



EL LIBRO DEL HOMBRE IMAGINARIO

ALVARO CUADRA

PRESENTACION

“El libro del hombre imaginario”, es una suerte de “*ensayo-collage*” que, a su manera, es el eco de dos obras que inspiran su título: un poema y una novela. Estamos pensando, por cierto en “El Hombre imaginario” de Nicanor Parra y “El libro del desasosiego” de Fernando Pessoa.

El *collage* se nos ofrece como el único modo de tomarse en serio la experiencia discontinua y fragmentaria de la cultura y el existir contemporáneos, tiempo. De alguna manera, se trata de una escritura que reniega de los decálogos académicos, más *doxa* que *episteme*. Escribir para el hombre común en un lenguaje lo más sencillo posible sobre cuestiones que nos parecen muy importantes, sin rendir pleitesía a las modas intelectuales y huyendo de la jerigonza en que suelen discutirse estos temas, aunque a veces nos resulte inevitable. Pareciera que la escritura nos reserva sus más íntimos deleites cuando ejercitamos esa fidelidad última a lo que late en el fondo de nosotros mismos.

Las páginas que componen este libro proceden tanto de escritos inéditos como de fragmentos de textos publicados que encuentran su lugar en este ensayo. Cada vez que referimos autores y libros, hemos optado por evitar el ejercicio de citas al pie, considerando que se trata de obras bastante conocidas y cuyo propósito es más bien ilustrativo.

Finalmente, la escritura fragmentaria que constituye este “Libro del hombre imaginario”, recoge, como un calidoscopio, las luces y sombras de una búsqueda sin fin; en este sentido, es apenas una “*primera entrega*”. No se trata, desde luego, de proponer certezas y verdades razonadas sino de interpelar desde la imaginación todo cuanto nos concierne. Una inevitable sed de sentido, acaso de absoluto, preside nuestra búsqueda

Álvaro Cuadra

Viña del Mar (Chile), enero de 2009.-

Si me dicen que es absurdo hablar así de quien nunca ha existido, respondo que tampoco tengo pruebas de que Lisboa haya existido alguna vez, o yo que escribo, o cualquier cosa donde quiera que sea.* FERNANDO PESSOA. EL LIBRO DEL DESASOSIEGO*

* Fernando Pessoa. Libro del desasosiego. Barcelona. Seix Barral. 1996

PREFACIO

Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpar
el corazón del hombre imaginario*

Un viejo poeta simbolista, Mallarmé, afirmó que la escritura tenía algo de hierático. Con ello restituía a la palabra su valor sagrado, su vocación y anhelo de eternidad. Todos decimos cosas, sólo la secreta alquimia de los poetas es capaz de decirlas para siempre.

Cierta escritura, podríamos repetir, es el sueño puro de una medianoche, desaparecida en sí misma. Escribir es estampar pedazos de tiempo, un tiempo fugitivo que se escapa entre los dedos. Toda vida no es sino una promesa de tiempo, seamos concientes de ello o no, el resto es delirio o dulce locura donde chapotea el existir.

Es necesario llegar a cierta edad para comprender cabalmente la irrealidad de eso que llamamos "realidad". Respirar, dejar de respirar, como el tic-tac del reloj, en cada latido. Y he ahí que somos lo que somos.

Estas páginas, panorámico mosaico y a ratos patafísico almanaque, son retazos o jirones que vuelven sobre caminos ya hollados por tantos. Destellos de súbitos instantes, merodeos y extravíos, donde el espíritu y el vacío se tocan. Paisajes imaginarios transitados por hombres imaginarios que amaron a mujeres imaginarias. Como discretos iniciados, estos hombres han encontrado en los arcanos del signo el

* Nicanor Parra. "El hombre imaginario" *Hojas de parra*. Santiago. Ganimedes. 1985

hontanar donde se consuma la purificación de tanto dolor, de tanto desasosiego: *Yo fui la hora que debe purificarme.*

Nuestra mirada está desgarrada, como nuestra historia toda, por un lenguaje que sólo puede encontrar su universalidad como voz mestiza, mas nunca como voz esclava.

Los signos de la escritura, finalmente, quieren atrapar mariposas que revolotean y dibujan extrañas figuras. Desde lo que somos, prisioneros del tiempo, surge inefable la presciencia de un mundo otro, eternidades presentidas en un poema, en un párrafo cualquiera: sed de absoluto.

2

Advenir al mundo es ser alguien, he allí el secreto y el poder del bautismo. Ser algo, ser alguien, un nombre. Pongamos por caso que me llamó Nadie, como gritó Ulises, quien al reclamar un nombre se convierte en un Don Nadie. Supongamos que imito a Kafka y me llamo K, una letra que a su manera se inscribe en los universales, pues llamarse K es abrirse al imposible de un cualquiera.

Cada cual carga con su nombre que es, a la vez, el de muchos. De esto se sigue que sólo se es individuo recortado contra la muchedumbre, masa e individuo son indisociables. Nunca como hoy la humanidad ha conocido la masificación extrema en las magápolis, paradójicamente, nunca como hoy se proclama la invención liberal del individuo. Junto al *ciroyen* como sujeto político y al *bourgeois* como sujeto económico, las revoluciones burguesas de los siglos XVIII y XIX instituyeron el *moi*, evanescente sujeto de la cultura democrático burguesa que es exaltado en cada *spot* publicitario de la televisión por todos los rincones del mundo.

Masas personalizadas o individuos masificados pueblan hoy los paisajes del mundo. Sólo soy yo si no soy yo, un hombre imaginario en ciudades imaginarias. En todas las culturas nos recuerdan este hecho capital, *John Smith* o *Juan González* son todos aquellos que siendo un yo son muchos. Soy un nombre cualquiera, una particular melodía sonora que me acompañará hasta mi epitafio. Supongamos, pues, que soy Adán, ni el primero ni el último, sino *Adán y Nada*. Un cierto lapso de tiempo almacenado en mí, una memoria dispersa,

alguien anónimo que camina entre la luz azul del amanecer y rosáceos atardeceres.

El nombre es como un *mantra* que adocena la existencia, una cierta musicalidad que nos otorga un sentido y un principio de identidad. El nombre es la primera gota que llena el vaso vacío de aquello que creemos ser. El nombre no nos pertenece, poseemos el que nos ha sido otorgado por otro. Portamos un nombre y un apellido como una inscripción histórica, la micro historia de familias y parentescos, generalmente, aristocracias de barrio, genealogías de arrabal, cuentos de los abuelos que se exhiben graves en las tumbas adornadas con flores de noviembre.

3

En cualquier condición y cualquiera sea el nombre, el dolor es el mismo. Arrojados al mundo y a la muerte la pregunta es inevitable; como insignificantes Hamlets recreamos la interrogante sobre nosotros mismos y, a decir, verdad, es difícil contestar, pues la vida entera se nos hace breve. En todas las lenguas los poetas nos recuerdan aquella vieja cuestión que nos acompaña desde siempre.

Esta vieja herida en el corazón de la humanidad ha sido formulada en todos los términos, desde el sereno razonamiento hasta el desesperado grito del último hombre. La razón implacable de los filósofos nos lleva a la aporía de la desfascinación y el sinsentido. El geométrico edificio moderno inspirado en Descartes y Bacon, estucado por Kant, y pintado con el color de la esperanza durante el siglo XIX, comenzó tempranamente a mostrar sus profundas fisuras. Quizás nadie como Nietzsche ha hecho evidente la radical desazón con todo el camino seguido por la llamada Cultura Occidental.

En los llamados "lugares comunes" hay siempre una pequeña dosis de verdad, la verdad del "sentido común". Así, podríamos aventurar que en aquella manida idea de que habitualmente confundimos lo "urgente" con lo "importante" hay una pizca de verdad. En la actualidad vivimos sumidos en una cultura saturada de imágenes e información que ha delineado ya los grandes temas que ocupan nuestra vida cotidiana. En efecto, se trata de grandes temas, cuestiones urgentes que afligen a la especie humana. Por mencionar sólo

tres: degradación de la biosfera y calentamiento global, guerras y violencia globalizadas, pauperización de gran parte de la humanidad. Todo lo anterior, empero, sólo exterioriza algo más profundo, lo urgente de la aciaga hora presente enmascara "algo" importante que se nos ha traspapelado en alguna parte.

De poco nos sirven los clásicos diagnósticos de la modernidad ante esta suerte de desorden mental revestido de implacable lógica tecnoeconómica, política o militar en que se ha sumido la cultura toda. Ni la lucha de clases, ni la supremacía racial o la idolatría del Capital y el lucro resultan categorías útiles hoy por hoy para pensarnos. Pareciera que los dioses adorados por los humanos en distintas partes del orbe y convertidos, invariablemente en dogma y ritual, súbitamente, han enmudecido. Nos prometieron el Reino y nos han dejado a las Iglesias, nos prometieron el Reino de la sociedad sin clases y nos dejaron a Stalin, nos prometieron un Reich milenario y nos legaron el Holocausto, nos prometieron la Prosperidad en un mundo libre y recibimos un mundo sumido en la más grave debacle de su historia. En medio del bullicio mediático, nos invade el mutismo, mezcla de miedo y, en algunos casos, de vergüenza. Las voces que ordenaban el mundo de nuestros ancestros, laico o religioso, ya no nos convocan. Nuestras certezas de ayer van desapareciendo como la bruma al mediodía.

En una sociedad que erige sus latrías en torno al Becerro de Oro, la vieja cuestión acerca de lo que somos encuentra, como toda respuesta, una serie de placebos más o menos eficaces. Discursos terapéuticos para llenar ese vacío profundo que nos constituye. Somos seres incompletos, existencias degradadas, no obstante, capaces de interpelar a un universo indiferente e incierto. Como ya se ha dicho, somos herederos de una libertad espiritual suma, he ahí nuestra única fuerza, nuestra única posibilidad. Sin embargo, la realidad cotidiana nos muestra una sociedad cuasi esclavista adormecida por las fantasías narcisistas de imágenes y sonidos, voces esclavas que interesadas o ingenuas, pretenden colmar, con mayor o menor astucia, el vacío inconmensurable del existir humano.

Ni ángeles ni bestias, ambos exentos del padecer de la interrogación: la condición humana es la de la pregunta. Más que alguna presunta respuesta, lo que nos define es nuestra

curiosidad infinita, aunque siempre sea más bien difícil
contestar

KAY MANA KAY¹

Kay mana kay
Kausaspa kani,
Wañuspari,
Manaña kaniñachu
¿Kay mana kay?
Sasa Jay niimi

Tukuy imapas,
Mayu jina,
Ripuylla ripukun,
Manaña kutimuq,
Sapa kutipi
Kaspa mana kaspa

Kausaywan wañuni,
Wañuywan kausani;
Llakiwan kusikuni,
Kusiwan llakikuni,
Kaspa mana kaspa.

Llaki ñawiwani,
Kayta qawaspa,
Ñoqa kikiita
Sapaypi tapukuni:

Kaspa, ¿maypitaq kani?
Mana kaspari,
¿Maypitaq tukupuni? ¿Kay mana kay?
Sasa jay niimi

¹**Poema Quechua “Ser o no ser” Kusi Paukar**

*Ser o no ser
Viviendo soy,
Y cuando muero
Ya no soy
¿Ser o no ser?
Es difícil contestar*

*Todo lo que existe
Se va y se va
Como el río
Para ya no volver,
Siendo y no siendo
En cada momento.*

*Muero con la vida,
Con la muerte vivo;
Me alegra la pena,
La alegría me entristece,
Siendo y no siendo,*

*Viendo esto
En mi soledad,
Con ojos penosos
Me pregunto a mí mismo:*

*Siendo ¿dónde soy?
Y no siendo ¿dónde me aniquilo?
¿Ser o no ser?
Es difícil contestar.*

En el Café Tortoni de Buenos Aires hay un Jorge Luis Borges tamaño natural hecho de *papier - maché* en un rincón del local. Así, los parroquianos pueden rememorar la presencia del ciego escritor que presentía Eternidades. Documentos y monumentos han querido, desde siempre, cristalizar el tiempo, atrapar ese flujo incesante en que somos. La cultura tecno - urbana – masiva y consumista propia del siglo XXI yuxtapone a la solemnidad de la piedra y el bronce tradicionales la estética Kitsch del plástico, el cartón o el papel, pero mantiene inalterado el sentido último. Así se trate de *Goofy* en *Disneyworld* o de Borges, pensando para siempre en una mesita del Tortoni, se trata del tiempo.

Esta manía no es privilegio del “mundo capitalista”, como solía decirse. En La Habana, en ese oxímoron llamado “Museo de la Revolución”, existe una suerte de “pesebre revolucionario” en que una serie de próceres son reproducidos al natural con sus uniformes y armas de combate en el ambiente tropical de la Sierra Maestra. Y qué decir del cadáver de Vladimir I. Lenin en Moscú, fosilizado por más de setenta años o el rostro de porcelana de Mao Tse Tung en las fotografías de propaganda chinas.

Tal parece que sea que se trate del colágeno o de una borrosa fotografía, nos acosa una pulsión de eternidad. Nuestra relación con el tiempo es todavía problemática, difusa y a ratos, incierta. La ciencia contemporánea nos enseña que este universo de espacio y tiempo en el que habitamos es sólo un caso posible. La noción que se impone, pues, es la de una pluralidad de universos o como dicen los expertos el “multiverso”. La llamada “M Theory”, la más reciente elucubración de nuestros sabios, no tiene nada que envidiarle a los relatos de Borges. Nuestro universo nació del choque de otros universos, todos en colisión en incesantes “big bangs” en un hiperespacio de once dimensiones. Nuestro continuo espacio tiempo coexiste con otros universos paralelos, que no se distribuyen según criterios topológicos, por tanto no es aplicable la noción de distancia. Como sea, al igual que en un cuadro cubista bien pudiera ser que haya un universo paralelo adosado a la punta de nuestra nariz, tan cerca, pero tan inimaginable que no podemos concebirlo y por lo tanto invisible a nuestros ojos. Y, quien sabe, visto desde

esa otra orilla, Borges sigue sentado en el Café Tortoni imaginando universos paralelos y otras cosas por el estilo.

5

El niño mira su mundo inmediato y advierte pronto que está mamá y papá. Mamá se nos aparece como la figura que acaricia y alimenta, nos es fácil amarla. La silueta del padre es bien otra, es más lejano, generalmente se le ve menos en casa, no obstante, su voz ronca y sus ademanes más toscos nos hablan de su poder. Frente a mamá no hay temor alguno, incluso cuando se enoja, con papá en cambio la cosa es bien distinta. Cada vez que hablamos con él, hay una pizca de temor, aunque se muestre amigable y sonriente. Su trato es más austero y seco, siempre nos exige algo, aun cuando no lo diga. Mamá no exige nada o si lo hace no lo notamos.

Entre los hermanos la cuestión es clara, hay una jerarquización casi natural por edad. El mayor, literalmente el más grande, ejerce un liderazgo inevitable, mucho más si no es una hermana. El primogénito ha sido consagrado en todas las culturas como el heredero natural del poder parental. Luego vienen el segundo, tercero, cuarto y quinto, si es el caso. El niño adviene a un mundo en que cada cual ocupa un lugar, sólo así podemos encontrar nuestro lugar preciso. En los años de nuestra niñez, lo importante era ser "fuerte" e "inteligente", y eso habría de demostrarse en el colegio muy tempranamente.

Sin embargo, y pocos padres lo saben, frente al orden de cualquier familia, existe "otro mundo", un mundo secreto de complicidades entre hermanos, primos y amigos. Aquel mundo, vedado a los adultos, es el mundo de los juegos, un mundo construido desde la imaginación, pero más real que el que nos propone papá y mamá. La niñez es la edad de la imaginación libre, sin límites y, en cierto sentido, es la edad de la felicidad más plena. Niñez, imaginación y juego construyen día a día lo que seremos en algún momento futuro.

Todo en casa nos parece desmedidamente grande, las personas que nos rodean, una simple mesa o un sillón. Los espacios se nos aparecen como extraños y, por momentos, laberínticos y mágicos. En nuestra temprana infancia, cosa

que nuestros padres nunca llegaron a concebir, las cosas se transmutan en otros objetos. Así, una escoba de la cocina puede convertirse fácilmente en un corcel que nos lleva cabalgando al fondo del patio, que ahora es un lejano paraje del *Far West*, o una misteriosa isla tropical.

Si ya las cosas que nos rodean nos parecen gigantescas, los días, las semanas, meses y años, las percibimos con una duración extensa. En la niñez, el espacio y el tiempo se expanden de manera inusual. Desde que iniciamos el día hasta entrada la noche, hemos vivido tantas sensaciones, hemos visitado tantos mundos que pareciera inconcebible que se trate de un solo día. La niñez es la desaceleración del tiempo.

