que Crépon utiliza (100) y con la que nos indica que el tiempo de esta lectura no es nunca el de la fusión o la reunión estabilizadora del sentido (“[el libro] nunca es propiedad de uno solo”, dice de cerca Jabès [*El libro de los márgenes* 15]); y esa cesura, que acecha todo libro, amenazando siempre con descoser su hilván, se vuelve más acuciante tratándose de una poética que se declara “esposada a una grieta del tiempo” (Celan *Obras completas* 96). No se trata entonces de lo que el poema dice o hace soberanamente a la lengua; el poema no es “el medio de un sujeto poético soberano, asegurado de sus dones y de sus poderes” (Crépon *La vocation* 103). No es el dominio de la lengua, de sus tropos y sus figuras, lo que el poema tiende hacia el otro. “El poema [es] un ‘decir sin dicho’”, afirma Crépon (108), retomando la fórmula de Lévinas con la que el filósofo piensa el don de una palabra que se sustrae a las certidumbres de la ontología; un “envío sin telos”, dirá Derrida recogiendo el envite, aquilatando lo que se tiende en la “ofrenda oblicua” de la literatura (*Passions* 11 ss). La tensión que subtiende este envío, que antecede toda significación determinada, nos avisa que el poema camina en un sentido inverso al del *dictum* soberano, que su paso se retrae o se retira de toda posición o erección de este orden: “La poésie ne s’impose plus, elle s’expose”, anota Celan en un escrito de marzo de 1969 (*Obras completas* 493), acuñando en la lengua de su exilio una sentencia que convoca todos los desplazamientos —del sentido, del tiempo, de la lengua— que nos propone su lectura.

“El poema ya no se impone más, se expone”: “la lengua —dice Agamben, abriendo esta sentencia— está frente a él tan sola y abandonada a su suerte que ya no se impone de ninguna manera —más bien (son aún palabras, tardías, del poeta) se expone, absolutamente. El vacío de las palabras alcanza aquí verdaderamente la altura del corazón” (*La idea de la prosa* 31). Del corazón o su síncope, para que el lector haga, en el intersticio de esas palabras que lo alcanzan, otra experiencia del tiempo y del lenguaje⁴. La pequeña muerte del síncope se hermana así con el carácter sobreviviente de esta palabra poética que espera alcanzar, como una botella lanzada al mar, una tierra cordial: esa tierra del corazón (*Herzland*) en la que el poema busca hallar un lugar provisorio donde asentarse, como esboza Celan en el *Discurso de Bremen* (498). A nosotros, lectores póstumos, se dirige el poeta, como lo hace Henri Michaux hablándole al lector desconocido en *Ecuador*, su diario de viaje: “Cuento contigo, lector, contigo que vas a leerme algún día, contigo lectora. No me dejes solo con los muertos como un soldado en el frente que ya no recibe cartas” (179).

El pensamiento y la lectura, concebidos desde el pulso de este reparto y de esta exposición, no son nunca homogéneos ni compactos, su acaecimiento está hecho de inflexiones e intercambios, de puentes invisibles que se levantan entre una firma y otra, entre una biblioteca y otra, de herencias furtivas o anacrónicas, o bien, como dice Bailly, de “líneas sin linaje” (“líneas sin líneas, proveniencias sin destinaciones prefijadas” [*Panoramiques* 27]). Ni pensar ni leer, desde la soledad

⁴ Para Catherine Clément, el síncope de la escritura se opone estructuralmente al sistema dialéctico: “El poema, el relato, la novela, trabajan el ritmo de la escritura y rompen el hilo dialéctico. Contra la dialéctica, el poema. Contra el sistema, la novela. Contra el Todo, la puntuación” (*La syncope* 135). O bien, retomando los términos con que Nancy piensa este vocablo que está, literalmente, en el corazón de su pensamiento (“‘Síncope’, [...] esa palabra que amo desde hace tanto tiempo” [*Demande* 171]), la escritura puede considerarse como “el síncope en el corazón de la síntesis” (171).

que cada uno de estos actos exige, se hace completamente *solo* (no es el *yo* el que piensa ni el que lee, no hay “instancia del sujeto entendido como *solus ipse*” que pueda sostenerse allí [Nancy, *Ser singular plural* 59]), siempre se requiere de un compañero que, desde el libro abierto o a nuestras espaldas, en el bajo continuo de nuestra memoria, apoye este ejercicio. “Siempre escogemos un compañero”, anota Blanchot en *Le Dernier à parler*, explicitando lo que se abre, para él mismo y para todo lector, ante el texto que se nos ofrece. Estamos, dice, ante una experiencia que requiere “que nous manquions à nous-mêmes”: “siempre nos escogemos un acompañante: no para nosotros, sino para algo en nosotros, fuera de nosotros, que tiene necesidad de que nos echemos en falta a nosotros mismos para pasar la línea que no alcanzaremos” (*Una voz* 47). Quizás por eso, por esta necesidad de pensar y de leer echándonos en falta, extrañándonos a nosotros mismos, es preciso que se experimente que la hendidura (en el escritor, en el libro, en el lector) permanecerá irremediabilmente abierta: hay desplazamiento, dice Blanchot, se pasa una línea, pero ella no se alcanza; la abertura no se cierra. Acaso por ello, por lo que se abre o modifica en el lector a partir de esta línea que lo tensa y lo arrastra fuera de sí⁵, el encuentro de estos pensadores en torno al poema toma, para Crépon, la forma de una constelación:

¿Lévinas y Derrida se habrán escuchado, el uno al otro, cuando leían y comentaban *El meridiano*? ¿Alguna vez hablaron entre ellos, o con Blanchot cada uno por separado — Blanchot, el primero que dedica un texto al autor de *La rosa de nadie*, en 1972, en un número de *La Revue de Belles-Lettres* consagrado a Celan: *Le Dernier à parler*? ¿Cuáles fueron las vías singulares, visibles y subterráneas, de su probable reparto? No hay duda de que ellas existieron, pues no hay constelación sin amistad. La vida en los libros reúne alrededor de algunas obras a aquellos que saben que construyen del uno al otro puentes invisibles. En los estantes de su biblioteca, tal título pide, a cada lector, el nombre de los amigos que lo han precedido, acompañado o concurrido en su lectura. La historia del pensamiento está hecha de estos intercambios. (*La vocation* 106-107)

Puede percibirse en este pasaje el *vértigo* de este ejercicio constelatorio con el que Crépon invita a pensar “la vida en los libros”, la compleja filigrana de los puentes tendidos entre esos lectores que se encuentran en las fronteras de la escritura filosófica y la palabra literaria. También, aquí, se trata de esbozar una constelación de la lectura, una que reúne a lectores que se acercan a los textos desde la complicitad de una misma época, si bien dicha contemporaneidad, como repara Agamben, no está exenta jamás de una reserva de anacronismo: “Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos” (*Desnudez* 23). Igualmente, esta constelación se configura poniendo en el centro a la palabra literaria: filósofos leyendo escritores, pensando con y a partir de ellos las formas en que la “vocación de la escritura” puede confrontarse a “la prueba de la violencia” que se incrusta cotidianamente en el lenguaje. “Palabras que hieren” e “ideas que matan” no son, lo sabemos por experiencia, simples re-

⁵ Como muestra Derrida en “La Farmacia de Platón”, volviendo sobre la temprana requisitoria de la metafísica contra la escritura, cuyo lugar germinal sería la condena que hace Platón en el *Fedro* a lo que considera un *fármakon* peligroso, tiene como principal fundamento el carácter exógeno del *graphein*, extranjero al orden natural de la polis y a la vida de *psyché*. Recordemos la escena de lectura que abre ese diálogo. Fedro oculta bajo su manto, sosteniéndolo con su mano izquierda, un texto: un discurso de Lysias sobre el amor. Sócrates compara este escrito con una droga que lo excita a salir de la ciudad: tal es la potencia de este señuelo (*fármakon*), que tal “como se hace andar a un animal hambriento poniéndole delante un poco de hierba y grano” (230 c-d) podría hacerlo seguir a Fedro a través del Ática entera: “Operando por seducción, el fármakon hace salir de las vías y de las leyes generales, naturales o habituales. Aquí, hace salir a Sócrates de su lugar propio y de sus caminos rutinarios” (*La diseminación* 103). Sobre “la alteridad de la escritura, extranjera que habita los extramuros de la ciudad”, ver las reflexiones de Andrés Claro en *La inquisición y la Cábala*. Refiriéndose al *Fedro*, señala: “De lo escrito solo se puede hablar fuera de la polis. Por el contrario, la ‘voz’ de Sócrates, la voz del ser, es la palabra protegida en medio del ágora, bajo la vigilancia del sentido y de la verdad” (421).

cursos retóricos; que “[las palabras] pueden hacerse hirientes, y las proposiciones devenir mortíferas” es algo que late en el centro de nuestra temprana experiencia de la lengua (Crépon, *La vocation* 19). Crépon da a pensar la manera en que la literatura y la filosofía pueden enfrentar esta violencia que asedia en el lenguaje, hasta “encontrar su lugar en la zona gris”, esa zona porosa que “separa la lengua que destruye de la lengua que salva”. “Zona gris”, dice Crépon, “y no intervalo. Pues nada está menos zanjado que su borde —puede sucederles a los escritores (poetas, dramaturgos y novelistas), así como a los filósofos, extraviarse en él, poniéndose a su vez al servicio de la violencia” (24)⁶.

Si hay, como dice Barthes en la *Lección inaugural*, una inclinación fascista alojada en la lengua (“la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir” [*Oeuvres complètes* III 432]), parece ser tarea común a la filosofía y la literatura lograr que el *desvío* del lenguaje que tiene lugar en la escritura pueda llegar a dislocar los discursos tipificados, desactivar sus tendencias petrificantes o mortíferas, incluso cuando ello signifique arrancarle a la estereotipada vida cotidiana tan solo una pequeña diferencia (no por nada Deleuze cifrará en este *minimum* de variación, pero de efectos incalculables, la relación entre arte y vida: “pues no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuando más estandarizada aparece nuestra vida cotidiana, cuanto más estereotipada, sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo, más debe el arte apegarse a ella y arrancarle la pequeña diferencia” [*Différence et répétition* 375]). “Una pizca de sentido”, dice Pablo Oyarzun, consignando en esa pizca —lo nimio, lo insignificante, casi “nada” (“del tambor de la suerte cae / nuestra pizca [*unser Deut*]” [Celan])— lo más decisivo de la poética celaniana: “*Deut es lo que no im-porta nada*, lo que solo se im-porta (se contrabandea) a sí mismo. Moneda de valor insignificante, circulante que carece de valor de cambio, pareciera definir el elemento y principio de una an-economía, en la cual habría que reconocer, acaso, la relación esencial de poesía y existencia, de poesía y realidad” (*Entre Celan y Heidegger* 145)⁷.