Las vacaciones constituyen esa Edad Dorada con la que sueñan los poetas. Sea que se trate de la casa de una tía en el campo, o de algún paraje frente al mar, las vacaciones son el tiempo de exploración, tiempo de nuevos e inesperados descubrimientos. Ser niño es percibir intensamente, olores, sabores, colores y sonidos, la niñez está construida también de sensaciones. Privados de obligaciones explícitas nos abrumba una ebriedad de libertad, vivimos para vivir, todo es un juego. Jugar es un "acto puro", una actividad desprovista de propósito alguno, ajena a cualquier utilitarismo, a cualquier racionalidad o moral: jugamos para divertirnos.

Ser niño es como estar en el "cielo" y no saberlo. Ser niño es ser, sin más. Quizás por ello, en todo ser maduro se anida aquel "*locus amoenus*" en el fondo de su corazón, una suerte de "*rosebud*" que nos señala el camino del error que la cultura, la sociedad y la historia ha prescrito para cada uno de nosotros. El árbol de la vida es muy distinto del árbol del conocimiento, por eso, el *saber* se puede enseñar, mas la *sabiduría* debemos aprenderla nosotros mismos. Las verdades de la niñez, son tan simples y elementales que no somos capaces de entenderlas hoy: la vida es un juego al cual debemos entregarnos con alegría e imaginación, sin prejuicios, sin preguntas.

Volver a jugar con nuestros "amigos invisibles" que nos acompañaron desde siempre sin que nadie lo supiera. Ellos nuestros secretos consejeros nos susurraban al oído, se nos aparecían en sueños, estaban siempre allí, "invisibles" para los adultos, pero muy ciertos para nuestra inocencia. Abrir aquella puerta que nos lleva al mundo donde pastan los

unicornios, tal es el camino para volver al "cielo", aunque sea a ratos, sintiendo de nuevo esos aromas de pan recién horneado por la mañana, acariciar el lomo lanudo de ese compañero de aventuras y trepar al parrón, sabiendo que ya no es un prosaico parrón sino la antesala del espacio sideral. Aprender a buscar puertas, suscitar aquella "memoria" que late muy dentro de nosotros, volver a donde ya hemos estado, volver a ver lo que el tiempo ha tornado invisible a nuestra mirada. Volver a ver aquello que los niños sí pueden ver.

6

El océano azota eterno playas y acantilados con su baba blanca. Brilla como un espejo algunas noches de luna, se riza con la tempestad. La playa de invierno es soledad y abismo, un tapete amarillento que despide a un sol moribundo. Nadie, sólo el mar, la arena y un intruso en la fiesta de gaviotas y pelícanos.

Desde siempre, la mar océano ha sido el escenario de la gesta humana. La historia nos enseña de fenicios, griegos, romanos, chinos, polinesios y vikingos: valientes marinos que se atrevieron a hurgar más allá del horizonte. Ulises pudo regresar, muchos perecieron entre las olas.

Osados marinos que, al igual que el atrevido genovés, apostaron a los vientos, a las mareas y a las estrellas sus febles embarcaciones. Valientes de otro tiempo que pusieron su vida en juego en cada travesía. Hay algo admirable en los rostros barbudos de piratas y corsarios, algo que la fantasía infantil recrea en cada generación. No es el loro en el hombro ni la "pata de palo" lo que nos embriaga, es la aventura, la búsqueda de un imposible, un valioso tesoro escondido.

El océano azota eterno playas y acantilados, el sol muere en el horizonte, pero nos hace un último guiño. No es cierto que se hunda: es la playa, aquellas casas lejanas y ese bosque a lo lejos lo que se mueve hacia atrás justo debajo de nuestros pies. Debajo de la arena, ¡un tesoro!, para un niño distraído que sueña ser pirata. *Volver a ser de repente, tan frágil como un segundo. Volver a sentir profundo como un niño frente a dios...* Es éste diamante azul el que flota entre las estrellas y nos ofrece su danza íntima, su movimiento cadencioso que no

sabemos ver. Por vez primera sentimos que el mundo es como una naranja y se mueve con nosotros.

Es la noche y sus estrellas la que todo lo envuelve. El horizonte ahora se extiende hacia el infinito, esperando a los osados argonautas que recreen la embriaguez de la aventura para los niños que vendrán. Allá lejos, otros diamantes, extraños habitantes, tesoros inimaginables, inéditos misterios y paisajes nos aguardan.

Nadie, sólo el mar, la arena y un intruso en la fiesta de gaviotas y pelícanos.

7

In principio erat Verbum. La poesía nos lleva a una experiencia límite, sea que la llamemos "éxtasis", "iluminación", "inspiración", "paravisión" u "otherness", lo cierto es que hay "algo" que se nos entrega súbitamente y que las diversas religiones interpretan interesadamente a su modo. "Aquello" es como el tiempo, a propósito del cual existe una diversidad de calendarios. Esto autoriza a leer de modos heterodoxos experiencias profundas (vulgo: verdades) que resultan ser extrañas y numéricas luminiscencias. El caso de San Juan de la Cruz es paradigmático a este respecto.

Paul Valéry hablaba de "certidumbres inexplicables", deslumbrado por los versos de San Juan. Lo que podemos constatar es que Juan de Yepes estampó en su escritura una sobrecogedora experiencia que habría que leer en su sentido literal:

*En una noche oscura,
con ansias de amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.*

.....

*En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía*

*Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
a donde me esperaba
quien yo bien me sabía,
quien parte donde nadie parecía.*

...
*El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
Y todos mis sentidos suspendía.*

Todas las "experiencias cumbre" a las que nos referimos parecen acontecer más allá del espacio – tiempo tal y como lo concebimos en nuestra vida ordinaria. Ese otro lugar, instituye el "*always present*", el "*still point*" como lo llamó Eliot, un universo paralelo en que el tiempo queda abolido y al cual es posible acceder desde el psiquismo, un entorno anómalo que suspende todos los sentidos.

La ebriedad poética es esa rendija que hace posible una experiencia otra. Los verdaderos poetas son los últimos "*albatros*" que guardan el secreto, la secreta escala disfrazada, a oscuras y en silencio, sin testigos. Cogidos por el gran viento, los poetas despliegan su velamen de palabras para alcanzar esa "otra orilla".

*Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado;
Cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado*

Desde "allá", todo cesa, todo deja de suceder y sin embargo es. Para este santo del Renacimiento español no había otro calendario sino la ortodoxia católica, pero su experiencia de lo absoluto excede con mucho los códigos retóricos de que dispone. Hay una frontera en el destello del instante en que el vacío y el espíritu se hacen indistintos. Materialismo y teología son dos caras de la misma moneda. Sólo los mezquinos intereses humanos, y una mutua ignorancia, separan estas aguas que marcan el mismo curso al infinito. Espíritu y vacío cristalizan en la palabra, la "casi" nada, el "casi" ser, momento inicial del advenir como sentido.

La realidad emerge como una extraña concatenación de elementos que, lejos de ajustarse – ingenuamente - al pensamiento humano, lo excede hasta la incomprensibilidad. El *cosmos* imaginado por los filósofos es, apenas, el dibujo torpe de un niño tratando de representar un intrincado laberinto. Más teósofo que teólogo, el santo nos ha dejado un registro de su experiencia mística y poética. El ser, inane en sí mismo, es capaz, no obstante, de trascender su temporalidad y su muerte y atisbar lo perenne. No se trata de ir a un lugar sino de acceder *allí*, en parte donde nadie parecía.

La realidad que vemos de ordinario se parece más a un mantel plegado, lleno de arrugas, que a una limpia superficie. Diminutos valles y acantilados donde es posible sumergirse. En tales fisuras del espacio tiempo nos aguarda un “*no saber*”, en el cual desaparece el “yo” junto a la ilusoria realidad ordinaria.

*El que allí llega de vero,
de sí mismo desfallece;
cuanto sabía primero
mucho bajo le parece;
y su ciencia tanto cresce,
que se queda no sabiendo
toda ciencia trascendiendo*

La palabra es el origen, de allí su hierático poder genésico. La palabra es ya ontología sustantivada. La significación esconde la aquiescencia del espíritu y el mundo, es ella la que crea y ordena, *cosmos* y *nomos*. La palabra es ser y tiempo. Ella se erige sobre el silencio y la nada.

Cada poeta es el portador y vidente de esa opaca verdad. Cada verso es su testimonio que repite hasta el infinito los ecos de aquellas antiguas palabras:

*En el principio existía la Palabra
y la Palabra estaba con Dios,
y la Palabra era Dios.
Ella estaba en el principio con Dios.
Todo se hizo por ella
y sin ella no se hizo nada de cuanto existe*

San Juan de la Cruz destaca por su extasiada plenitud y un amor superlativo que alimentó sus versos. Una experiencia

radical cuya majestuosidad sólo barruntamos en el balbucir de la escritura. Los críticos de todos los tiempos hablan del santo y del poeta, como si se tratase de dos cuestiones muy distintas. Sospechamos que para Juan de Yepes, santidad y poesía eran una y la misma cosa: dolor y padecimiento.

8

Le debemos a Wittgenstein una concepción del lenguaje en que se privilegia la "parole", esto es el habla. Así, el significado emana del uso que hacemos de los signos lingüísticos más que de estructuras de lenguaje ("langue"). El lenguaje es mucho más dúctil y flexible que las immaculadas teorías y modelos imaginadas por los positivistas. El lenguaje se nos presenta como una serie de "juegos de lenguaje" (sprachspiel) que, al igual que los pasos de un baile van conformando intenciones y sentidos.

Entre los muchos y sutiles descubrimientos de este filósofo austriaco destaca uno notable. Los filósofos llevan al extremo las posibilidades del lenguaje, al punto de usarlo más allá de los "juegos de lenguaje" admitidos. De tal manera que la filosofía nos ofrece una serie de "pseudoproblemas", determinados en gran medida porque el lenguaje "sale de vacaciones", haciendo posible una serie de abusos y "malentendidos".

Así, por ejemplo, cuando el filósofo pregunta acerca del sentido de la vida humana, la interrogante se nos aparece gramaticalmente correcta, pero insustancial. Podríamos replicar la pregunta acerca del sentido de la novela. Es claro que en sí mismo el concepto al que se apela aparece vacío y en tanto tal no puede poseer sentido alguno. El punto es que la categoría vida humana, tanto como la de novela, son abstracciones para caracterizar casos-ocurrencia, esto es, "experiencias".

Una novela concreta posee un sentido en sí misma, o varios si es el caso, desde la primera hasta la última página, de allí el goce de la lectura. Cada "vida humana" es un acontecimiento en sí mismo, un ser arrojado al tiempo, una existencia. Preguntar por "el sentido de la vida humana" en abstracto, es tan absurdo como la única respuesta posible: la vida humana carece de sentido. Por el contrario, si admitimos

que la vida es, inevitablemente, para su protagonista un acontecimiento que se despliega en el tiempo, habría que coleccionar que el sentido se construye en cada caso particular, de un modo particular.

Es posible que descubramos ciertos "aires de familia" en determinados perfiles humanos, sentidos prescritos por un modo social e histórico. Para algunos será un dios, una ideología, una pasión, un vicio, una perversión.

Sólo una exigua minoría será capaz de renunciar a alguna "gran aspirina" que le ofrezca su mundo. Seres contruidos más de preguntas que de respuestas, dispuestos a seguir hurgando allí, en los meandros del misterio. Grandes jugadores dispuestos a romper algunas reglas para inventar nuevas jugadas, nuevos sentidos en el "gran juego de la vida".

A estas "ovejas negras" les debemos los momentos más memorables de la historia humana. Vidas que trascendieron el "malentendido" y contruyeron "un sentido" en sí mismas: Leonardo, Mme. Curie, Duchamp, Cortázar, Lennon, Violeta o Ludwig Wittgenstein.

9

Hace ya cuatro décadas, en mayo de 1968, se verificó un acontecimiento singular. No se trataba de una "revolución" en su sentido clásico. Los discursos y las demandas planteadas, en primer lugar, por estudiantes, estaban más próximas al surrealismo que al marxismo ortodoxo que prevalecía en aquellos años. En este sentido, la revuelta del mayo francés fue un fenómeno que escapó a la racionalidad social y política inmanente a la "Guerra Fría". Podríamos aventurar que el mayo francés fue un "exceso" y en tanto tal incomprensible en su momento.

Como toda revuelta, el mayo francés clausura un momento histórico anterior a él e inaugura un mundo otro. A nuestro entender, asistimos al grito del último hombre ante el advenimiento de los rinocerontes, tal como imaginó Ionesco. Mayo de 1968 marca el ocaso de cierta tradición académica burguesa de talante filosófico humanista e ilustrada. Paradojalmente, esta clausura histórico - cultural no significó

el advenimiento de una sociedad libertaria basada en la autogestión. Por el contrario, de ambos lados del muro que dividía Europa la reacción no se hizo esperar: finalmente, los rinocerontes heredarían la tierra entera.

En el llamado "Mundo Libre" los sucesos de mayo de 1968 constituyeron el punto de arranque para una sociedad performativa que encuentra hoy su fundamento en la reestructuración del capital a escala global. En el llamado "Socialismo Real" los sucesos de mayo 1968 constituyeron el punto de afirmación de la doctrina oficial frente a los "excesos", tanto a nivel nacional a través de la equívoca actuación del Partido Comunista Francés, como a nivel internacional aplastando la "Primavera de Praga". En aquel mundo bipolar, el mayo francés constituyó un "exabrupto" incomprensible y por lo mismo, condenable.

Los estudiantes de La Sorbonne que levantaban barricadas en las calles de París no nos legaron catecismos, parábolas ni manuales ideológicos. El grito de esta última generación de hombres, en el sentido fuerte de "sujetos" del humanismo, no se profirió a través de "libros"; los libros ya habían sido escritos y divulgados desde hace décadas, Sartre, Castoriadis, Lefebvre, por no mencionar a André Breton o a Rimbaud. El grito del último hombre tomó el tinte lúdico heredado de las vanguardias y de la publicidad propia de una sociedad de consumo, fue a su manera un grito vanguardista y pop: los "graffiti".

La palabra graffiti es de origen italiano y se la define como una pintura o dibujo anónimo de contenido crítico, humorístico o grosero escrito en paredes o muros de lugares públicos. Hagamos notar que se trata de un medio de comunicación parásito emparentado con el "cartel" y las eslóganes publicitarios, aunque también con los rayados de letrinas.

El graffiti irrumpe en el espacio público como un signo "fuera de lugar", una voz que no sirve al capital ni a una ideología reconocible. Como el "piropo" y la grosería, el graffiti crece anónimo en una sociedad de masas, el graffiti es plebeyo y al mismo tiempo deletéreo y burlón. No obstante, el graffiti comunica y da testimonio de un imaginario.

Intentaremos reconstruir, aunque sea muy someramente, aquel anónimo imaginario de sus protagonistas, aquel que

desató una revuelta que convulsionó a un país y se escuchó en el mundo entero y cuyos ecos todavía resuenan como un grito y una carcajada del último hombre.

“Cambiar la vida. Transformar la sociedad”

Mirado en perspectiva, el *surrealismo* recoge un espíritu epocal y lo transforma, casi como una reacción contra el *dadaísmo*, en una doctrina y un método. En este sentido, la herencia surrealista alcanza como un patrimonio común a todos los planos expresivos del arte hasta nuestros días. Muchos de los preceptos planteados por Jarry, así como las agudas intuiciones de Apollinaire y Vaché, para no mencionar la iconoclastia y la rebeldía de los *dadaístas*, se encontrarán incorporados como parte constitutiva de la nueva doctrina que los va a enriquecer otorgándoles un marco conceptual de referencia en el psicoanálisis.

Si bien la palabra *surrealismo* se asocia de inmediato a la estética, debemos aclarar que se trata de una visión que, en rigor, excede con mucho el dominio artístico, en su sentido tradicional. Cuando los surrealistas hablan de *poesía*, se refieren a una cierta *actividad del espíritu*, esto permite que sea posible un poeta que no haya escrito jamás un verso. En un panfleto de 1925 se lee: “*Nada tenemos que ver con la literatura.... El surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parece*” Las metas de la actividad surrealista pueden entenderse en dos sentidos que coexisten en Breton; por una parte se aspira a la redención social del hombre, pero al mismo tiempo, a su liberación moral. *Transformar el mundo*, según el imperativo revolucionario marxista; pero *Changer la vie* como reclamó Rimbaud; he ahí la verdadera *mot d'ordre* surrealista. Pocas veces el espíritu humano ha alcanzado tales cumbres en su reclamo de libertad total y plena.

Para realizar tan portentosa tarea, Breton propone un método, la exploración sistemática del inconciente. La liberación que se busca está en reconciliar al hombre diurno con aquel que habita en los sueños. Es en el sueño donde está *l'inconnu, le merveilleux*; más allá de la lógica y la razón. Es evidente que Breton aplica en el surrealismo muchos de los conocimientos desarrollados por el psicoanálisis de

Sigmund Freud en las primeras décadas del siglo XX.