La constelación de la lectura que asoma en este ensayo —una constelación, que es por definición plural, múltiples constelaciones en una— surge a partir de un hallazgo en el que se vislumbra esa “pizca de sentido”, acaso una “pequeña diferencia” que se desliza “como nada”, interrumpiendo la economía de la significación, el valor mismo de la palabra considerada como signo. Ella se forma a partir

⁶ El gesto reflexivo de Crépon recae sobre la violencia que se inscribe en el lenguaje: las constricciones y sanciones que se imponen en su uso, desde las más sutiles ortopedias hasta la más burda instrumentalización ideológica, las persecuciones y las quemaduras de los libros que buscan erradicar esos *modos otros* del decir (como ese poema que le costó la vida a Mandelstam, condenándolo a “desaparecer en las llanuras de Kolyma” [*La vocation* 23]), y las posibilidades que tiene la escritura de abrir ciertas “líneas de resistencia” respecto de dicho andamiaje: “No es de manera anodina, accidental o accesoria que la literatura y la filosofía hacen la prueba de la violencia. Esta no constituye, para una y otra, un objeto, una materia de reflexión o un tema entre otros. Pues cada una tiene un vínculo estrecho con el lenguaje, en una época dada, y ellas asumen, no sin riesgo, la posibilidad de que las palabras, aplastadas por el peso de las convenciones y los clichés, sometidas a los imperativos de la comunicación más eficiente y eficaz [performante], no digan nada (nada más) de singular, y que ellas queden cortadas de su historia y vaciadas de su sentido, al menos que los sobresaltos y las vicisitudes de la política no las reactiven y las desvíen de sus fines mortuorios” (25).

⁷ En un ensayo que toma por nombre esta pizca —“Una pizca de sentido. Acerca de *Entre Celan y Heidegger* de Pablo Oyarzun”—, Juan Manuel Garrido se detiene en el concepto de sentido con el que Oyarzun intenta tensionar la lectura hermenéutica de la poesía de Celan: “Frente a eso, Oyarzun opone la inaccesible insignificancia del lenguaje poético, la ‘pizca’ de sentido cuya propiedad fundamental consiste en irrumpir en medio de la circulación y transmisión de sentido y resistir a la comprensión —pero, de ese modo, la posibilita como comprensión, dado que solo lo que la resiste logra ponerla en movimiento” (“Una pizca” 79). Habrá que interrogar las formas que cobra en el poema esa *resistencia* a la comprensión, dilucidando hasta qué punto la noción de comprensión implica la de *una voluntad que la espera*, y si la pizca de sentido que recoge Oyarzun, confrontando con ella los supuestos de la hermenéutica, hace *temblar* acaso la idea misma de interpretación.

de la aparición de algunas “estrellas huérfanas” que pueden verse relumbrar en el cruce de fronteras entre filosofía y literatura (hay “demandas de la una a la otra [...] de la filosofía a la literatura y de la literatura a la filosofía” [Nancy, *Demande* 9]), diseñando, si se las observa con detención, una nueva imagen de la lectura, aparejada, lo veremos, a una nueva imagen del pensamiento. Se trata de cuatro estrellas o meteoros que dejan su estela en el pensamiento filosófico contemporáneo, irrumpiendo bajo la forma de cuatro fórmulas (fórmula en el sentido en que Deleuze se refiere al “efecto devastador” de “la fórmula de Bartleby” [*Critique et clinique* 90]) que pueden constelarse en función del eco de extrañeza que dejan resonando a su paso. Fórmulas que parecen desquiciadas, sin pies ni cabeza, cuya composición paradójica o exorbitante hace estallar los marcos de las formas asentadas de comprender la experiencia que parece señalarse por medio de estos viejos nombres —leer, lectura, lector—. Cuatro fórmulas —“leer lo nunca escrito”, “leer lo ilegible”, “leer la ausencia de libro”, “leer levantando la cabeza”— cuya anomalía consiste en que implican, en su propia factura, una interrupción, una suspensión del sentido de la lectura. Son, en cierto modo, ilegibles, dado que en su proferimiento hay algo, como en la fórmula de Bartleby, “que arrebatada a las formas típicas de significación” (Ruiz, “¿Qué es una fórmula?” 99)⁸. Al hablar del efecto-Bartleby, aludimos tanto al impacto que tienen dichas fórmulas sobre los principios regulativos del discurso como al impacto singular que el acontecimiento de la literatura produce sobre la filosofía.

Si bien estas fórmulas son, como las estrellas que se conectan en el cielo, próximas en su inconmensurable distancia —no podrían amalgamarse en ningún caso en una misma matriz de pensamiento—⁹, comparten su condición de advertencia e invitación —como marca titilante en el ennegrecido cielo de un siglo convulso— a pensar nuevas formas de legibilidad. Cada una de estas figuras anómalas anuncia en ese firmamento gris el despuntar de una experiencia de lectura abismalmente diferente, una que al dejar de responder al imperativo del desciframiento debía —para conseguir emplazarse— hacerse un sitio inestable en los umbrales de lo representable. Por este rasgo, puede decirse que estas fórmulas tienen algo en común con esas figuras del afuera que Berkman y Cohen-Levinas ven diseminarse en el pensamiento de Nancy como *síncopes del sentido*. Así lo indican en el “Avant-propos” de *Figures du dehors*, título que pretendía acoger “uno de los gestos de pensamiento predilectos de Jean-Luc Nancy”, aquel que “consiste en explorar las modalidades y los límites de lo figurable”: “Explorando los valores y los matices infinitos del afuera, el idioma filosófico de Nancy se inventa en un punzante cuerpo a cuerpo con la materia misma del lenguaje” (8). Esta misma afirmación vale también para los idiomas filosóficos que aquí exploramos. Albergamos la sospecha de que cada uno de estos pensadores intenta activar, mediante estas figuras anómalas y singulares (monstruosas, en el sentido en que el monstruo es esa extraña especie

⁸ Sobre la noción de “efecto Bartleby”, Gisèle Berkman hace una cuidadosa recensión del modo en que los filósofos contemporáneos, desde Blanchot a Deleuze, pasando por Derrida, Agamben y Rancière, han reparado en el estatuto disruptivo de este personaje de Melville (*L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs*). Ruiz hace una aguda reflexión sobre el efecto de la fórmula desde la perspectiva de Deleuze en el ensayo “¿Qué es una fórmula?”: “*I would prefer not to* no es sino la enunciación, elegante pero precisa, de una especie de contrapoder discursivo que hace colapsar todo posible imperativo o mandato” (98).

⁹ Intentaremos aproximar a estos pensadores sin perder de vista sus diferencias. El asunto se complejiza si recordamos que en el caso de Blanchot, Barthes y Derrida, se trata de autores que se encuentran y se interpelan, que se citan y comentan entre ellos (como estrellas que se acercan y se distancian). Los tres, por lo demás, han escogido responder, de manera más o menos explícita, a los trayectos abiertos por la obra de Benjamin. Todos ellos coinciden, de alguna u otra manera, como lectores de textos literarios que han sido determinantes en sus propios derroteros de pensamiento. Kafka, Mallarmé, Proust, por nombrar solo estos nombres ejemplares, en tanto que escrituras sin modelo, son autores en los que coincidentemente se detienen.

que está conformada por un solo individuo que no puede clasificarse en ninguna taxonomía), las potencias de una figurabilidad desconocida: “El viejo mundo se está muriendo y el nuevo mundo lucha por nacer: ha llegado la hora de los monstruos”, apunta Gramsci en una frase en la que retumba la memoria de esta promesa de *alteración*. Comentando esta consigna que sitúa el tiempo de los monstruos en el intervalo de un tiempo que no termina de morir y otro que no acaba de nacer, Miguel Valderrama nos invita a escuchar su consonancia con lo que tañe en las múltiples “figuras de la resistencia”: figuras, dice él, que “parecen proliferar sin fin. Liberadas de todo marco o norma, [cuya] ley no es otra que la de la metamorfosis”. Ellas “se multiplican a uno y otro lado del espejo”; “se diría, incluso, que ya no es posible contenerlas” (Cabezas y Valderrama *Consignas* 77). En el capítulo “Resistencias” de su libro *Consignas*, se lee la siguiente consideración, que habrá que tener en cuenta a la hora de pensar las resistencias de la lectura: “Hablar de resistencias es hablar de cuerpos que cambiaron de formas. Pensar en resistencias hoy es pensar en la monstruosidad de un tiempo fuera de quicio” (77). Estamos ante figuras monstruosas que, en su propagación, parecen incluso alcanzar los confines insospechados de la lectura.

CREAR UNA FIGURA QUE NO EXISTE: EL CASUS EPOCAL DE LA LECTURA

En su caso, esa era la forma que tomaba la atención. Pues, mientras que su fondo permanecía impreciso y misterioso y poco palpable, su atención consistía en encontrar en un libro ese mismo universo fugitivo y sin contornos. Leyendo como él lo hacía, incluso un manual de aritmética, o de François Coppée, se volvía una nebulosa.
Henri Michaux (*Face aux verrous* 18)

Casus, *us. m.* Caso, suceso, acontecimiento [...] // Caída // Accidente, desastre, desgracia, infortunio, daño, peligro, ruina, destrucción // Caso fortuito, aventura, azar, encuentro inopinado // [...] *In casum dare*. Exponer, aventurar.
Nuevo Valbuena o Diccionario Latino-Español 1840 (140)

DICE PACO VIDARTE, jugando con la noción de cadencia en deconstrucción, que, “cuando *ça se déconstruit*, hay que hacerle *caso*, *caer* en la cuenta” (“De una cierta cadencia” 106). Y a continuación cita *Lignéés*, un escrito “peculiar” de Derrida, una colección de fragmentos, aforismos al pie de una serie de dibujos a tinta china de Micaëla Henich. En el fragmento 912, Derrida se ha referido al *skándalon*, a su vínculo con la caída, no lejos de una “caída de piedras”. “El último fragmento de esta serie lo dice de manera peculiar: ‘literalmente todo aquello de lo que es el caso (caída, síntoma, clínica, cadencia, *échéance* [expiración], ritmo, casuística) y la casilla [*case*] (ley, nombre, casa, familia, linaje, generación, sepultura, caja fuerte, sello, laberinto o juego de la oca). Pirámide, tumba de reyes, acantilado, verticalidad, *rostro de lo desconocido esculpido en la piedra*” (105-106). Si la noción de figura, como propone pensarla Nancy, es “la palabra de la ficción, del modelaje”, si ella avisa que algo debe producirse —“modelarse y modalizarse”— para cernir y discernir lo que no tiene forma dada, esto es, “la potencia misma de lo abierto” (“Hors colloque” 522)¹⁰, cabe pensar que estas fórmulas desconcertantes, infigurables para el orden del saber, fueron forjadas para resquebrajar el molde de