No cabe duda que Breton y el surrealismo constituyen una de las claves para comprender el carácter de la revuelta del 68. Se trató, qué duda cabe, de una generación lúcida, cuyo reclamo excedía todas las posibilidades de un mundo marcado por la racionalidad moderna.

En este sentido, esta generación de jóvenes franceses comparte con toda la contracultura psicodélica un vocación antimoderna de filiación anarquista en que, como sostuvo Bakunin, la pasión de la destrucción es al mismo tiempo una alegría creadora.

“¡Viva la Comuna!”

Paris fue la capital donde se escribió la prehistoria moderna durante el siglo XIX. Sin embargo, se suele olvidar que Paris fue también el lugar donde el espacio urbano escenificó la confrontación social. Bastará recordar esa otra calendariedad para advertir que Paris fue a su modo la “capital revolucionaria” del siglo XIX: Insurrección y combates de barricadas de 1830 – 1848; la Haussmanización de Paris como embellecimiento estratégico (1860 – 1870) y, desde luego, La Comuna en 1871.

Si los historiadores reconocen un nexo entre la Revolución Francesa de 1789 y La Comuna de 1871, lo mismo habría que hacer entre La Comuna de 1871 y Mayo de 1968. En ambos momentos históricos, la inspiración anarquista se ha hecho explícita. La polémica figura de Proudhon, entre otras, atraviesa ambos sucesos. Recordemos que la conocida obra de Marx, “La miseria de la filosofía” no fue sino una respuesta dialéctica a las tesis proudhonianas. De hecho Marx, afirmó que Proudhon no comprendió nunca la “dialéctica científica” y, por lo tanto, no pudo ir nunca más allá de la “sofística”.

Las revueltas de mayo de 1968 reclaman su parentesco con La Comuna, los jóvenes estudiantes se sienten herederos de aquella tradición proudhoniana no marxista, aunque antiburguesa. Su oposición al marxismo ya institucionalizado a nivel mundial va a recrear las barricadas en las calles de Paris, convirtiendo los adoquines en proyectiles y las palabras en dardos. Los áulicos espacios de la Sorbonne y las calles aledañas volvieron a ser el espacio de una confrontación

radical, convirtiendo a París, una vez más y por un instante en la historia, en la capital revolucionaria del mundo.

Ni sofisticada ni dialéctica: la revuelta y el graffiti se instituyeron más bien en la violencia extática y lúdica. El graffiti es, de algún modo, registro y memoria del deseo exaltado, más próximo al gesto dadaísta que a cualquier método científico, instante mas nunca plan quinquenal. El graffiti es pasión cristalizada y en tanto tal precedera. No obstante, es también la única forma posible de registrar el éxtasis de la libertad suma y plena. Por esto, al volver sobre los graffitis de aquel tiempo nos conmueve su convulsiva belleza.

“¡Viva la comunicación! ¡Abajo la telecomunicación!”

Durante los años sesenta, aquello que Adorno llamó la “industria cultural” alcanzaba su apogeo con el auge de las cadenas televisivas, la irrupción del color, el *video tape* y la transmisión por satélite. Fue la era de los transistores y la aparición de una industria japonesa, cada vez más sofisticada y competitiva, en el mercado mundial.

Así, cine, radio, prensa y televisión configuraron una época de las comunicaciones que venía gestándose desde los albores del siglo XX. Podríamos afirmar que el siglo pasado vio nacer sociedades “mediáticas”, aunque no todavía “mediatizadas” plenamente por la hiperindustria cultural digitalizada y en red como en el siglo XXI.

Cuando los estudiantes de mayo 1968 se oponen a la “telecomunicación” lo hacen en un paisaje “broadcast”, esto es, en una configuración socio-comunicacional monopólica. En efecto, lejos de la actual “personalización” de los “usuarios” y de sus gustos al estilo “podcast”, lo normal en los sesenta era la difusión de mensajes dirigidos por grandes cadenas estatales o entidades periodísticas que monopolizaban la palabra. Las opciones reales de personalizar los gustos eran muy restringidas, el disco de vinilo y el espectro local de radioemisoras o estaciones de televisión. Es interesante hacer notar que detrás del grito libertario de los estudiantes franceses late la noción de individuo.

Podríamos aventurar que al oponer “comunicación” a “telecomunicación”, se reclama un espacio íntimo y personal que ha sido arrebatado por instancias de poder. La vieja

oposición "Individuo" versus "Estado" no está lejos del imaginario que animó la insurrección de mayo. Ciertamente, los jóvenes en sus barricadas no tenían en mente la posibilidad tecnológica de satisfacer la demanda individualista bajo la forma de una sociedad de consumo, se trataba más bien del imaginario libertario, la restitución de un sujeto pleno o, como solía decirse en aquella época, "no alienado".

Aunque el grito de los sesenta aparece como algo ingenuo y empalagoso frente a la mirada cínica y performativa de los tiempos hipermodernos, no es menos cierto que el ámbito comunicacional con su modalidad "broadcast" significó un momento de control social intenso y explícito que lindaba con la manipulación y que explica en gran medida el malestar cultural y la resistencia que generó entre la juventud.

En términos globales, todas las sociedades burguesas, tanto como los socialismos reales, hicieron de las comunicaciones un ámbito estratégico de la "Guerra Fría": desde el Pravda al New York Times, desde El Mercurio al Granma. Al convertir las comunicaciones en un dispositivo bélico y de estricto control social, emerge un paisaje que hoy no dudaríamos en calificar de malsano y totalitario.

Pues bien, es ante ese escenario que los jóvenes de La Sorbonne o Nanterre se levantan para pedir la restitución de la "comunicación", precisamente la negación de esa oprobiosa realidad.

"Mis deseos son la realidad"

Como resulta evidente, el reclamo de un espacio para el individuo se opone a la noción de "clase" que proclamaba el marxismo militante. De allí que el gesto de Marx hacia Proudhon se volviera a reeditar, los estudiantes no podían ser sino una caterva de "pequeños burgueses", término que en la época era la peor descalificación que pudiera sufrir un revolucionario.

A lo anterior se agrega una fuerte dosis de subjetividad en el reclamo de los estudiantes. Conceptos claves del momento fueron "deseo" e "imaginación", ambos muy reñidos con el diccionario marxista al uso. Es cierto que Breton había legitimado tales palabras en el ámbito poético, pero no olvidemos que finalmente el vate del surrealismo había

derivado a claras posiciones antiestalinistas e incluso trotskistas.

El deseo en el imaginario de la revuelta, es puesto como vocación de cambio, como herramienta emancipatoria ya no sólo social y política sino moral. El deseo es la herramienta que denuncia y se opone al capital. No obstante, la sociedad capitalista de Europa Occidental ya había iniciado su camino por un sendero que replicaba el diseño socio-cultural norteamericano. Junto a Japón y tras la derrota del nazismo, Europa comienza a construir "sociedades de consumo", el mismo modelo que seguirán más tarde países tan diversos como Corea del Sur, Chile o Singapur.

Las sociedades de consumo constituyen la forma en que el capital administra el deseo, o dicho de otro modo, es la forma contemporánea en que una forma de relación económica se traviste en "capitalismo libidinal". Es interesante acotar que las actuales estrategias de "marketing" asimilan los estilemas de los graffiti y de las vanguardias, aunque invirtiendo su sentido. Ya no se trata de desautomatizar la percepción como apertura hacia la emancipación, muy por el contrario, se trata de proponer dichos estilemas para domesticar a las masas en el consumo suntuario.

Una de las paradojas de mayo de 1968 es que, quizás, haya sido la última oportunidad en que palabras como "deseo", "imaginación", e incluso "libertad" todavía poseían algún sentido. En la actualidad, en tiempos hipermodernos, dichos términos constituyen el vocabulario básico de cualquier publicista y están diseminados en camisetas, spots publicitarios o en algún "gag" de MTV.

A pesar del tiempo transcurrido, aquellos graffiti han sobrevivido. Ya no se nos ofrecen como "fórmulas de sentido" político o moral, sino más bien como "efectos estéticos". El mundo se ha convertido, como lo presintió el fascismo en una "gran clase media" sumida en el narcisismo de masas. En la hora de los rinocerontes, desaparece la noción de "clase" y con ella toda forma de conflicto social al estilo del siglo XX.

"La vida está en otra parte"

El mayo francés, resulta ser un momento emblemático de la llamada sensibilidad contracultural de los sesenta: *la*

psicodelia. Esta contracultura tuvo su epicentro en diversas universidades del mundo y representó, en alguna medida, la masificación de los hallazgos de las vanguardias. Al igual que Breton y el grupo surrealista, los jóvenes estudiantes del 68 hacen suyas las palabras de Marx y Rimbaud, "Transformar el mundo y Cambiar la vida", dos enunciados que la historia había desmentido hasta ese instante. Las revoluciones marxistas ortodoxas, con su tinte burocrático y estalinista eran, desde una perspectiva surrealista, prosaicas "crisis ministeriales" frente a los cambios que se reclamaban. Por su parte, las sociedades burguesas sumidas en la "Guerra Fría" habían disuelto el potencial libidinal de sus sociedades en la impostura del consumo.

El mayo francés fue a su modo una cumbre espiritual, un reclamo radical y sin concesiones por el derecho a la felicidad aquí y ahora. Comparable en su vehemencia y desesperación a ciertos paisajes propuestos por el existencialismo, el anarquismo del siglo XIX y las vanguardias estéticas tras el ocaso de la *belle époque*. Un grito conmovedor que todavía nos convoca, un grito silencioso que deambula con aquellos *soixante-huitards*, *misfits* (inadaptados) que como nuevos y anónimos *flanneurs* recorren hoy la ciudad. Sobrevivientes de otro tiempo, portadores de una oscura verdad que hace más de un siglo ya proclamó la poesía: *La vida está en otra parte*.

10

El signo, concebido como el instante en que cristaliza la significación es, ineluctablemente, objetivación perceptible, superficie. El signo es el encuentro entre un "ahora" y un significante. No obstante, todo signo puede ser inscrito en un flujo temporal que intenta ajustarse al flujo temporal de conciencia. De este modo, por ejemplo, el "sintagma" es pensado como yuxtaposición de signos en el tiempo o despliegue gramatológico en el espacio.

El signo, en cuanto expresión o superficie, se nos entrega en su inmediatez como un sistema de retenciones primarias. Esto quiere decir que todo signo es, en primer lugar, significante para la percepción. En tanto tal, su aprehensión está garantizada desde el significante devenido objeto de nuestra percepción, captamos, pues, el "ahora del signo".

El signo es siempre un presente en que se verifica la aquiescencia entre un "percepto" y, siguiendo a Ferdinand de Saussure, un "significado". Esta idea del signo como un "ya" que adviene en cada instante, opaca, empero, otra dimensión temporal del signo.

Admitiendo que, en efecto, el signo se constituye como un evento en el encuentro de un objeto perceptible y una imagen mental en un momento del tiempo, no es menos cierto que dicho objeto signifiante es portador de una memoria, de un tiempo pasado.

Un bisonte estampado en la piedra se nos aparece como un deslumbrante descubrimiento, como un ahora que nos sorprende. Sin embargo, es evidente que aquello que constituye nuestro "punto de partida", fue a su manera, el "punto de llegada" para quien, tras un largo proceso productivo creó el dibujo. Aquel lejano "homo pictor" se dio a la tarea de delinear y colorear una representación que hoy percibimos. Pues bien, cada una de sus opciones técnicas (forma, color, textura) conforma, literalmente, la memoria de este signo icónico. Todo signo tiene historia. Un "presente diferido" es el pasado de nuestro presente. Todo signo es un presente que actualiza un "presente diferido" que sólo nos es aprehensible como pasado. Todo signo supera la mera evocación psíquica o recuerdo, es decir, supera el sistema de retención secundaria del que estamos provistos para estatuir un sistema retencional terciario.

Lo anterior se hace más claro si concebimos los signos como una "mnemotecnología", esto es, como una tecnología de la memoria. Una memoria cuya única garantía está dada por la materialidad signifiante. De hecho, esta materialidad sobrevive incluso a la pérdida total de "significados", y aún en su silencio el signo nos comunica su factura.

Walter Benjamin, figura tan portentosa como trágica del pensamiento moderno, concibió la lectura como un proceso eminentemente "telepático". Leer a un autor cualquiera es conectarse con sus imágenes y pensamientos más profundos a través de los signos. La magia de los signos hace posible poner en relación dos presentes, el de un lector empírico y aquel del autor.

La lectura es presencia de un autor en el presente de quien lo lee. La condición de posibilidad del proceso telepático está

dada por los signos, son ellos los que atraviesan siglos para actualizarse como experiencia en otro punto del espacio-tiempo. La lectura es la conjunción de dos presentes en una misma experiencia. .

El signo ha sido entendido como un "eslabón" que comunica tiempos diversos, creando una suerte de "continuo" en el devenir histórico. Existe, sin embargo, una posibilidad heterodoxa, pensar la historia como "discontinuidad", esto es, como una serie de "presentes" un archipiélago de islas comunicándose entre sí. Esta concepción otra del tiempo hace posible concebir la lectura como telepatía, pero representa, en rigor, una nueva concepción del tiempo histórico.

De hecho, Walter Benjamin era adverso a una concepción lineal del tiempo, más bien concebía el tiempo histórico como una "constelación" en que diversos momentos de la historia podían conectarse, tal como ocurre hoy con la red de Internet

El signo no sólo entraña un presente y una historia sino que, además, es condición de posibilidad para abrir la noción de futuro. El signo, en cuanto presente y pasado, es un punto que abre el tiempo como advenir, como presciencia. El signo inaugura un espacio de lo concebible que se avizora, una suerte de "cono temporal" cuyo vértice es el presente.

En este sentido, el signo es tiempo que se precipita en flujo sobre sí mismo. Si bien por razones analíticas se ha pretendido reificar el signo como pura exterioridad, verdadera "prótesis", esto ha ocultado su papel fundamental en la constitución misma del ser y del tiempo.

11

No debe confundirse la fascinación que ejerce el Mal con el gusto bárbaro y plebeyo por la maldad. Mientras el Mal se erige como una oscura plenitud, perfecta en su opacidad, la maldad degrada a sus protagonistas al nivel de bestezuelas. El verdadero Mal está más allá de lo humano, tanto como el Bien. La maldad es humana, demasiado humana, lo mismo se podría alegar de la bondad.

El Mal, en su sentido más profundo, ha tomado dos formas en nuestra cultura, por una parte representa lo adverso, lo

contrario de aquella idea de Bien supremo, Dios. En este sentido, Satán (el adversario) sería la representación simbólica por antonomasia del Mal. Hay, empero, una segunda significación posible, es aquella que denosta la idea de Dios como orden y sentido, el nihilismo escéptico: Dios es el mal, sentenció Proudhon. A riesgo de una prosaica esquematización, podríamos decir que existe una visión romántico – mística que se contrapone a una visión escéptica postmoderna que desfonda todo sentido posible. Comencemos por examinar esta última arista del problema, el Mal como desfascinación.

Hay en las Escrituras, un pasaje especialmente revelador de este problema. Mateo nos relata que “Entonces, el diablo le lleva consigo a la Ciudad Santa, le pone sobre el alero del Templo, y le dice: Si eres Hijo de Dios, tírate abajo...” El “diablo” se nos aparece como aquello que se opone a la fe, etimológicamente, el obstáculo a la obra de Dios; una exigencia de la razón que para superar su escepticismo reclama una prueba tangible. Si bien este pasaje ha sido interpretado por los exegetas como un paralelo entre Moisés y Jesús, las “Tentaciones en el desierto” pueden ser entendidas como las tentaciones de una racionalidad arrojada a su propia esterilidad que, de algún modo, prefigura las desesperadas aporías postmodernas ante un mundo convertido en una “Waste Land”.

Una superstición muy extendida, obliga a los críticos y comentaristas a esclarecer el lugar desde el cual hablan. Por esto, se hace necesario aclarar lo más posible el concepto de desfascinación y otorgarle una genealogía. Hemos tomado el concepto de desfascinación de Emil Ciorán (1911 -1996); escritor franco - rumano, muy poco conocido en el mundo de habla hispana.

La desfascinación, como concepto negativo que es, se levanta contra los más diversos “guiones” que pretenden darle un sentido al mundo. Desfascinarsé es desengañarse; esto es: escindir el espíritu del mundo. La desfascinación nos lleva, ineluctablemente, a la lucidez, verdadero revés del éxtasis o un éxtasis negativo. Como afirma Ciorán: “El verdadero vértigo es la ausencia de locura “. Obviamente, la locura o delirio es todo cuanto atribuimos a la realidad: creencias, sistemas filosóficos, ciencia... La lucidez se expresa discursivamente en el escepticismo. La pregunta de fondo que propone Ciorán es: “¿Hasta dónde has llegado en la

percepción de la irrealidad?”. Este verdadero despertar supone una revelación esencial que no es otra que la “inanidad del ser”; a partir de la cual todos los discursos sobre el mundo muestran su precariedad, su arbitrariedad, su falsedad.