¹⁰ Invitado a participar de las jornadas de estudios internacionales que se desarrollarían bajo el patrocinio del Collège International de Philosophie y la Université Paris-IV, en enero del 2009, sobre su obra, bajo el título *Figures du dehors*, Nancy vuelve sobre la noción de figura, precisando lo que, para él, se pone en juego en esta palabra: “Entiendo aquí figuras como la palabra de la ficción, del modelaje —amasado, elaboración, mezcla

las significaciones sedimentadas en torno a la lectura, como si fuese preciso tañer cierta *resistencia*, cierto desbordamiento de la lectura respecto de sus antiguas molduras, asumiendo el riesgo, en y con la lengua, de acoger dicho exceso. Como si, ante el caso —el accidente de este molde resquebrajado—, hubiese sido preciso jugar con sus fragmentos, creando de manera provisoria una figura que no existe: “arte de la coincidencia, arte del malabarista, arte de la deconstrucción que sabe jugar con lo que cae (*jouer avec ce qui tombe*), para hacerlo partir de nuevo hacia lo alto, diferir su caída (*différer sa chute*)” (Vidarte “De una cierta cadencia” 155).

En cada una de estas fórmulas paradójales, dada la inquietante implosión de la representación que ellas suscitan, el acto de leer se estrella, como si se tratase de un meteoro cuya trayectoria errante fractura nuestro saber sobre la lectura, nuestra certidumbre respecto de lo que ella *es*, provocando a su paso colisiones imprevistas, hallazgos y trazados de caracteres inesperados. De estas figuras anómalas —que, como los meteoros, solo se encendieron fugazmente, apareciendo de manera breve, pero no por ello menos decisiva, en la obra de estos autores (y, en parte, nos detendremos en las ocasiones de su avistamiento)— puede afirmarse que ellas caen sobre el pensamiento, obligando a sobrepujar con su acometimiento las coordenadas usuales en las que se inscribe la experiencia de la lectura. Lo que se precipita en estas figuras, lo que en su caída libre inquieta nuestro firmamento (y la palabra *firmamentum*, que contiene el adjetivo *firmus*: lo que no se mueve, remite a la estabilidad de un cielo que se creía poblado de estrellas fijas), parece despojar a la lectura de los rasgos que hasta entonces la hacían reconocible. Su ocurrencia, en el doble sentido de suceso casual e idea inesperada, vendría a remecer el supuesto de que el sentido de la lectura radica en la lectura del sentido, la creencia de que lo esencial de dicha práctica se consumaría en el develamiento del querer-decir del texto, en la reactivación de lo dicho en lo escrito.

“Leer es dejar que le hablen a uno [...] hay que oír lo que dice lo escrito. Tener la capacidad de oír es tener la capacidad de comprender”, afirma Gadamer en *Arte y verdad de la palabra* (69), condensando en esta definición la preeminencia del modelo dialógico al que solemos asimilar la lectura; “La tarea de la hermenéutica se concibe como un entrar en diálogo con el texto” (*Verdad y método* 446), un ejercicio en el que la “conciencia comprensiva” se encamina hacia una “participación en lo que el texto nos comunica” (470). Por supuesto, habría que matizar y complejizar la referencia a la hermenéutica gadameriana que, como bien muestra Vidarte, ve tensionada la comprensión dialógica de la lectura al considerar lo que Gadamer llama “texto eminente”, expresión con la que remite al texto que por su carácter literario no puede ser considerado secundario respecto de un querer decir primero, originario: “El texto eminente es una configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída, aunque siempre haya sido ya antes comprendido” (Gadamer *Arte y verdad de la palabra* 101). De ahí que al mismo tiempo que Vidarte señala que, en Gadamer, la lectura estaría “escindida entre el diálogo y el texto” (¿Qué es leer? 69), muestra en qué medida el principio dialógico se inscribe en el núcleo del proyecto hermenéutico:

Gadamer es categórico respecto de este principio básico y fundamental de la hermenéutica tal como él la entiende: ‘No se da un principio superior al de abrirse al diálogo’ [...] La lectura no constituirá un caso aparte, también ella será diálogo, acaso un caso

que en cada momento cierra y discierne el afuera infinito sin detenerlo sobre un contorno que resta él mismo abierto, latente, deformable. Modelar y modalizar —lo que también quiere decir ‘monadizar’, por seguir ese hilo, o si se prefiere ‘singularizar’ o ‘subjektivar’- aquello que no es cualquier cosa, una materia dúctil, sino la potencia misma de lo abierto” (“Hors colloque” 522).

paradigmático de diálogo pues la lectura de textos escritos es el vehículo privilegiado de transmisión de la tradición. Leer será para Gadamer dialogar con el texto escrito... (75).