La fascinación, por su parte, está siempre al servicio del mundo: sea el ideal liberal o socialista; sea la “vita beata” o el “buen gusto” burgués. La fascinación afirma una creencia en el mundo, una aquiescencia básica; así, la ficción fascinadora nos deja algo. Desde este punto de vista, la fascinación hace que la literatura sea analizable y, de algún modo, constituye su coartada de valor cultural, y por lo tanto, digna de ocupar un espacio en cualquier diario conservador que se precie de serio y culto. La fascinación llama a la acción y al igual que “Les petites filles modèles” de la Comtesse de Ségur, resulta ser formadora. Esta especie de “Bildungen”, la encontramos en gran parte de las letras latinoamericanas, sea como escritos apologéticos o como críticas frontales. Desde el catecismo al panfleto, la fascinación sirve, es útil.

La literatura universal, y la nuestra en particular, va a aportar una nueva arista al problema de la desfascinación; nos referimos a la noción de fracaso. Roberto Arlt escribió una pieza magistral; un relato que resulta hoy un ejercicio de desfascinación literaria cuyo título es ya elocuente: “Un escritor fracasado”. Para el escritor, según Arlt, sólo existe un modo de serlo: un escritor fracasado. No estamos hablando, por cierto, de fracasos accidentales sino de un fracaso esencial, la imposibilidad de encantamiento ante lo real; llámese amor, patria, partido o lo que fuere. Este fracaso no implica necesariamente la inacción; lo que está en cuestión no es la acción en sí sino el fundamento de cualquier acción posible; en este sentido, asistiríamos más bien a una “acción sin fe”.

El escritor de la desfascinación procede ante su arte como un prestidigitador en busca de un cierto *wirkung*. No hay una continuidad entre el escritor y su escritura, no podría haberla. La literatura deviene así una gran mentira, un espejismo: admitida, deseada, mas ilusoria. La literatura es mentira sobre la mentira, una mentira contada dos veces; más o menos como lo pensó Platón. El escritor de la desfascinación trabaja sobre discursos del mundo y lo hace con una

herramienta no del todo fiable: las palabras. El lenguaje es el que permite vehicular la fascinación.

Históricamente, la desfascinación adquiere el tinte amargo de lo marginal; momento claustrofóbico de la soledad. En tanto negación, el discurso quiere abolir todo nexo con cualquier mañana: la desfascinación es "ipseidad", es repentinidad. Toda la fuerza maciza de la negación se agota en un ahora. De ahí, quizás la monotonía de los discursos lúcidos: en lo fundamental hay poco de algo original; los autores ejercitan variaciones sobre un mismo gran tema de fondo. La desfascinación no cree, pero crea. Hay una dignidad inmensa en la lucidez, cuando ésta se hace estética.

Ante un mundo puramente contingente, el gran problema de todos los tiempos ha sido inventarse un sentido, darse valores. Cualquiera sea el relato concreto, lo cierto es que el fin es el mismo: otorgarle un valor al mundo: mitos, religiones, ideologías. El discurso de la fascinación es una justificación del mundo, un guión para la acción; la desfascinación renuncia a ese "telos"; atrapada en su presente no puede reclamar un sentido para el mundo ni proclamar su sinsentido: como signo, la negación es idéntica a sí misma, no se puede trascender.

El lúcido - en términos sociales el "outsider" - no sirve a nada ni sirve a nadie. Su oscura verdad de fracasado fundamental no enaltece valor alguno, ni reclama dignidades ni prestigios. Por esto, la crítica oficial se refiere a ciertos poetas y escritores como "maldito; con toda la carga peyorativa que posee el término: locura, indecencia, extravagancia, subversión, Mal. El lúcido es el portador, el "voyant" de un "no - saber", cuyo horizonte no puede ser sino la muerte. Como escribe Arlt: " Y así pasan los años. De mi ineptitud se desprende una filosofía implacable, serena, destructiva ¿ Para qué afanarse en estériles luchas , si al final del camino se encuentra como todo premio un sepulcro profundo y una nada infinita?. Y yo sé que tengo razón".

Este saber lúcido niega los relatos del mundo. Ahora bien, la vida se afirma en cierta ignorancia fundamental, pues como señala Ciorán: "Sólo se vive por falta de saber. Desde que se sabe ya no congenia uno con nada". Ya los existencialismos proclamaron la inanidad del ser; con la gran diferencia de que para Sartre, por ejemplo, el absurdo llevaba al

engagément histórico - político; y para Camus, de la absurdidad arrancaba una pasión que afirmaba la vida. Dicho en términos simples: el existencialismo fue una de las formas que tomó el humanismo. Ciorán, en cambio, a partir de los mismos datos se aventura hacia lo escéptico. Como afirma el mismo filósofo: "Lo que irrita de la desesperanza es lo bien fundada que está, su evidencia, su documentación, es un reportaje. Examinad, en cambio, la esperanza, su generosidad en lo falso, su manía de fabular, su rechazo del acontecimiento: una aberración en la que reside la vida y de esta ficción se alimenta"

Usaremos con cierta laxitud los términos que hemos introducido: desfascinación, escepticismo, lucidez; entendiendo que subyace a ellos una afinidad semántica básica: podríamos decir que el escepticismo es una disposición intelectual que se manifiesta discursivamente como discurso del desengaño o desfascinación; mientras que la lucidez es un estado, una condición de suyo inestable y transitoria. La lucidez y la soledad, van de la mano; como se ha dicho: "...cien escépticos no forman un grupo... el desengaño ni se enseña ni se comparte sino que se contagia"

Los lúcidos hablaron a "título personal"; pues como dice Ciorán: "Quien habla en nombre de los otros es siempre un impostor". Sea por una taza de té o por cualquier otra circunstancia, lo cierto es que nuestros escépticos hablan desde la moral del desertor; más o menos en los términos en que lo concibió Witold Gombrowicz, otro nombre que agregar a nuestra lista: "Me han tratado de mezquino, de cobarde y desertor. Y en eso hay una verdad más hiriente de lo que se piensa. Nadie sospecha siquiera la inmensidad de mi deserción. No en balde Ferdydurke termina con la frase: "Huyo con la facha en mis manos"

A la llamada "literatura comprometida", nuestros escépticos oponen una "literatura privada"; no contaminada por grandes modelos ideológicos que le impusieran una finalidad al escritor o a su literatura. Notemos que, en general, se le reprocha al escepticismo que al proclamar que la verdad no existe, afirma una verdad, incurriendo de este modo en una contradicción evidente. El punto es que el escéptico rechaza los argumentos como tales; de manera que éstos no le convencen.

El escepticismo pone en el tapete una desconfianza radical hacia las interpretaciones de la historia, así el pretendido orden construido desde las teorías de la historia resultan ser un puro simulacro, como sostiene Ciorán: " Hay más honradez y rigor en las ciencias ocultas que en las filosofías que le asignan un "sentido" a la historia". Esta indeterminación histórica, lleva al lúcido a plantearse el devenir humano en los términos de ese escéptico notable, Jorge Luis Borges, esto es, como una "Historia universal de la infamia". Para Ciorán, y para los escépticos en general, la historia es una gran lección de inmoralidad pública; bastará recordar Auchwitz, Viet Nam, Praga, Chile o Pekín; lo cierto es que las llamadas filosofías de la historia intentan transformar lo fortuito en necesario.

Frente a la fascinación del amor, los escépticos oponen la desfascinación del conocimiento. El amor como impostura y mentira es un tópico del escepticismo radical: "Si en la jerarquía de las mentiras la vida ocupa el primer puesto, el amor le sucede inmediatamente, mentira en la mentira. El amor adormece el conocimiento: el conocimiento despierto mata el amor...¿Quién tendría una ilusión lo suficientemente firme como para encontrar en "otro" lo que ha buscado vanamente en sí mismo?. ¿Podría ofrecernos un calentón de tripas lo que todo el universo no ha sabido ofrecernos?. Y sin embargo, tal es el fundamento de esta anomalía corriente y sobrenatural: resolver entre dos – o, más bien, suspender – todos los enigmas; a favor de una impostura, olvidar esta ficción en la que chapotea la vida; con un doble arrullo llenar la vacuidad general; y – parodia del éxtasis – ahogarse en el sudor de un cómplice cualquiera".

Podríamos multiplicar las referencias; K y Frieda, con sus cuerpos encabritados, como perros que escarban el uno en el otro, lamiéndose la cara con desesperación, buscando su última dicha, desamparados, desengañados; tal como lo imaginó Kafka en "El Castillo". Por su parte, Borges nos trae a la memoria - en su célebre "Historia de la eternidad" - aquel pasaje de Lucrecio sobre la falacia del coito en el que nos refiere cómo Venus engaña a los amantes con simulacros; de suerte que todo es en vano, pues nunca alcanzan la fusión plena; nunca pueden llegar a ser uno.

La visión última del escepticismo alude a un despertar frente a toda forma de ficción, engaño e impostura. En este sentido se trata de un despertar ante el vacío, una purificación de sí

mismo, abolido el yo, sólo queda el sinsentido: “Una vez desvanecida la fiebre, hete ahí desembujado, excesivamente *normal*. Sin ninguna ambición, luego sin ningún miedo de ser alguien o algo; la nada en persona, el vacío encarnado; glándulas y entrañas clarividentes, huesos desengañados, un cuerpo invadido por la lucidez; purificado de sí mismo, fuera de juego, fuera del tiempo, suspendido de un yo fijado de un saber total: sin conocimiento. Esto, que a primera vista pudiera parecer una verdad estéril; posee a nuestro entender una enorme trascendencia; en la justa medida que el escepticismo relativiza toda creencia. Como afirma Fernando Savater: “Es precisamente la existencia de escépticos lo que hace arbitraria toda fe, lo que la convierte en opción, mientras que el creyente la quisiera necesidad o destino”. Nuestros escépticos, nos previenen contra las soluciones fáciles o los discursos fascinadores del momento; revolucionarios ayer, neoliberales hoy; con su desconfianza radical, el discurso de la desfascinación viene a cumplir - sin proponérselo - una “función profiláctica”.

En la literatura latinoamericana de este siglo, el escepticismo se erige macizo ante tanta mitomanía, demagogia y epilepsia. Los rostros de la fascinación en nuestra América han sido muchos. Desde el romanticismo social hasta el conservadurismo; desde la Iglesia y desde el Estado; desde el despotismo ilustrado hasta los marxismos del siglo XX; sin contar con extravagantes caudillismos, populismos y desconcertantes *teorías* acerca de nosotros mismos. La literatura ha sido, por lo general, la bitácora de este itinerario cultural; parte constitutiva del desarrollo de nuestros pueblos. Sin embargo, muy contadas veces, la literatura ha sido otra cosa; la negación lúcida de las grandes ilusiones. Es ésta, la otra historia; la historia de la negación. Escritores y escritos que esperan sus lectores en este nuevo milenio; escritores fracasados que nos transmiten su oscura verdad, un sol negro estampado en la escritura, para siempre, como una herida.

12

Algunos poetas y escritores llamados por cierta crítica “malditos”, se han aproximado al Mal ya no como “logos” sino como “mito”. El siglo XIX nos entregó la mejor escritura y recreación de este mito. Desde el desconocido esoterismo

teórico de un "mago" como Eliphas Levi, pseudónimo del Abate Alfonso Luis Constant, a Edgar A. Poe. Entre los más notables exploradores de aguas profundas destaca Charles Baudelaire, traductor de Poe y su verdadero "doble" en lengua francesa.

Baudelaire, reconocido hoy como poeta universal, fue el primero en conjugar en la escritura las nociones de "belleza" y "Mal": "Viens-tu du ciel profond ou sors tu de l'abime/ O Beauté? Ton regard infernal et divin". Su *Chef d'Oeuvre* fue, sin duda, "Les Fleurs du mal" publicada en 1857, a la que no dudó en calificar de "libro atroz", en el cual estampó todo su ser pleno de luces y sombras, transgrediendo de este modo los falsos pudores de los "hipócritas lectores" de la época.

Según su trágica visión, el destino se juega en el alma de cada ser humano. Cada hombre porta en sí dos tendencias fundamentales, la una hacia lo Alto, la espiritualidad, Dios; la otra hacia lo Bajo, a animalidad, Satán. El *Spleen* y el *Ideal* constituyen los polos en que se debate toda vida humana. Esta pugna interior sólo puede culminar con la muerte tras un viaje amargo y monótono, para develar el rostro hórrido de nosotros mismos:

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fair voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un desert d'ennui!*

Este mismo "horror" es el que nos va a desnudar, desgarradoramente, Joseph Conrad años más tarde en su célebre novela "The Heart of Darkness". Una suerte de oscuro estigma que no alcanzamos a disimular con aquello que llamamos "civilización" y cuyas manifestaciones concretas se han dado en todos los tiempos, por doquier, constituyendo los momentos más bochornosos de la humanidad.

El viaje de toda vida reconoce momentos de elevación en que se aspira al Ideal, mas, al igual que Sísifo, se trata de intentos fallidos tras los cuales sobreviene la desesperación y el descenso a los Infiernos. Charles Baudelaire llamará a este momento la "Révolte". Frente al fracaso de toda tentativa ascética, frente a la futilidad del escape a los paraísos artificiales del vicio, el poeta se abandonará a la "Mística Negra", a las tristes letanías del Mal:

*O toi, le plus savant et le plus beau des Anges
Dieu trahi par le sort et prive de louanges*

O Satan, prends pitie de ma longue misere!

Algunos críticos y pensadores nos previenen de leer tan literalmente el satanismo baudeleriano, creyendo ver en su poesía un talante revolucionario que prefigura la lucha de clases. Después de todo el Satán de Baudelaire nos enseña la ciencia del salitre y el azufre, madre de todas las revoluciones.

*Toi qui, pour consoler l'homme frele qui souffre,
Nous appris a meler le salpetre et le soufre*

El Satán de Baudelaire es el padre de la ciencia, luz de los inventores, padre adoptivo de los parias y marginados del paraíso terrenal, confesor de los ahorcados y de los conspiradores.

*Baton des exiles, lampe des inventeurs,
Confesseur des pendus et des conspirateurs*

O Satan, prends pitie de ma longue misere!

*Pere adoptif de ceux qu'en sa noire colere
Du paradis terrestre a chasses Dieu le Pere*

O Satan, prends pitie de ma longue misere!

El Satán de Baudelaire se nos muestra, sutilmente, más hereje que blasfemo; se trata nada menos que de un “Dios traicionado”, no sólo por la suerte. Satán no podría ser sino el espíritu de rebeldía ante la impostura. La “Révolte” en Baudelaire parece tener un alcance que excede con mucho lo histórico, más próximo al reclamo del surrealismo que va a reeditar André Bretón que a los postulados revolucionarios del siglo XX.

Baudelaire advierte la “condición trágica” de la existencia humana, más allá de contextos determinados. La “Révolte”, en este sentido, atañe a la existencia misma de cada ser humano que, ineluctablemente, se debate entre el Cielo y el Infierno.

Como lo será más tarde para los vanguardistas, para este primer poeta propiamente "moderno", la belleza más allá de cualquier consideración moral es el valor supremo que orienta al artista. He ahí su justificación última. Baudelaire trasciende así un mundo maniqueo, propio del siglo XIX europeo y funde en la palabra las nociones de Bien y Mal.

*De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, - fées aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants mins lourds?*

El mito de Satán nos evidencia una parte de lo que somos. El logro de Charles Baudelaire es haber sido capaz de hurgar esas profundidades en el fondo de sí mismo y en el fondo del mundo que le tocó vivir, para descubrir el Mal que nos constituye. Un poeta magnífico, un vidente, que descendió a los infiernos para traernos sus Flores del Mal:

*Gloire et louange a toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, ou tu regnas, et dans les profondeurs
De l'Enfer, ou, vaincu, tu revues en silence!*

*Fais que mon ame un jour, sous l'Arbre de Science,
Pres de toi se repose, a l'heure ou sur ton front
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'epandront!*

13

Hay páginas que se nos adhieren para siempre, un poema o un relato que leemos distraídamente sin adivinar que en su trivialidad hay un poderoso encantamiento. Entre los gigantes de la ciencia ficción destaca Isaac Azimov, a quien muchos le debemos largas horas de lecturas juveniles. Uno de sus relatos especula sobre el fin del universo en razón de las leyes de la termodinámica. La humanidad, entonces, plantea la última pregunta que da título al relato "The Last Question" (1956) y lo hace a la inteligencia artificial más avanzada: Multivac, un súper computador. Tras milenios de procesar

datos, cuando ya la humanidad se ha extinguido y el universo mismo ha colapsado, surge la respuesta: "Fiat Lux"

Este relato de Azimov nos propone una cuestión de fondo, cual es la del universo entero como una gran simulación. Imaginemos, en efecto, una computadora Multivac capaz de almacenar cada "bit" de información contenido en nuestro universo, cada tenue destello de luz, el aleteo de una mariposa o la brisa suave del verano.