Sabemos que “timpanizar” el oído filosófico, y con él, todo oído formado por esa tradición, habrá sido para Derrida el gesto deconstructivo por excelencia. Como lo recuerda Peter Szendy en *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*, este ejercicio de timpanización —atención al oído que Derrida hereda de Nietzsche— sería indisociable del gesto deconstructivo: “Timpanizar –la filosofía: fue por esta inyunción que, en 1972, Derrida iniciaba el discurso de *Márgenes*. Inyunción que hacía eco, dos páginas más abajo, de aquella consigna prestada directamente de Nietzsche: ‘Filosofar con un martillo’”(89). Si estas fórmulas paradójales dislocan inopinadamente nuestra escucha, se debe ante todo al modo en que sacan sorpresivamente la lectura del ámbito trazado por el principio dialógico y el primado del sentido que dicha concepción lleva aparejado, viniendo a desarticular —en la nervadura misma de su singular composición— a la tenaz “pulsión hermenéutica” que, como recuerda Geoffrey Bennington (*Géographie* 9), predominantemente ha animado su ejercicio. Estas fórmulas hacen que los conceptos de diálogo y comunicación —que, como señala Nancy en *Le partage des voix*, corren el riesgo de “adormilarse siempre bajo un antropologismo perezoso” (8)— se vean obligados a desperezarse, forzándonos a interrogar lo que en ellos puede resultar insuficiente o constrictivo para medirse con lo que se aventura en dicha experiencia. Dado el azoramiento que sacude a aquel que se encuentra con ellas, cabe decir que estas fórmulas nos toman por asalto. Ellas proceden, retomando una imagen benjaminiana, “como esos salteadores de caminos que irrumpen armados para arrebatar la convicción del ocioso paseante” (*Dirección única* 85). Un paseante que, acusando recibo de este embate, ya no puede complacerse con la misma serenidad en los caminos hollados. Enfrentados a estas figuras de la lectura, y al efecto de extrañamiento que nos provocan, quedamos despojados de nuestro previo aprendizaje, como si un asaltante de caminos nos hubiese arrebatado la alforja o la cartera en la que acopiábamos nuestro saber-leer. No uno cualquiera en el repertorio de nuestros saberes, sino aquel que considerábamos tal vez el más inextinguible, la más elemental de nuestras adquisiciones, después de haber adquirido la palabra: ante estas figuras, balbuceamos. Leyéndolas, quedamos en vilo, ya no sabemos lo que leer quiere-decir.

Lo que resulta exorbitante en estas fórmulas —tan exorbitante como si un astro se saliera de su órbita—, es la desviación que ellas introducen respecto del *telos* del sentido que ha orientado extensa e intensivamente la práctica de la lectura (orientación hacia el sentido que, hemos visto, parece encontrar su formulación más acendrada en algunos enunciados de la hermenéutica filosófica desarrollada por Gadamer; siempre hay, afirma este autor en su ensayo “La voz y el lenguaje”, una “teleología del sentido que guía la lectura”, “la lectura presupone siempre determinados procesos anticipadores de la captación del sentido” [*Arte y verdad* 34]). ¿Leer lo que nunca ha sido escrito? ¿leer en el libro no el libro, sino su ausencia? ¿leer, no lo que está sobre la página, sino lo que irrumpe cuando levantamos los ojos? ¿leer lo que no se deja aprehender, lo que insiste en ofrecernos su ilegibilidad? Aquel que se anime a zozobrar en estas interrogantes, verá que, en su misma disposición paradójal, la forma de la pregunta ¿qué significa leer? parece desasosegarse. Ninguna de estas figuras de la lectura resulta legible o descifrable de manera ontológica, ellas no traen a comparecencia lo que la lectura *es*, ni delimitan el contorno de este acto como si se tratase de un todo cerrado o autosuficiente. Constelando estas figuras en función de su anomalía, deseo dilucidar qué es lo que en ellas nos lleva a perder

pie, haciendo derrapar nuestras convicciones respecto de lo que leer “significa”.

An-omalos, como recuerda Georges Canguilhem con vistas a desgravar el término de la carga que, a raíz de un error etimológico, la enlaza a la idea de *nomos* y de anormalidad (aunque este error, este desvío del sentido, es ya el síntoma de una matriz metafísica más profunda, que dirime el fuera de ley de todo aquello que se emplace más allá de las normas teológicas, ontológicas o lógicas), remite en principio a algo que no ofrece una superficie homogénea o regular, como un terreno accidentado, y a las sinuosidades que en él nos hacen tropezar: “omalos —apunta Canguilhem en *Lo normal y lo patológico*— designa en griego aquello que es unido, igual, liso, de modo que ‘anomalía’ es etimológicamente *an-omalos*, aquello que es desigual, rugoso, irregular, en el sentido que se da a tales palabras cuando se habla de un terreno” (97). Lo anómalo, por tanto, tiene un aspecto intempestivo e imprevisible, puesto que obliga a reconfigurar el paso, a cambiar de ritmo, para recorrer aquello que no ofrece la superficie homogénea o regular que esperábamos hallar en un terreno que hasta entonces considerábamos familiar. Sabemos por experiencia, afirma por su parte Derrida, “las sorpresas que puede reservar un terreno que se desliza...” (“¿Cómo no temblar?” 22). La del “terreno irregular” no es una imagen entre otras para el pensamiento derridiano, como nos lo indica el pasaje de *Las artes de lo visible* donde Derrida recuerda la “baldosa de través” que estaba en la entrada de su casa de infancia en Algeria. Con ocasión de la filmación de *D’ailleurs, Derrida*, la película de Safaa Fathy, el detalle de este embaldosado defectuoso pasa a primer plano. Derrida le pide a Fathy que lo filme: “Me gustaría tener una imagen de ese embaldosado, en el que a menudo he pensado mucho” (121). La imagen de la baldosa mal acabada o mal puesta, que hace vacilar el paso, invita a Derrida a pensar en la *kinesia* del pensamiento que él mismo intenta bosquejar: “Podemos considerar entonces que la deconstrucción consiste precisamente en poner las baldosas al revés, en resumen, en trastocar un orden [...] De ahí mi interés, el interés doloroso, fascinado, etc., por esa baldosa mal colocada y el interés del estilo deconstructor por las cosas que están mal agenciadas, ahí donde se han solidificado” (122-123).

Desde esta perspectiva, estas figuras anómalas, emplazándose más acá o más allá del orden de la representación, constituyen no solo un tropiezo, sino el anuncio de una posibilidad, de un lance para el pensamiento respecto de lo que la lectura *puede*, no ya significar, sino dejar acontecer: “La historia ha demostrado que cada vez que un acontecimiento se produce, por ejemplo en la filosofía o en la poesía, ello ha tomado la forma de lo inaceptable, incluso de lo intolerable, lo incomprendible, es decir, una cierta monstruosidad” (Derrida *Points de suspension* 401). No habrá que desestimar, por tanto, teniendo presente esta indicación de Derrida, el acontecimiento que puede tomar forma —acaso un mínimo de forma— en estas fórmulas que inquietan nuestra comprensión. Como subraya también Camille Fallen, siguiendo el rastro de las derivas que las potencias de lo anómalo han deparado para el pensamiento, una anomalía puede ser ella misma creadora, anuncio de un “devenir extraordinario”, un “devenir otro y de otro modo de las formas”:

La forma anómala, forma de *múltiples* formas o geometral de *múltiples* perspectivas, hace bifurcar los sentidos en el cruce múltiple del sentido y la sensibilidad, en la profundidad oculta de sus suspensos, sus intercambios, sus mezclas y su plasticidad [...] Desde entonces, si nosotros escogemos nombrar “devenir extraordinario” este tiempo-*ahí*, es en razón de la singularidad de esta experiencia, pero también porque según Thomas S. Kuhn, es durante los períodos llamados de “ciencia extraordinaria” que las anomalías son factores de reforma o de revolución epistemológica. Revolución que nosotros nombramos aquí *cuasi-creación*. En tanto que *Gestalt-Switch*, la

estructura anormal opera sobre el fondo común de los clichés y de los prejuicios, haciendo entonces bascular las concepciones del mundo. La fórmula de Valéry: “es preciso ser Newton para percibir que la luna cae, cuando todo el mundo ve bien que ella no cae), podría ilustrarlo bastante bien. (“L’anomalie quasi créatrice” 116)¹¹

Formas anómalas, formas de múltiples formas, que pueden dar a ver, como lo hizo antes Newton, que los astros —contraviniendo la férrea creencia que abrazaba todo el mundo— están de algún modo cayendo: algo semejante sucede con estas figuras que, dislocando las formas dadas, se precipitan sobre la representación de la lectura (figuras que presentan lo que no puede representarse, figuras que podríamos llamar figurantes, retomando la distinción que hace Georges Didi-Huberman, para deslindarlas del *principio del eidos* y la *forma* que rige a las “figuras” que él llama “figuradas”: “*figura figurante*: figura en suspenso, en vía de hacerse, en vía de aparecer. En vía de ‘presentarse’, y no en vía de ‘representar’” [“Blancura fascinante” 8]). Estas figuras anómalas no solo corresponden a una lógica anómala, sino a una estética del pensamiento que es capaz de relanzar —en el cruce múltiple del sentido y la sensibilidad— sus chances más allá de las formas establecidas. Es así como Fallen propone pensarlo, reparando en la figura anómala y en su carácter de *Gestalt-Switch*; así procuramos pensarlo también nosotros, reconociendo en estas figuras de la lectura la aparición de una *corriente alterna* del pensamiento. La irrupción de estas fórmulas paradójales parece anunciar una tarea por venir, la eclosión de una forma nueva, una forma que se busca: una que permita pensar una experiencia de la lectura que ya no esté subordinada al imperativo del desciframiento, un modo otro de leer que amenaza con torcer ese sentido imperante, esa dirección que previamente se le ha asignado. Estas fórmulas, como la baldosa derrideana que hace trastabillar el paso, ponen el sentido de la lectura de través¹².

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (1989). *La idea de la Prosa*. Barcelona: Península.
- _____(2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland (2002). *Oeuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*. Paris: Seuil.
- Bataille, Georges (2012). “Conferencia sobre el no-saber”. Documento disponible en línea: <http://librosdelamalasemilla.blogspot.com/2012/09/bataille-conferencia-sobre-el-no-saber-i.html>.

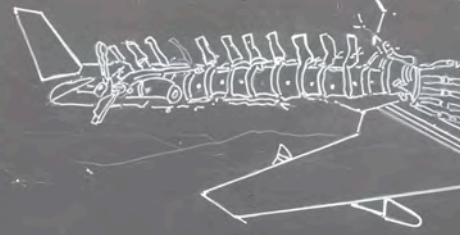
¹¹ El ensayo de Fallen, “L’anomalie quasi créatrice” (2011), es parte de un trabajo mayor publicado el 2012 bajo el título *L’Anomalie créatrice*. En un ejercicio constelatorio en torno a la noción de anomalía, Fallen detecta la irrupción, en diversos campos de pensamiento, de anomalías que no pueden remitirse a un fallo que debe ser simplemente marginado: Canguilhem, reparando en que las anomalías biológicas pueden corresponder a mutaciones exitosas, que instauran entonces una nueva normatividad; Thomas S. Kuhn, señalando que las anomalías científicas están en el origen de reformas o revoluciones del pensamiento; Michel Foucault, reconociendo en las anomalías literarias la aparición de actos transgresivos, solitarios y precursores, que anticipan el paso de una episteme a otra. Todo indica que la potencia de transformación que se desliza en estas anomalías hace necesario y urgente forjar otro concepto de lo anómalo, uno que preste atención a dicha capacidad creadora.