Imaginemos que ese espacio tiempo virtual, uno entre muchos posibles, contiene seres que somos cada uno de nosotros. Imaginemos que este vídeo juego de Multivac es tan avanzado que ya no se trata de manipular a Mario Bros, como en "Nintendo", sino que se trata de algo mucho más sutil, misterioso y sofisticado. Un universo entero construido de partículas a escala nanométrica, un holograma perfecto que nos ofrece mundos, luz y tiempo. Imaginemos que se trata de entrar al juego para "nacer", "existir" y "morir" en él. Cada jugador toma la forma de un "avatar" en este universo y vive la experiencia íntegra e intensa de ser ese otro, en un determinado paisaje y tiempo de su propia historia. Las reglas del juego impiden recordar que se trata de un juego, de suerte que el "velo del olvido" cubre a cada jugador, apenas "nacido" a su existencia.

Nada impediría, en principio, que aquellos "malos jugadores" tuviesen que repetir el nivel del juego que no han alcanzado a superar. Nada impediría, tampoco, que algunos "jugadores de excepción" lograsen despertar en el sueño, alcanzando de manera inusual una comprensión cabal del mundo y el universo que les toca.

Valga esta coda al relato de Azimov como una reflexión en torno a la ciencia ficción, aquella rama de lo fantástico que lejos de separar ciencia de ficción, como hace el sentido común, la yuxtapone. Pareciera que, finalmente, allí donde vemos brechas y discontinuidades entre el razonamiento científico y la imaginación fantástica hay puentes, atajos, senderos ocultos, continuidades. Visto de este modo, nada tiene de extraño que Azimov, el doctor en química, haya sido uno de los más grandes de este "género literario", por darle algún nombre.

Sospechamos que desde su infancia en Brooklyn, barrio al que había llegado de tres años en 1923 y donde aprendió a

leer, hasta su muerte en abril de 1992, Isaac Azimov alcanzó una inusual comprensión del universo en que habitó. De algún modo, no exento de misterio, logró despertar en el sueño, mostrándonos los iridiscentes colores de la imaginación.

14

La historia de nuestra América Latina posee una arista novelesca que funde historia y ficción.. Desde ya nuestro nombre, equívoca denominación que inventaron los franceses para verse incluidos en este collage Indo-Afro- Hispano-Americano, al decir de Carlos Fuentes. Esta dimensión de nuestra historia con rasgos de ficción explica, en parte, el hecho singular que, en nuestras tierras haya prosperado más la literatura que la filosofía.

Entre los episodios cuasi literarios más notables destaca la instauración de una Monarquía en el Cono Sur de América. Este capítulo de nuestra historia ocupa escasas páginas en la historia consagrada del país y, salvo dos o tres libros, ha sido poco tratado en Chile. Destaquemos la novela de Víctor Domingo Silva titulada "El Rey de la Araucanía", un ensayo de Armando Braun Menéndez, "El Reino de Araucanía y Patagonia" y una novela reciente de Pedro Staiger, "La Corona de Araucanía"

El espacio geográfico donde se desarrolla esta historia se encuentra delimitado por el río Bío - Bío como límite norte y el Calle - Calle como límite sur, el macizo andino al este y el Océano Pacífico al oeste. Su protagonista, Antoine Orllie de Tounens nace en La Chaise, distrito de Périgueux en la Dordoña un día de mayo de 1825. Su vida transcurrió en Périgueux, donde llegó a ser procurador ante el tribunal de primera instancia.

A los treinta y tres años, en agosto de 1858, Monsieur de Tounens desembarca en Coquimbo con una idea que hoy no dudaríamos en calificar de "políticamente incorrecta". Se trataba, ni más ni menos, de "Reunir las república hispanoamericanas bajo el nombre de una confederación monárquica constitucional dividida en diecisiete estados".

Hacia 1860, se interna desde Valdivia hacia "la tierra", extenso territorio de tupida vegetación, la Araucanía. Acompañado de dos compatriotas, Lachaise y Desfontaines, futuros ministros de Relaciones Exteriores y Justicia, respectivamente. Cuentan las crónicas que fue bien recibido por el cacique Quilapán, hijo del toqui Mañil, un bravo cacique que hizo jurar a su hijo jamás ceder ante el invasor. Lo cierto es que ya el 17 de noviembre de 1860, a sus treinta y cinco años, Antoine de Tounens firma su primer Decreto, ratificado por su ministro de Justicia Monsieur Desfontaines, en que se lee: "Una monarquía constitucional y hereditaria se funda en Araucanía: el Príncipe Orllie- Antoine de Tounens es designado Rey".

Un hecho político tan relevante no podía quedar en el silencio, fue así que en sendas cartas al *El Mercurio de Valparaíso* y *El Ferrocarril* se da a conocer la buena nueva. En el plano diplomático, tuvo el tacto de dirigirse a su Excelencia el Presidente de la República de Chile, don Manuel Montt y a quien ocupaba a la sazón la cartera de la Cancillería, don Antonio Varas: "Nos Orllie –Antoine 1er, por la gracia de Dios, Rey de la Araucanía, nos hacemos un honor de imponeros de nuestro advenimiento al trono que acabamos de fundar en Araucanía. ¡Pedimos a Dios, Excelencia, que os tenga en su santa y digna guarda!"

Si bien Orllie- Antoine 1er pudo reivindicar su Reino sin grandes contratiempos entre los caciques e incluso entre los chilenos en Valparaíso, lo cierto es que también supo de traiciones. El Judas se llamaba Rosales, un inescrupuloso escudero que lo vendió por la recompensa de cincuenta pesos fuertes. La emboscada se preparó a orillas del río Malleco, en un lugar llamado Los Perales. Ya en la cárcel de Los Ángeles, el prisionero monarca mantiene una áspera entrevista con el coronel Cornelio Saavedra, escribe su testamento que inicia de este modo: "Considerando que, en previsión de nuestro fallecimiento, debemos determinar desde ya los derechos a nuestra sucesión; y en tal virtud instituimos como nuestros sucesores a la corona de Araucanía y Patagonia a Juan Tounens, nuestro padre bien amado...".

En julio de ese mismo año, y tras la intervención diplomática del Encargado de Negocios de Francia el vizconde Cazotte, se consigue que Orllie-Antoine 1er sea declarado loco y se recomiende su reclusión en una casa de orates. Hagamos

notar que se trata más bien de un “arreglo diplomático” que no debemos tomar muy en serio, pues si el monarca francés mereciera estar recluido en un nosocomio, es de toda justicia reconocer que debiesen acompañarlo en tan funesto destino la mayoría de los próceres de América, desde los caudillos de la Independencia hasta los más ilustres “revolucionarios” del siglo XX.

Finalmente, se consigue librarlo de tan indigno final y será repatriado a Brest el 28 de octubre de 1862, fecha que marca el ocaso de la dinastía orléida. Consignemos que el reinado de Orllie- Antoine 1er, si bien breve, fue fecundo en documentos: cartas oficiales, decretos y una Carta Constitucional. Esto sin mencionar la Bandera, el Escudo, un Himno Patrio y algunas monedas de colección acuñadas en su Reino.

América Latina ha sido desde siempre terreno propicio para que se confronten los sueños más afiebrados y extravagantes con la rústica realidad histórica. Tal como nos enseña Carpentier en *“El Siglo de las Luces”*, muchas veces hemos querido poner escarapelas revolucionarias a masas que apenas conocen taparrabos. Lo singular de Orllie-Antoine no radica tanto en su singular sueño de unir a las tribus de Araucanía y Patagonia sino en haber concebido que tal empresa fuese posible en virtud de la palabra.

Acaso, el Rey de Araucanía no hace sino mostrarnos nuestros propios delirios ya bicentenarios: Haber pretendido construir la modernidad y la civilización en virtud de la palabra, haber construido una Ciudad Letrada en que el absoluto metafísico se conjuga con el absoluto del signo. Aquella retórica grandilocuente de todas las constituciones de América, esconde su secreta tragedia: la disglosia que delata el divorcio entre la palabra y la historia.

La disglosia de América Latina consiste en no haber conciliado la estatura de los sueños con el agreste paisaje histórico que impone sus tiempos, sus ritmos. Cuando en nuestra América se nos ha regalado algún sueño que señale un nuevo horizonte, se abre el abismo inconmensurable de la locura y la muerte. Sea bajo la forma de una revolución frustrada a sangre y fuego, sea bajo la forma de una revolución triunfante, convertida en mero simulacro. El trágico decurso histórico que se ha escenificado en todas las naciones latinoamericanas a través de sus dos siglos de vida

independiente. Orllie – Antoine 1er, no ha hecho sino repetir el gesto de crear un reino con pluma y tinta en legajos de papel, inventando un continente. Tal ha sido la apuesta histórica en este rincón del mundo.

Quizás sea ese el sentido último de una réplica ampliada de una moneda del “Royaume d’Araucanie et Patagonie” que adorna un edificio bancario a pasos del Palacio de Gobierno de Chile, hasta nuestros días. La temeraria apuesta de Orllie-Antoine 1 er, un monarca vestido de locura que ha lanzado una moneda al aire en el sur de América, sin que podamos todavía adivinar si será cara o sello.

15

Una cocina moderna guarda una extraordinaria semejanza con un laboratorio. En ese rincón de nuestro hogar encontramos los más variados instrumentos que van desde el refrigerador y el horno micro ondas a las cucharas de madera y un mortero de piedra volcánica. Si observamos atentamente las diversas herramientas que se utilizan para cocinar, descubriremos que cada una de ellas nos habla de tiempos distintos.

La “tekhné”, que sólo la incuria de los filósofos ha relegado a un segundo plano de la reflexión, nos acompaña y nos constituye en este largo camino de “humanización”. Lejos de ser meras “prótesis” las tecnologías van exteriorizando nuestra memoria y se convierten en el substrato mismo de nuestra consciencia. Cada herramienta guarda en sí parte de la historia entera de la humanidad.

Se tiende a pensar que “lo histórico” lo hallamos en documentos y monumentos, en grandes construcciones o épicos acontecimientos. Se olvida, sin embargo, que los espacios domésticos operan como estuches que preservan tiempos históricos encapsulados en cada objeto que los decora. Cualquier espacio, por íntimo, trivial y cotidiano, que nos parezca guarda en sí los hojaldres de tiempo.

Un paleolítico mortero de piedra se yuxtapone a una loza o porcelana de hace siglos, coexistiendo con algún electrodoméstico de la época industrial o un micro ondas de

la nueva época digital postindustrial. Las generaciones de humanos han ido transmitiendo sus hallazgos e invenciones que los tiempos futuros incluyen en un nuevo presente, acumulando saber y tiempo, memoria. Lo histórico es inmanente a cada gesto humano, desde su lenguaje a sus producciones materiales, lo histórico es la condición inevitable de lo que somos.

Los objetos nos hablan de otros tiempos. Así, cada vez que nos disponemos a moler un trozo de Rochefort en el mortero de piedra, repetimos el gesto de nuestros ancestros. Nuestra vida personal y privada está inscrita en la historia: "es" la historia presente. De algún modo, cada uno de nosotros ejecuta la danza en sus más mínimos detalles, construyendo el aquí y ahora de la humanidad. Nadie está fuera de este baile infinito. Nadie está fuera de ésta, nuestra historia.

El queso ya molido lo mezclamos con un poco de crema, aceite de oliva y pimienta. Lo ponemos a fuego lento y muy bajo, luego, le agregamos dos cucharadas de vino blanco. La "Salsa Rochefort" va muy bien con carnes magras: pescado, pavo o pollo. Se recomienda un buen vino Cabernet-Sauvignon, a temperatura ambiente.

16

El lenguaje posee misterios insondables. Hay expresiones y palabras perturbadoras. Entre ellas, las más inquietante es el pronombre personal "Yo". La ciencia actual nos enseña que ciertas células especializadas, llamadas neuronas, constituyen una red bioeléctrica que hace posible el milagro de ser. El "Yo" es una suerte de tenue y parásita bruma que emerge de esa base biológica, inseparable y distinta de ella. La tentación de utilizar la tosca metáfora de nuestros computadores nos asalta al instante, somos una especie de "software" que se proyecta a partir de un "hardware" orgánico.

Lo cierto es que experimentamos nuestra interioridad como una virtualidad alimentada por nuestra percepción. Lenguaje y percepción constituyen las vigas maestras en que se encarnan las sensaciones y sentimientos más sutiles. Ello constituye experiencias que registramos en la "memoria". El "Yo" es aquello que somos en un ahora, pero que sólo posee

espesor en cuanto hemos sido. El "Yo" es experiencia de temporalidad.

En cuanto experiencia, el "Yo" es único y, en principio, irrepetible. De hecho, la "clonación" sólo repetiría el fundamento orgánico, mas nunca las experiencias de un caso particular. La estatura de un "Yo", esto es, su capacidad de significación, está estrechamente ligada a la calidad de las experiencias a que haya sido sometido. El "Yo" es aprendizaje de "Yo", es construcción permanente. El "Yo" no es un "ser" para ser pensado, es un "siendo" para ser experimentado.

No obstante, con toda esta argumentación sólo rasguñamos la superficie de un misterio. El "Yo" no es sino una quimera, algo que no encuentra ni arraigo ni justificación en su fundamento orgánico, y al mismo tiempo, es un "algo" que no pertenece al mundo. Ese espacio de afectos, sueños, sensaciones y pensamientos se nos ofrece como una extrañeza radical. El "Yo" se parece más a los cuadros de Matta que a las líneas geométricas de Mondrian.

Desde cierto punto de vista, Albert Camus tuvo razón al advertir que todas las vidas se equivalen, pero, habría que agregar que desde el punto de vista de la experiencia, todas las vidas son únicas. La extrañeza de ser un "Yo" ha quedado plasmada en nuestra cultura, sea como "metamorfosis" de un hombre en insecto, sea como "náusea" profunda ante su absurdo.

Si dejamos atrás nuestra identidad, nuestro nombre y circunstancia, si renunciamos a lo que somos de ordinario, emerge un "Yo", fuera del tiempo, sin palabras. Experiencia radical de un "Yo" suspendido frente al supremo vacío. Desde ese desarraigo fundamental escuchamos el balbucir equívoco de los grandes místicos y de los grandes artistas que quieren expresar lo inefable.

El "Yo" es como una rosa que abre sus pétalos en primavera, mecida por la brisa de tiempo que vive su sueño de ser hermosa, singular, acaso eterna. De esa extraña flor, recortada contra el azul vacío, sus aromas, su color y sus espinas. De ese "Yo", Wagner, Bach, Matta, Picasso, Chaplin, Einstein, Aristóteles y un largo etcétera. Es cierto, "a rose, is a rose, is a rose", pero una rosa también es semilla de sueños, de tiempos por venir.

El siglo XX bien pudiera ser entendido como el siglo de las revoluciones. Como nunca antes en la historia de la humanidad, muchos pueblos se vieron arrastrados a procesos en que la utopía revolucionaria y la violencia se conjugaron en una gesta épica. Revolución y Contrarrevolución constituyen la sístole y la diástole del latir de la humanidad durante buena parte del siglo pasado, al punto que el planeta vivió escindido y al borde del abismo nuclear durante decenios.

La Guerra Fría fue la secuela de la Segunda Guerra Mundial. Una vez derrotado el Tercer Reich y el militarismo nipón, los Estados Unidos y la Unión Soviética fueron los polos que organizaron la escena internacional, determinando el destino de millones de seres humanos en todo el orbe. Nada ni nadie quedó exento de estas fuerzas en pugna que, al igual que el campo magnético, cubrieron el planeta.

Todo aquello, sin embargo, hoy es historia. El mundo burgués liberal, capitalista, heredó la tierra; la primera nación obrero socialista que soñó el comunismo ha desaparecido como expectativa del horizonte histórico, aún cuando sobreviven extemporáneamente algunos regímenes en el Tercer Mundo. Más allá empero, del fracaso del "socialismo real y existente", encarnado en la Unión Soviética y los países de Europa del Este, conviene volver sobre uno de sus temas fundamentales: la Revolución.

Nuestro propósito no es, ciertamente, un análisis de las revoluciones del siglo XX. Se trata más bien de volver la mirada sobre las condiciones de posibilidad para una Revolución en las sociedades de consumo del siglo XXI.

Sostenemos que el fracaso de los socialismos reales y la profunda reestructuración del capital desde hace ya tres décadas, han creado las condiciones de posibilidad para la reconfiguración política de las sociedades burguesas avanzadas. Esta profunda renovación, que va desde una actualización dramática en torno al tema de los Derechos Humanos hasta la bioética y el reclamo medioambiental, pasando por las reivindicaciones de género y de numerosas minorías remite a un discurso filosófico moral, en rigor, a un

nuevo fundamento ético político comparable en su profundidad y alcance a aquellos de los padres fundadores de las Revoluciones Burguesas a ambos lados del Atlántico: Estados Unidos (1776) y Francia (1789).

- Sociedad de consumo: sociedad sin clases

Los más lúcidos pensadores políticos contemporáneos, advierten que las sociedades contemporáneas ya no son pensables en términos de "clases" sociales. En efecto, habría que consentir con Agamben en que el mundo se ha vuelto un lugar de clases medias, una pequeña burguesía planetaria en que la distinción misma de clase queda abolida en un paisaje culturalmente homogéneo cuyo principio es la ex-nominación: "Pero esto era exactamente lo que tanto el fascismo como el nazismo comprendieron, y haber visto con claridad el final irrevocable de los viejos sujetos sociales constituye también su insuperable patente de modernidad. (Desde un punto de vista estrictamente político, fascismo y nazismo no han sido superados y vivimos aún bajo). Ellos representaban, sin embargo, una pequeña burguesía nacional, todavía apegada a una postiza identidad popular, sobre la cual actuaban sueños de grandeza burguesa. La pequeña burguesía planetaria, por el contrario, se ha emancipado de estos sueños y se ha apropiado de la actitud del proletariado para renunciar a cualquier identidad social reconocible".

Si durante el siglo XX se naturalizó la oposición entre los términos Revolución y Burguesía, pareciera que el siglo XXI restituye la conjunción inicial de tales términos. Tal conjunción, no obstante, presenta singularidades que bien merecen nuestra atención.

La ex – nominación garantiza que las sociedades burguesas contemporáneas no exhiban, precisamente, su carácter de clase, es decir, tal como sostuvo Barthes en sus célebres "Mythologies", éstas se transforman en "sociedades anónimas". Por ello, muchos autores hablan de una "desaparición de las clases sociales" en las llamadas sociedades de consumo. Como escribe Zygmunt Bauman en su reciente libro, "Consuming Life": "En una sociedad de consumidores todos tienen que ser, deben ser y necesitan ser 'consumidores de vocación', vale decir, considerar y tratar al consumo como una vocación. En esa sociedad, el consumo como vocación es un derecho humano universal que no

admite excepciones. En este sentido, la sociedad de consumidores no reconoce diferencias de edad o género ni las tolera (por contrario a los hechos que parezca) ni reconoce distinciones de clase (por descabellado que parezca)".

Desde nuestro punto de vista, la indistinción de clases remite a una homogeneización de la subjetividad. Esto quiere decir que si antaño la "burguesía" quedaba delimitada como un ethos de las elites dominantes en la sociedad, en la actualidad dicho ethos se ha masificado como vocación de consumo. Cuando un determinado ethos de clase se hace patrimonio común de una sociedad, la noción misma de clase pierde todo su valor, tanto en términos teórico como políticos. Esta indistinción no es tan inédita como parece, recordemos que en los países llamados socialistas, ante la abolición de la burguesía toda contradicción de "clase" era absorbida por un Estado Popular. Si antaño la indistinción de clase fue tarea de un Estado, en las actuales sociedades de consumo, ésta recae en el Mercado.

Notemos que la secularización del "ethos burgués" ha significado la transformación de una función económica en una función simbólica, de este modo, la figura del "burgués" deviene "consumidor". Esta mutación debilita, desde luego, la noción política de sujeto inmanente a las Revoluciones Burguesas: "le citoyen". La vocación de consumo o "consumismo" ha desplazado la vocación de ciudadanía y con ello la idea tradicional de democracia. Así, entonces, las sociedades de consumo constituyen un diseño sociocultural en que las sociedades burguesas administran el deseo, ya no de una clase, sino de todos sus miembros sin distinción alguna. Se trata de un imaginario social compartido e inclusivo, capaz de abolir la noción de clase y, consecuentemente, la idea de confrontación de intereses.

- El nuevo ethos burgués

Las formas que está tomando el "nuevo ethos burgués", masificado como vocación de consumo, se relacionan con un discurso "filosófico moral". Las coordenadas del nuevo ethos delimitan nuevos fundamentos éticos que toman la forma de una "ética aplicada" en diversos ámbitos de la sociedad, desplazando así toda pretensión holística propia de las viejas ideologías. Llama la atención la relevancia e impacto que han tenido en nuestra cultura algunos discursos que van desde la

“bioética” a la “cuestión moral” del calentamiento global como sostiene Al Gore.

En las sociedades democráticas desarrolladas se acumulan temas de tinte ético que hablan de una renovación radical de la “consciencia burguesa”, entre los cuales, algunos poseen el aura de ser tópicos de avanzada e, incluso, de izquierdas, tales como: la cuestión de género, los reclamos del mundo homosexual, la objeción de consciencia frente al reclutamiento, la muerte asistida o la clonación. En el “Tercer Mundo”, se hace inevitable el tinte político de estas demandas a las que se suman asuntos como el respeto de los Derechos Humanos, lucha contra el turismo sexual y la pedofilia; y en una zona muy borrosa, lucha contra el narcotráfico y el terrorismo, entre otras cuestiones. En apariencia, distintos, todos estos temas dinamizan la cultura contemporánea y están reconfigurando la clásica filosofía moral burguesa.

Un buen ejemplo de esta transformación lo constituye la actual candidatura del senador Barack Obama en el actual proceso electoral norteamericano. La candidatura de Barack Obama se ha mostrado eficiente en dos ejes comunicacionales que la articulan. En primer lugar, el uso inteligente de las nuevas tecnologías de información y comunicación, en particular, televisión e Internet. Youtube muestra el grado de eficiencia que se puede alcanzar catalizando por esta vía una campaña “podcast” que se opone al modelo verticalista anclado en partidos institucionales de estilo “broadcast”. En segundo lugar, la instalación de una agenda temática cuyo vector no es otro que “la ética” de la cuestión pública.

Al revisar los discursos del candidato senador Obama, observamos que éstos hablan desde una cierta “filosofía moral”, lo que está en cuestión son las actuaciones de los diversos agentes de la “res publica”. No nos estamos refiriendo, por cierto, a algunos “pintorescos escandalillos” de farándula que espantan a los más puritanos, se trata más bien de las conductas políticas en Washington respecto de los graves problemas que aquejan a millones de norteamericanos. Esto puede ser entendido desde la legitimación gubernamental de formas de tortura en los interrogatorios a prisioneros extranjeros o la violación de la privacidad de los ciudadanos hasta la oposición a los tratados sobre preservación medioambiental.

No podemos dejar de advertir que en una sociedad colonizada por el "cinismo performativo", la filosofía moral restituye un marco de referencia a los reclamos reformistas y, en este estricto sentido, resulta ser un arma política formidable. Si el uso intenso de las nuevas tecnologías cataliza movimientos sociales y culturales a través de todo el país, los fundamentos de una filosofía moral le otorgan un sentido trascendente a la acción.

- Una nueva subjetividad

En una crítica abierta al libro de Christopher Lasch "The Culture of Narcissism", Jameson sostiene: "...creo que pueden decirse de nuestro sistema social cosas más incisivas que las que permite el mero uso de unas cuantas categorías psicológicas" Frente a esta observación, habría que introducir algunas precisiones. La riqueza de las tesis en torno a una "cultura del narcisismo" desarrollada por Heinz Kohut a finales de los sesenta y que ha encontrado variados exponentes en la actualidad, radica, precisamente, en que un conjunto de categorías tenidas por "psicogenéticas" se desplazan teóricamente al ámbito "sociogenético". Esta cuestión se hace evidente cuando Sennett se pregunta "¿Qué sucede si descartamos la noción de psique procreativa por completo y nos fijamos en la producción de neurosis como un asunto social, habida cuenta de que las neurosis cambian con el tiempo, tal como lo hace la sociedad?"

Las sociedades de consumo constituyen un diseño socio cultural capaz de administrar el deseo, en este sentido son la forma contemporánea de un "capitalismo libidinal". He ahí el gran aporte de los "Narcisistas de Chicago" y su profunda originalidad, postular la irrupción de una "cultura psicomórfica" capaz de reconfigurar el perfil sociogenético de nuestra época, esto es: una nueva "forma de vida" y un nuevo "modo de ser"

El "narcisismo" contemporáneo no es un diagnóstico que atañe tan sólo a los individuos, sino, y principalmente, la constatación del decurso de la cultura burguesa en la sociedades de consumo desarrolladas. Como muy bien nos aclara Lipovetsky en su clásico "L'ère du vide": "El narcisismo sólo encuentra su verdadero sentido a escala histórica: en lo esencial coincide con el proceso tendencial que conduce a los individuos a reducir la carga emocional invertida en el espacio

público o en las esferas trascendentales y correlativamente a aumentar las prioridades de la esfera privada. El narcisismo es indisociable de esa tendencia histórica a la transferencia emocional: igualación-declinación de las jerarquías supremas, hipertrofia del ego, todo eso por descontado puede ser más o menos pronunciado según las circunstancias pero, a la larga, el movimiento parece del todo irreversible porque corona el objetivo secular de las sociedades democráticas" La exaltación cultural del individuo, es paralela a la exaltación del consumidor. Individuo y consumidor se funden en una autoconciencia capaz de abolir toda referencia histórica o de clase. Por ello, constatamos una "psicologización" de lo político y lo social.

La nueva subjetividad a la que aludimos atraviesa transversalmente toda la sociedad y, en la medida que se expande este particular diseño socio cultural, corresponde al ethos cultural del siglo XXI. Los cánones de la nueva cultura psicomórfica se han sedimentado, gracias a las estrategias globales de "marketing" y publicidad transmitidas por las redes mediáticas y digitales, en una "Cultura Internacional Popular"; hoy, paisaje naturalizado en todas las latitudes del orbe. Podríamos resumir el actual estado de cosa estableciendo una continuidad y equivalencia entre sociedad de consumo y "postmodernidad". Aclaremos que en una sociedad de consumidores no todos consumen, sin embargo, todos se ven concernidos, pues se trata de un modo de vida y de ser.

La nueva subjetividad del consumidor se mueve en el universo de la "seducción", devaluando el universo de la "convicción". Los consumidores son convocados por el gusto y el deseo más que por grandes valores. Esto que es válido para el mercado, lo es también para el ámbito político. Las democracias liberales de la actualidad están abandonando el estilo centralizado y dirigista de medios institucionalizados para seducir a las masas al estilo "broadcast", derivando a formas horizontales de tipo "podcast". La nueva consciencia burguesa está en la masa y es ella la que la alimenta y la promueve. Lo que antaño fue una confrontación de clases, toma hoy la forma cultural de un enfrentamiento entre "tradición", o cualquier convicción del tipo que sea y la "moda", una manera de nombrar la seducción. Las sociedades burguesas contemporáneas se precipitan a un aceleramiento en que las soluciones políticas siguen el mismo patrón que las mercancías: son efímeras, seductoras y ofrecen una

diferenciación marginal. La nueva subjetividad burguesa torna a las sociedades de consumo a nivel planetario en una sociedad y una cultura fluida e inestable, en el límite, acelerada y vulnerable.

- El consumidor como "homo aequalis"

Las Revoluciones Burguesas estatuyeron tres sujetos inéditos en la historia. El "burgués" como sujeto tecnoeconómico. El "ciudadano" como sujeto político. El "yo" (individuo) como sujeto del ámbito cultural. Los "procesos de personalización" propios de las sociedades de consumidores no hacen sino extender el principio de igualdad por la vía del consumo. El "homo aequalis" encuentra su protagonismo en una sociedad de consumo, travestido, precisamente, en "consumidor".

El "consumidor" constituye una "physiologie" propia de las sociedades de consumo que bien merece nuestra atención. Tal como hemos señalado, una función económica se ha desplazado al ámbito cultural o simbólico. Este desplazamiento lo observamos en la figura misma del "consumidor". En cuanto individuo ("yo") habita el imaginario de la "libertad" y de la "libre opción", sin embargo, en cuanto "consumidor" es una "componente funcional" del mercado. La figura del "consumidor" es de suyo ambivalente, pues la "libre opción" no es sino la regla constitutiva de su particular inserción en el mercado. Dicho de otro modo, en una sociedad de consumidores no hay una exterioridad a ella, todos habitan el mundo de la mercancía y la libre opción.

Notemos que, el capitalismo se ha erigido sobre una triple mitología constituida por la mercantilización, la reificación y el progreso como lógica inmanente. Esto generó la crítica clásica al capital en términos de alienación, explotación y dominación. Pues bien, se puede aventurar que en una sociedad sin clases, el objeto de esa alienación pierde su centralidad, ya no el "trabajo" sino el "consumo" es el que podría ser "alienado", y en este sentido, los términos de la crítica desaparecen del imaginario: ni alienación, ni explotación ni dominación, irrumpiendo un nuevo tipo de acuerdo social, el "consumismo". Como señala Bauman, en su referido libro: "Se puede decir que el 'consumismo' es un tipo de acuerdo social que resulta de la reconversión de los deseos, ganas o anhelos humanos (si se quiere 'neutrales' respecto del sistema) en la *principal fuerza de impulso y de*

operaciones de la sociedad, una fuerza que coordina la reproducción sistémica, la integración social, la estratificación social y la formación del individuo humano, así como también desempeña un papel preponderante en los procesos individuales y grupales de autoidentificación, y en la selección y consecución de políticas de vida individuales. El 'consumismo' llega cuando el consumo desplaza al trabajo de ese rol axial que cumple en la sociedad de productores."

Una de las paradojas del siglo presente es el papel que juega la izquierda como "punta de lanza" en la reconfiguración de la conciencia burguesa. Para decirlo con claridad, la sensibilidad de izquierdas se ha convertido en un vector de renovación ético político y en un agente cultural de cambio al interior de las actuales sociedades burguesas desarrolladas. En términos históricos, podríamos aventurar que las tesis marxistas no son sino una variante herética de la modernidad y que la Revolución Rusa de 1917 no hizo sino actualizar y radicalizar los presupuestos jacobinos de Robespierre durante la Revolución Francesa de 1789. En pocas palabras, los principios de la Revolución Burguesa: "Liberté, Égalité et Fraternité", siguen presidiendo el horizonte de lo concebible y el marco de referencia ético, político y cultural de las sociedades occidentales hasta las actuales sociedades de consumo. Las revoluciones marxistas leninistas que se verificaron en culturas industrialistas no escaparon de la racionalidad política moderna ni de sus supuestos últimos.

Las izquierdas del mundo contemporáneo se inscriben en una dialéctica intrínseca de las sociedades burguesas a las que quieren contestar. De esa tensión y negación surge la posibilidad del "cambio" que, por estos días, toma la forma de mutaciones culturales y antropológicas. De hecho, su reclamo por las reivindicaciones de las minorías no hace sino acentuar el reclamo individualista y "democratizador" de las burguesías avanzadas. La izquierda, aún en sus versiones más radicales, acelera el vector hacia una suerte de "hipermodernidad", una sociedad que quiere *modernizar la modernidad*, alcanzando de este modo una cierta modernidad líquida o de flujos.

En los albores del siglo XXI, asistimos a una reestructuración capitalista a nivel planetario. Las nuevas tecnologías han hecho posible una economía "postfordista" en que el viejo concepto de "subdesarrollo" ha devenido en una "dependencia en red" de muchas naciones respecto de los

mercados mundializados. En América Latina, Chile, como país modélico es el mejor ejemplo de este fenómeno.

La cuestión es si acaso están dadas las condiciones de posibilidad para encontrar un correlato político al actual estado de cosas. Los indicadores a nivel mundial están señalando un punto de inflexión y no retorno que requiere soluciones políticas revolucionarias. El capitalismo, en su forma tradicional, ha llegado a un límite en que se impone un salto cualitativo. En un mundo que ha asistido a la extinción de la noción de "clase", y al mismo tiempo, ha sido capaz de integrar las opciones culturales más radicales de izquierdas con todo su potencial revolucionario como lógica de "cambio", la hipótesis más plausible es: el advenimiento de *Revoluciones Burguesas 2.0*.

Retomando nuestro ejemplo del actual proceso eleccionario en los Estados Unidos, habría que hacer notar que la figura de Barack Obama debe ser entendida en este contexto histórico. El representa la posibilidad de rearticular una sociedad burguesa desarrollada en el presente siglo, y en este sentido, la restitución de un sentido histórico democrático. Si durante todo el siglo XX la palabra "revolución" se entendió "contra" la hegemonía burguesa; en la actualidad, por paradójal que pudiera parecer, debemos estar preparados para asistir a una "revolución desde y con la burguesía". En términos marxistas, podríamos aventurar que el siglo XXI, inaugura la posibilidad cierta de que se escenifiquen "revoluciones democrático burguesas" como correlato político de la reestructuración tecnoeconómica del capital. Lo que parecía una herejía hace algunas décadas, hoy encuentra condiciones de posibilidad en un mundo postcomunista.