¹² Retomamos aquí la imagen de pensamiento de la baldosa mal colocada, cara a Derrida. Resulta pertinente retomar la indicación metodológica que Andrea Potestà hace en su trabajo sobre *El origen del sentido*. Para caminar transversalmente en filosofía habrá que “limitar la atención al *odos*” e intentar un movimiento más oscilante, que en nombre de la pregunta que está en juego ponga en entredicho la “idea de una sucesión temporal y procesual” que la misma noción de método supone: “Cuando se quiere caminar ‘transversalmente’ en filosofía se trata de ‘practicar un sentido’ que no encuentra totalmente su fundamento en una *versión* (en el sentido de *versus*, de dirección, o de traducción lineal), sin pretender seguir una dirección única (como lo hace la historia)” (8).

- Bailly, Jean-Christophe (2000). *Panoramiques*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- Benjamin, Walter (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Bennington, Geoffrey (2011). *Géographie et autres lectures*. Paris: Hermann Éditeurs.
- Berger, John (2016). *Confabulations*. London: Penguin.
- Berkman, Gisèle (2011). *L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs*. Paris: Éditions Hermann.
- Berkman, Gisèle y Cohen-Levinas, Danielle (2012). "Avant propos". *Figures du dehors. Autour de Jean-Luc Nancy*. Nantes: Éditions Cécile Defaut.
- Blanchot, Maurice (2009). *Una voz venida de otra parte*. Madrid: Arena.
- Cabezas, Oscar y Valderrama, Miguel (2014). *Consignas*. Adrogué: Ediciones la Cebra.
- Canguilhem, G. (1986). *Lo normal y lo patológico*. México: Siglo XXI.
- Celan, Paul (1993). "Discurso de Bremen". En *Nombres. Revista de Filosofía*. Año III, n° 3, septiembre.
- ____ (2002). *Obras completas*. Madrid: Trotta.
- Claro, Andrés (2009). *La inquisición y la cábala: un capítulo de la diferencia entre ontología y exilio* (2ª ed.). Santiago: LOM.
- Clément, Catherine (1990). *La syncope. Philosophie du ravissement*. Paris: Grasset.
- Crépon, Marc (2014). *La vocation de l'écriture. La littérature et la philosophie à l'épreuve de la violence*. Paris: Odile Jacob.
- Deleuze, Gilles (1968). *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ____ (1993). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1975). *La diseminación*. Caracas: Fundamentos.
- ____ (1992). *Points de suspension*. Paris: Galilée.
- ____ (1993). *Passions*. Paris: Galilée.
- ____ (2009). "¿Cómo no temblar?". *Acta Poética*, 30(2), 19-34.
- ____ (2013). *Las artes de lo visible*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Didi-Huberman, Georges (2016). "Blancura fascinante". *Cuadernos LIRICO* [En línea], n°14. Documento accesible en línea: <http://lirico.revues.org/2295>.
- Fallen, Camille (2011). "L'anomalie cuasi créatrice". *Poésie*, n°136, 113-117. Documento disponible en línea: <https://www.cairn.info/revue-poesie-2011-2-page-113.htm>.
- Gadamer, H-G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Buenos Aires: Paidós.
- Garrido, Juan Manuel (2008). "Una pizca de sentido. Acerca de *Entre Celan y Heidegger* de Pablo Oyarzun". *Revista de Filosofía*, Vol.68, 79-88.
- Grossman, Évelyne (2016). *Artaud/Joyce – Le corps et le texte*. Paris: Nathan. Versión ampliada del libro disponible en línea: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01421746>.
- Jabès, Edmond (2004). *El libro de los márgenes I. Eso sigue su curso*. Madrid: Arena Libros.
- Michaux, Henri (1992). *Face aux verrous*. Paris: Gallimard.
- ____ (2004). "Ecuador". *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard.
- Nancy, Jean-Luc (1982). *Le partage des voix*. Paris: Galilée.

- _____(2006). *Ser singular plural*. Madrid: Arena.
- _____(2012). “Hors colloque”. En *Figures du dehors. Autour de Jean-Luc Nancy*. Nantes: Éditions Cécile Defaut.
- _____(2015). *Demande. Philosophie, littérature*. Paris: Galilée.
- Oyarzun, Pablo (2013). *Entre Celan y Heidegger*. Santiago: Metales Pesados.
- Pic, Muriel y Alloa, Emmanuel (2012). “Lisibilité/Lesbarkeit”. En *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales*, n°10. Documento accesible en línea: <http://trivium.revues.org/4203>.
- Potestà, Andrea (2013). *El origen del sentido. Husserl, Heidegger, Derrida*. Santiago: Metales Pesados.
- Ruiz Stull, Miguel (2012). “¿Qué es una fórmula?”. *Papel Máquina. Revista de Cultura*, año 4, n°7, 95-103.
- Szendy, Peter (2016). *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Santiago: Metales pesados.
- Valéry, Paul (2010). *De Poe a Mallarmé*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Vidarte, Paco (2008). “De una cierta cadencia en deconstrucción”. *Por amor a Derrida*. Buenos Aires: La Cebra.

FUERZA AEREA



ZONA DE TRAYISION

EJERCITO

ESCUELA DE SUBOFICIALES - TACNA

ESCUELA DE INFANTERIA - SAN BERNARDO

ARMADA

PATRICIO CARVAJAL

CARABINEROS

GUARDIA DE PABANDONA