En oposición a la noción de "progreso", y por ende, a la idea de la historia como una secuencia lineal de acontecimientos, nos adscribimos a aquella imagen de la historia como archipiélago de islas que se conectan entre sí. Diversos tiempos alternos se actualizan en épocas diversas de manera inesperada. De este modo, la posibilidad de presenciar una segunda *Revolución Burguesa*, como "constelación histórica", no hace sino traer al presente el espíritu insurreccional de las burguesías del siglo XVIII, ya no cómo elitista consciencia de clase sino como un ethos masificado/ mediatizado por doquier en este nuevo diseño socio-cultural: las sociedades de consumo.

La nueva subjetividad da cuenta de una extensión y masificación de cierta consciencia burguesa, al punto de borrar las clases sociales. De tal modo que, cuando no se reconoce un exterior a este ethos secularizado, las democracias liberales y el capitalismo de consumo se convierten en las coordenadas de cualquier consideración verosímil sobre el porvenir y sus posibilidades de cambio. Esto no significa anular las posibilidades de cambio, incluso de “cambios revolucionarios”. Por el contrario, significa que cualquier cambio posible sólo es pensable desde el nuevo substrato histórico cultural, mundializado, mediatizado y postindustrial; sociedades burguesas en que el deseo es administrado como vocación de consumo, otro modo de nombrar las sociedades de consumidores.

18

A fines del siglo XIX, la cultura en el ámbito latinoamericano sufrió una gran conmoción que tuvo consecuencias estéticas y políticas. Ángel Rama ha dado buena cuenta de ello a propósito de Rubén Darío. En efecto, la irrupción del mercado transformó el régimen de significación prevaleciente hasta 1900. Como escribe Ángel Rama, en su libro “Rubén Darío y el modernismo”: “La repetida condena del burgués materialista en que unánimemente coinciden los escritores del modernismo, desde los esteticistas que acaudilla Darío — como se puede ver en su cuento “El rey burgués”—, hasta sus objetores, poseídos de la preocupación moral o social, tanto en la línea apostólica de Martí como en la didáctica de Rodó, responde a la más flagrante evidencia de la nueva economía de la época finisecular: la instauración del mercado”

Es interesante destacar que la crisis finisecular que conmueve al modernismo se traduce en el ocaso de los “poetas” como figuras protagónicas del quehacer cultural de la época. Explica Rama: “Producida la división del trabajo y la instauración del mercado, el poeta hispanoamericano se vio condenado a desaparecer. La alarma fue general. Se acumularon centenares de testimonios denunciando esta situación y señalando el peligro que para la vida espiritual profunda de las sociedades hispanoamericanas comportaba la que se veía como inminente desaparición del arte y la

literatura. A los ojos de los poetas, el mundo circundante había sido dominado por un materialismo hostil al espíritu, en lo que no se equivocaban mucho, y si algunos confundieron la fatal quiebra de los valores retóricos del pasado con la extinción misma de la cultura, los más comprendieron agudamente lo que estaba ocurriendo” Hagamos notar que paralelo a este ocaso del poeta, emergía en Francia una figura inédita, el “intelectual”. Recordemos que en 1898, Èmile Zola escribe su famosa carta “J’Accuse” en el diario “L’Aurore”, dirigida nada menos que al Presidente de la República, lo que le valió un proceso por difamación y un breve exilio en Londres.

Mientras la figura histórica del poeta era degradada a la condición de excrecencia que ya no encuentra sitio en una sociedad burguesa mercantilizada, el intelectual ligado a los medios de comunicación comienza su camino para convertirse en la “conciencia moral” de su sociedad. El nuevo régimen de significación ya no podía otorgarle al poeta dignidad alguna, quizás fue Baudelaire uno de los primeros en advertir este fenómeno cuarenta años antes en París. Ante el advenimiento de una nueva configuración económico –cultural que se convertirá en pocas décadas en la naciente “industria cultural”, es decir ante un nuevo modo de producir, distribuir y consumir los bienes simbólicos, la única posibilidad para los poetas fue la de convertirse en intelectuales.

En tanto la analogía del poeta y el anarquista lo volvía un personaje peligroso e indeseable, muy difícil de vindicar; el intelectual ligado a los libros de ideas como dispositivos de una gran industria editorial de gran tiraje, emergía como un “líder de opinión” y, en el límite, como “ideólogo” en una sociedad de masas convulsionada por revoluciones de distinto sello. El lugar del intelectual era discutido entre fascistas, marxistas y liberales, pero pocos se atrevían a negarle su espacio y dignidad.

En la actualidad, hay muchos que anuncian el fin de los intelectuales De hecho, podemos constatar a diario que el nuevo “sentido común” ya no viene de ilustrados “líderes de opinión” sino de los medios de comunicación y sus “estrellas”. Este nuevo estado de cosas remite, por cierto, a una reconfiguración cultural que en toda su radicalidad implica un nuevo régimen de significación: la hiperindustrialización de la cultura.

Antes de caracterizar la encrucijada en que se encuentra la figura del intelectual, se hace indispensable introducir algunas distinciones teóricas a la escena comunicacional contemporánea.

Entre las muchas acepciones que puede tener la noción de "cultura", está ciertamente, aquella de índole comunicacional. En efecto, la cultura puede ser entendida en cuanto una cierta configuración o régimen de significación que estatuye límites y posibilidades en dos sentidos: en primer lugar, toda cultura genera un modo de producir, distribuir y consumir bienes simbólicos, es decir, toda cultura posee una dimensión "económico – cultural". En segundo lugar, y no menos importante, los límites y posibilidades de un cierto régimen de significación trazan el horizonte de "lo concebible", esto es, las posibilidades del imaginario social, tanto desde una dimensión perceptual como cognitiva. Así, entonces, la cultura en tanto régimen de significación no sólo atañe a la dimensión objetiva del fenómeno sino también a la dimensión subjetiva.

Entre los primeros en advertir las mutaciones que traía consigo la industrialización de las comunicaciones se destaca la figura de Adorno, quien acuñó el concepto de "industria cultural", para hacer evidente la producción seriada de bienes simbólicos. Por su parte Walter Benjamin mostró con nitidez las implicancias del nuevo modo de significación, en cuanto una abolición del modo de existencia aureático de las obras y la subsecuente transformación del "sensorium" bajo la experiencia del "shock".

El diagnóstico de los frankfurtianos bien merece ser revisado a más de cinco décadas, pues hoy resulta claro que a la reproducción mecánica advertida por Benjamin se suma la hiperreproducción digital, devenida una práctica social de bajo coste y sin pérdida de señal. Este panorama crea en los hechos las condiciones de posibilidad para una hiperindustrialización de la cultura, esto es, la expansión de una red capilar, abierta y horizontal, que permite una comunicación no centralizada al modo "broadcast" sino el acceso de todos a todos: "podcast".

La hiperindustria cultural, dirigida a públicos hipermasivos, es capaz de crear una sincronización plena entre los flujos temporales de conciencia y los flujos massmediáticos

audiovisuales, transformando con ello la cardinalidad y temporalidad del imaginario social contemporáneo.

El plañidero reclamo ilustrado ante la actual cultura de masas inmersa en las coordenadas de las sociedades de consumo, pretende instituir el momento de la reflexión y la convicción frente a un mundo de flujos orientado hacia la seducción, convirtiéndose en mera nostalgia ante un capitalismo libidinal cuyo epicentro no es sino el deseo.

La figura del intelectual nacido en una época en que el "sensorium" estuvo marcado por un régimen cuya configuración básica fue la "grafósfera" como matriz mental, se encuentra ahora en una encrucijada compleja ante el nuevo mundo de la videósfera, nuevo modo de percibir, conocer y pensar.

No olvidemos que el intelectual es la exaltación del individuo privilegiado, aquel sujeto de las sociedades burguesas que por sus virtudes y conocimientos era capaz de iluminar a las masas. El intelectual es el autor, la "*auctoritas*", el propietario y origen de un discurso. Tal figura es impensable en un mundo plebeyo mas igualitario. El "homo aequalis" instituido como "usuario" o "consumidor" no es compatible con la noción de intelectual. Así, tanto la nueva división del trabajo, como una cultura igualitaria y consumista ligada genéticamente al espectáculo, no admite ni necesita intelectuales.

Si hace un siglo, la figura de Caín se encarnó en el poeta que no encontró su lugar en las sociedades burguesas finiseculares, hoy en día el "expulsado del Paraíso" es el intelectual. Nuestra hipótesis apunta a un doble movimiento, por una parte, una transformación del régimen de significación en los albores del siglo XXI, esto es, una mutación simultánea de la dimensión económica cultural como de los modos de significación que excluye la figura histórica del intelectual. Pero, al mismo tiempo, el fenómeno posee un alcance político no menor: la extinción del pensamiento crítico. Así, entonces, el mentado "silencio de los intelectuales" remite tanto a una "revolución cultural" derivada de la convergencia tecnocientífica logística, y de telecomunicaciones que ha transformado los "códigos de equivalencia" de una cultura planetarizada, como a una hegemonía política de los flujos de capital devenido significantes digitalizados.

Asistimos a la paradoja en la cual pareciera que los intelectuales han enmudecido, precisamente, en el momento histórico en que se multiplican las "buenas causas" que bien merecen una reflexión seria: degradación de la biosfera, empobrecimiento de los medios de comunicación social, extensión global de la violencia y pauperización acelerada de gran parte de la humanidad. Como afirma Subirats en su libro "Violencia y civilización": "Definir este cambio histórico es una tarea compleja... Pero podemos formularlo provisionalmente a partir de tres constituyentes que definen la crisis civilizatoria de nuestro tiempo: primero, la destrucción de la biosfera; segundo, la eliminación de las memorias culturales; por último, el nihilismo, el principio ético y epistemológico autodestructivo que alimenta nuestro presente histórico"

Si el presente representa ya un descalabro planetario nunca antes visto, las previsiones para el futuro inmediato resultan apocalípticas: "La perspectiva sobre el futuro que arrojan estos cuadros sociales es simplemente aterradora. Presupone que una fracción creciente de la humanidad tiene que ser excluida del derecho a la supervivencia, ya sea en términos monetarios, sometiéndoles a políticas corruptas y economías de expolio, o bien bajo las restricciones, cada día más extremadas, al acceso social de los recursos naturales más elementales, como agua, tierra y aire no contaminados. El principio de esta exclusión ya ha sido formulado por las políticas y las elites de las grandes corporaciones y organizaciones militares mundiales a lo largo del 2003. Y se ha hecho precisamente en los foros y las cumbres de las Naciones Unidas."

Frente a esta verdadera distopía convertida por la hiperindustria cultural en imágenes cotidianas, la figura del intelectual se encuentra sintomáticamente ausente. Tal parece que su ausencia es condición de posibilidad para que la pesadilla siga adelante, esto es lo que piensa nuestro autor cuando señala: "Este proceso de regresión cultural no podría tener lugar sin una condición preliminar: el silencio de los intelectuales bajo cualquiera de sus manifestaciones, ya sean artísticas o académicas, periodísticas o literarias"

Este silencio de los intelectuales no obedece, desde luego, a la "voluntad" del estamento académico o artístico. Se trata más bien de una mutación del régimen de significación que acompaña un proceso todavía mayor cual es la nueva

configuración del capital a escala global. Como denuncia Subirats: " Lo que quiero denunciar es más bien que este artista o intelectual ha sido aislado y transformado, y en última instancia eliminado a través de las normas de la industria cultural y de la reconfiguración de la vida académica bajo las categorías corporativas de departamentalización y profesionalidad."

La conclusión de Subirats es apasionada y rotunda: "Bajo la primacía absoluta de la ficcionalización de lo real y de la reducción de la cultura a *entertainment* se han eliminado las voces y las tradiciones intelectuales más lúcidas del siglo XX como si no fueran otra cosa que un deliro superfluo"

Se advierte en nuestro pensador un cierto talante "ilustrado" que al igual que Adorno, desconfía de los medios masivos y del *entertainment*, reponiendo en cierto modo un debate de los años sesenta. Nos interesa destacar, sin embargo, la primera afirmación en torno a una "ficcionalización de lo real". Efectivamente, la hiperindustrialización de la cultura logra una sincronización plena entre los flujos temporales de conciencia y los flujos massmediáticos, produciendo una "ficcionalización de lo real", modo oblicuo de afirmar que los medios de comunicación han alcanzado la capacidad para fabricar el presente histórico. Esta capacidad ya no se afinca en la escritura como sistema retencional sino en la digitalización audiovisual.

Cualquiera sea la envergadura de la pesadilla en que estemos inmersos, es innegable que ésta se nos ofrecerá como una virtualidad HD (*High Definition*). Nada de este virtuosismo tecnológico, empero, le resta urgencia y legitimidad al reclamo del filósofo: "La alegre banalización y la subsiguiente abdicación de las tradiciones críticas en las culturas de cuatro continentes, la insolidaridad con las resistencias y protestas sociales en nombre de la superación de los sujetos históricos, y la celebración de la cultura como espectáculo han enmudecido a esa *intelligentsia* tachada frente a lo que hoy se exhibe obscenamente como sus últimas consecuencias: la trivialidad de la guerra como videojuego, la deconstrucción estadística de la democracia como *performance*, y una devastación de ecosistemas, comunidades humanas y culturas de magnitudes incontrolables bajo el espectáculo global de paraísos comodificados y una arcaica impasibilidad social.

El ocaso de la figura del intelectual es un proceso histórico y cultural en curso, derivado de una acelerada hiperindustrialización de la cultura. No obstante, el reclamo de Eduardo Subirats encuentra su asidero en algo todavía más profundo: no se trata del fin del "pensamiento" sino más bien del ocaso de un cierto "pensamiento crítico". Así, un proceso histórico y cultural es, al mismo tiempo, un proceso político.

La situación es inquietante, pues a fines del siglo XIX, la figura del poeta se desplazó hacia la del intelectual, lo que le garantizó cierta dignidad en las nuevas coordenadas económico culturales. Recordemos que, finalmente, los poetas de fines del siglo XIX lograron instalarse en las nuevas coordenadas culturales, transformándose en intelectuales. Como escribe Rama: "Pero había un modo oblicuo por el cual los poetas habrían de entrar al mercado, hasta devenir parte indispensable de su funcionamiento, sin tener que negarse a sí mismos por entero. Si no ingresan en cuanto poetas, lo harán en cuanto intelectuales. La ley de la oferta y la demanda, que es el instrumento de manejo del mercado, se aplicará también a ellos haciendo que en su mayoría devengan periodistas. En efecto, la generación modernista fue también la brillante generación de los periodistas, a veces llamados a la francesa "chroniqueurs", encargados de una gama intermedia entre la mera información y el artículo doctrinario o editorial, a saber: notas amenas, comentario de las actualidades, crónicas sociales, crítica de espectáculos teatrales y circenses, eventualmente comentario de libros, perfiles de personajes célebres o artistas, muchas descripciones de viaje de conformidad con la recién descubierta pasión por el vasto mundo. Cronistas específicamente fueron Gómez Carrillo y Vargas Vila, pero también lo fueron Gutiérrez Nájera y Julián del Casal, y, sobre todo, los dos mayores: Martí y Darío".

La situación en la actualidad es muy otra: el intelectual no encuentra un *locus* al cual pudiera desplazarse. Las categorías de "experto" o "consultor", así como la de "académico" requieren no sólo de una alta especialización sino que exigen las más de las veces una mirada pretendidamente "científica y objetiva", esto es, "despolitizada". Por lo demás, el campo laboral de los "expertos" y "consultores" está constituido por gobiernos, corporaciones u organismos multinacionales cuyos intereses están predeterminados. Por otra parte, el espacio

universitario no sólo se ha profesionalizado sino que además se ha privatizado, al punto de convertir los centros de estudios superiores en verdaderos "*Think Tanks*" de gobiernos y empresas transnacionales. En las actuales circunstancias, cualquier reivindicación de la tradición crítica supone la exclusión de los circuitos legitimados. Así como el poeta fue degradado hacia fines del siglo XIX a la condición de anarquista y peligroso; hoy, el pensamiento crítico y con ello la figura del intelectual es degradado a la condición de lo marginal y lo excéntrico, cuando no, a cómplice de la violencia y el terrorismo. El intelectual de tradición crítica carga con la marca de Caín y es, en el mejor de los casos, un molesto diletante muy lejano de aquella "conciencia moral" de otrora. La nueva "conciencia moral" está ahora instalada en los medios hipermasivos que transmiten en tiempo real la historia pasada, presente y futura de la humanidad.

La figura del intelectual ha quedado atrapada en un doble movimiento, que como una telaraña se expande por el mundo entero. Primero: El mismo desarrollo de la industria cultural que catapultó a los intelectuales hasta los años setenta, hoy los sepulta al desplazar su "lenguaje de equivalencia" desde la escritura al audiovisual digitalizado en red. La hiperindustrialización de la cultura, forma contemporánea de los flujos simbólicos hipermasivos, hipermediales y anclados a la estética del "shock", deja fuera el pensamiento deliberativo – reflexivo - crítico inherente al ejercicio escritural y toda forma de actividad intelectual. Segundo: La caída del muro como exteriorización de una crisis mayúscula de los metarrelatos de la modernidad y de sus excesos, ha creado las condiciones de posibilidad para un nuevo "ethos", sea que le llamemos postmodernidad, hipermodernidad o postcomunismo.

El nuevo "ethos" entraña, que duda cabe, serios riesgos políticos, pues tal como ha señalado Eagleton en "Las ilusiones del postmodernismo": "El pensamiento postmoderno del fin – de - la - historia no nos augura un futuro muy diferente del presente, una imagen a la que ve, extrañamente, como motivo de celebración. Pero hay en realidad un futuro posible entre otros, y su nombre es fascismo. La gran prueba del postmodernismo o, por lo que importa, de toda otra doctrina política, es cómo zafar de esto. Pero su relativismo cultural y su convencionalismo moral, su escepticismo, pragmatismo y localismo, su disgusto por las

ideas de solidaridad y organización disciplinada, su falta de una teoría adecuada de la participación política: todo eso pesa fuertemente contra él". Bastará tener en mente la llamada "Global War", o Guerra Global contra el terrorismo, que supone un estado de guerra permanente, difusa y que compromete al planeta en su totalidad. Una guerra, por cierto, que supera el "complejo militar industrial" de mediados del siglo XX e inaugura el "complejo militar mediático". Lo mediático y lo militar son dos componentes fundamentales que nos traen a la mente el concepto de "fascismo". Como escribe Subirats: "Bajo esta doble constelación el nuevo poder mediático y militar global ha creado aquella misma condición objetiva elemental bajo la que Walter Benjamin o Pier Paolo Pasolini definieron el fascismo moderno: el estado general de impotencia de una humanidad disminuida a la función de espectador y consumidor de su propia destrucción"

Desde otra perspectiva, este nuevo "ethos" cultural excluye la figura del intelectual como artífice de nuevas ideas. El nuevo estatuto del saber y la imaginación teórica se ha tornado "performativo" e interdisciplinario. Hoy son los equipos de "expertos" los que generan "nuevas jugadas" en la pragmática del saber. Aclaremos que cuando afirmamos el ocaso de la figura histórica del intelectual, nos referimos a aquello que Walzer denomina "crítico social" cuando escribe: "Sin duda las sociedades no se critican a sí mismas: los críticos sociales son individuos, pero también son la mayor parte del tiempo, miembros que hablan en público a otros miembros que se incorporan al habla y cuyo discurso constituye una reflexión colectiva sobre las condiciones de la vida colectiva"

La extinción de los intelectuales ha generado un vacío que es llenado a diario por los medios de comunicación. Son ellos los encargados no sólo de regular el registro y el tono de los grandes temas sino de proponer a su público hipermasivo el repertorio de tópicos que merece nuestra atención. El lugar de la convicción que alguna vez ocupó el docto intelectual ha sido barrido del imaginario contemporáneo por el lugar de la seducción propio del comentarista u "opinólogo".

El opinólogo, inédita "Physiologie" del siglo XXI, se distingue del intelectual en cuanto se trata de un animal televisivo y telegénico, espacio en que se legitima al emitir opinión. El opinólogo es el cúlmen del "homo aequalis", no hay distancia respecto de su público hipermasivo. Esta nueva figura no

apela a episteme alguno, su saber se instala en el "sentido común" que no reconoce límites. Su discurso plebeyo contornea el imaginario de las masas, desde lo sentimental y melodramático a la opinión política promedio. Lejos de cualquier relación asimétrica, el opinólogo encarna y expresa la "Vox Populi", la dimensión cotidiana y obvia de la existencia. En las antípodas del intelectual, el opinólogo habita el mundo audiovisual, pariente lejano del comediante, el orador y el "clown".

Con todo, cuando algún intelectual entra al mundo mediático, lo hace al precio de travestirse en una figura televisiva, sea como comentarista u opinólogo. Es más, la figura del intelectual es caricaturizada por los clichés de la farándula: un personaje excéntrico, gris, opaco y denso que habla un lenguaje incomprensible. El pensamiento y el saber sólo son valorados en cuanto productivos y utilitarios, basta revisar las expectativas educacionales de los padres para sus retoños.

Al comenzar este siglo XXI vemos periclitar la figura centenaria del intelectual como exteriorización de una mutación mucho más profunda. Asistimos al ocaso de aquella "ciudad letrada" descrita por Ángel Rama en su obra homónima y al advenimiento de la "ciudad virtual". Los áulicos espacios de nuestras bibliotecas van cediendo poco a poco a las bases de datos que se multiplican en la red. Es ya un lugar común denunciar cómo las seductoras pantallas digitales y sus derivados van desplazando a los libros y a la lectura.

El siglo XXI es el siglo del bullicio, vivimos la saturación de imágenes y sonidos, nuestras metrópolis están inundadas de mercancías, ruido, luces y pancartas digitales. Pero, paradójicamente, éste es el tiempo en que las ideas radicalmente nuevas y creativas se han tornado más escasas que nunca. En ese sentido, este es también un tiempo de censuras y silencios.

Hay hombres que por diversas circunstancias se convierten en "figuras históricas". Cada generación reconoce a esa estirpe de individuos, nimbados por una invisible corona de inmortalidad. Se trata, por cierto, de hombres de excepción, sea por la magnitud de las empresas que acometieron, sea

por la calidad superlativa de sus logros. Son los "faros" que nos acompañan en cada época y cuya fama se extiende por todo el mundo como estatuas en plazas y museos.

La "fama" es ya una excepción, pues lo corriente es que el reconocimiento de un gigante se resuelva en la posteridad. Son las generaciones futuras las que alcanzan a vislumbrar ciertas profundidades del pensamiento, el arte o alguna acción llevada a cabo. Lo cierto es que la mayoría de los gigantes deben vivir una vida austera y solitaria, alejada del bullicio de las mayorías. La soledad es el precio que debe pagar todo hombre que se aventura más allá del sentido común de sus coevos.

El gigante emerge de un particular encuentro entre su momento histórico y su propia experiencia de ser. Esta experiencia se encarna en un volteriano jardín para cultivar que, lentamente se convierte en su ascesis, su camino hacia la perfección: música, pintura, filosofía, literatura, política, santidad. La grandeza, qué duda cabe, es disciplina y expresión, sin embargo, es "algo más". Para decirlo de algún modo, todo gigante padece su grandeza como una suerte de fatalidad que se le impone. En rigor, nadie elige ser gigante.

Todo talento de excepción es sospechoso de "anormalidad", tanto más cuanto se trata de "genialidad". El "genio" es admirado, mas temido y envidiado al mismo tiempo, se trata de algo "raro" e incomprensible. Todo gigante es, a su modo, un "patito feo" que resulta ser un cisne. Todo gigante corre el riesgo de ser confundido con un titiritero y ser condenado a la hoguera o a la fama por las multitudes afiebradas. De allí que los verdaderos gigantes son amigos de la palabra prudente y, no pocas veces, del silencio.

Pareciera que cada tiempo histórico impone sus rigores, sus férreos límites a la consciencia humana. Cada época privilegia ciertos saberes y oculta otros. Los gigantes suelen ser seres curiosos y amantes de los olvidos de su tiempo, sólo de este modo son capaces de avizorar el porvenir. Habitantes de un presente, estas "figuras" suelen poseer una vocación de nómades del tiempo. Como frágiles naos, estos disciplinados crononautas, son tomados por el gran viento hacia continentes desconocidos.

Víctor Hugo, en sus anotaciones de Jersey, apunta que los grandes trabajan, inevitablemente, en dos obras, una como

ser histórico viviente, la otra en cuanto espíritu. Ambas plagadas de espeluzno ante lo invisible. Al observar viejos retratos de museo o antiguas fotografías, nada en ellos nos llama la atención. Hombres y mujeres ordinarios en apariencia. En sus vidas, sin embargo, hubo un misterio y unas luchas profundas que los arrastraron a la inmortalidad. Un enigma que intuimos, pero que no alcanzamos a desentrañar en la expresión fría de una estatua de bronce cubierta ya por la pátina del tiempo.

20

En 1962, un año antes de ese cataclismo literario que significó *Rayuela*; Julio Cortázar publica un texto un tanto exótico que, a primera vista, más pudiera parecer un divertimento del autor. En efecto, la primera impresión que tuvimos frente a *Historias de Cronopios y de Famas* cuando este libro llegó a nuestras manos, tardíamente, fue el *desconcierto*. Como estudiantes ya habíamos etiquetado a Cortázar entre los cuentistas mayúsculos de América Latina y entre los novelistas del *boom*; pues bien, este libro de Cronopios no era ni lo uno ni lo otro...ni cuentos canónicos ni novela. Después de algún tiempo tropezamos con algunas claves de lectura que sitúan este libro en uno de los ejes de la poética cortazariana, nos referimos a la *vertiente patafísica*.

En un libro de Luis Harss titulado *Los nuestros (1968)*, Cortázar reconoce la tremenda deuda que tiene con Alfred Jarry en cuanto a "*tocar fondo por la vía del humor negro*"; esto nos parece hoy central en la cosmovisión que atraviesa toda la obra de este *Supremo Cronopio* que fue Cortázar. Como se sabe, Jarry creó dos grandes personajes: Ubú y el Dr. Faustroll, ambos, verdaderos paradigmas del absurdo. Ubú encarna al anarquista perfecto, personaje que en *Ubú Roi* (1896) parodia a los clásicos como *Edipo Rey* o el *Rey Lear*; un personaje de marionetas que prefigura lo que serán años más tarde algunos héroes del *comics strip*. Jarry sembró la semilla que medio siglo después fructificaría en Ionesco, Beckett o Adamov, el llamado *Teatro del absurdo*; de hecho, *La cantante calva* se publicó por vez primera en *Les Cahiers de Pataphysique*.

Si Ubú es el arquetipo en el que Breton presintió *lo inconsciente* que reclamaba el surrealismo; el *Doctor Faustroll*, mezcla de Fausto y Troll, es el portavoz de una doctrina llamada *Patafísica*, cuyo texto doctrinal sería elaborado, en la década de los cincuenta, por Roger Shattuch. La patafísica, más que una doctrina sistemática o una ideología, es una actitud ante el mundo y la vida. Quizás, podríamos sintetizar su meta en una pregunta que, en un momento dado, profiere Ubú...*¿es que acaso la sinrazón no vale nada?* La imaginación lúdica, lo especulativo se convierte en el eje de lo patafísico, verdadero punto ciego del espíritu donde se anulan las contradicciones, más allá de toda lógica y de toda moral o trascendencia. Una de las formas literarias predilectas de Jarry fue, precisamente, el *Almanaque*, conjunción de realidades diversas y elementos de la vida cotidiana. Cortázar va a recoger esta tradición precursora del surrealismo en textos tan notables como *La vuelta al día en ochenta mundos (1967)* y *Ultimo round (1969)*; sin embargo, el talante patafísico se hace presente ya en *Historias de Cronopios y de Famas* y volverá, inevitable, en *Rayuela* y obras posteriores.

La actitud patafísica de Cortázar toma la forma lúdica que exhibe un conjunto de proto – relatos, pequeñas piezas que van desde el famoso *Manual de Instrucciones*, nuevos *ready mades* textuales que nos hablan desde un formato utilitario de aquellos abismos de toda vida...como dar cuerda a un reloj sabiendo que "*allá en el fondo está la muerte...*"; hasta la trilogía de Cronopios, Famas y Esperanzas... Los Famas son buenos, las Esperanzas bobas y los Cronopios...son seres patafísicos. La poética patafísica tenderá a fundir elementos disonantes que llegará, en casos extremos, a lo monstruoso y a buscar las singularidades de lo excepcional.

Historias de Cronopios y de Famas posee, a más de cuarenta años de distancia la lozanía de sus primeros días; el mismo *aire juguetón* del primer día, mas no inocente ni infantil; estamos ante un desenfado que es madurez, un humor que es liberación y que alcanzará su plenitud en *Rayuela* un año más tarde. Mirado con la perspectiva del tiempo, llama la atención que sea éste uno de los aspectos estéticos más relevantes en Cortázar, acaso porque la historia ha exaltado más, finalmente, la búsqueda irracional y lúdica de la subjetividad que cualquier otro imperativo político.

Si la modernidad estética conjugó la utopía revolucionaria con el experimentalismo vanguardista; asistimos hoy a una relectura de aquellas obras. Ante el ocaso de las utopías de la modernidad, nos queda el juego hedonista de los lenguajes, la multiplicación infinita de lo irracional, la risa patafísica secularizada por los *cartoons* en todo el planeta. En este mundo postmoderno, mundo que padece la sobreinformación, nunca como ahora el *Fin del mundo del fin* adquiere un lúcido sentido.

Al igual que aquel gesto iconoclasta de Marcel Duchamp, dibujándole bigotes a "Mona Lisa"; el gesto de Julio Cortázar, puede ser leído como postmoderno *avant la lettre*, aunque con la salvedad de que vivimos un surrealismo mediático sin inconsciente. En un mundo como el que vivimos, en el que los Famas lo saben y se burlan, los Esperanzas lo saben y no se preocupan... los Cronopios, aunque escasos, se hacen indispensables pues son los únicos capaces de dibujar golondrinas y echarlas a volar... Un mundo, después de todo, para reír y para llorar: "Para llorar dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes *en los que no entra nadie, nunca.*"

21

La época actual es pródiga en metáforas, *la globalización*, por ejemplo, ha dejado de ser una imagen geográfica para tornarse una imagen histórico –cultural; otro tanto ocurre en el ámbito comunicacional con la llamada *aldea global*. Es interesante notar que, de un modo u otro, las ciencias sociales acuden a la literatura como fuente de metáforas y descripciones de época. La búsqueda de metáforas no es sólo una cuestión estética, se trataría más bien de una remodelación continua de nuestro imaginario; esto es: dar un papel protagónico a la imaginación en la elaboración de nuevo conocimiento. Nuestra indagación apunta, justamente, en esa dirección: buscar en nuestra literatura nuevas metáforas que nos permitan *imaginar* lo que hemos llamado *la era de la virtualización*.

Durante la primera mitad del siglo XX, sociólogos e historiadores se interesaron por figuras tales como Scott,

Balzac o Zola; estos grandes autores *realistas* proveían con su agudo genio las imágenes que sintetizaban el *zeitgeist* de la sociedad burguesa decimonónica. En la actualidad, resulta muy sintomático que las metáforas más sugestivas del pensamiento contemporáneo provengan, en especial, de lo que genéricamente se ha llamado literatura fantástica: “Aunque la literatura fantástica alcanza su apogeo durante el siglo XIX, los estudios dedicados a definir sus alcances, límites y posibilidades, proliferan en las últimas dos décadas de este siglo” Esto explica la fama universal de Borges o de Cortázar así como el creciente interés en Bioy Casares. Sospechamos que, como afirma Octavio Ianni: “Las metáforas parecen florecer cuando los modos de ser, actuar, pensar y fabular más o menos sedimentados se sienten conmovidos”. La metáfora no sólo es una analogía entre cosas disímiles como sostuvo Aristóteles en el libro III de su *Retórica*, pues como nos recuerda Borges se trataría más bien de un proceso mental que combina palabras: “ Son, para de alguna manera decirlo, objetos verbales, puros e independientes como un cristal o como un anillo de plata” Si bien existe el anclaje escritural no podemos negar que la metáfora puede existir como un objeto no verbal, como imagen pura; así algunos cuadros de Magritte, por ejemplo, hablan por sí solos. Como dice Ianni: “La metáfora se vuelve más auténtica y viva cuando se reconoce que prácticamente prescinde de la palabra: vuelve a la imagen predominante como forma de comunicación, información y fabulación “Nos interesa destacar, precisamente, la metáfora como el primer paso en un proceso heurístico para configurar un sentido. Desde la perspectiva de las ciencias sociales al iniciar este tercer milenio, quizás haya llegado el momento de asumir en toda su radicalidad la paradoja según la cual no hay nada más *realista* que hacerse cargo de la *literatura fantástica* y sus metáforas.

La crítica literaria que se ha ocupado de lo fantástico reconoce, por lo menos, tres vertientes bien definidas. La *crítica narrativa*, practicada por Roger Caillos (Caillois, 1970), por ejemplo, intenta caracterizar lo fantástico como un género literario en que la eficacia radica en el tema tratado, temas capaces de producir *miedo* en el lector, así se habla de relatos de vampiros, fantasmas, etc. La *crítica lógica* o estructuralista, representada por Tzvetan Todorov se opone a la anterior en cuanto define lo fantástico desde reglas lógico-discursivas cuyo efecto es la *duda* en el lector en la medida que ve alterado su sistema percepción-conciencia. Por último

está la llamada *crítica gnoseológica* que lee lo fantástico como metáforas alógicas, verdaderos *anacolutos* que arrastran al lector a la incertidumbre y la perplejidad; en este sentido, Jaime Alazraki advierte en lo fantástico un status gnoseológico y epistemológico. Como afirma Alazraki: "La metáfora como estructura de lo neo-fantástico se aleja de la definición aristotélica y se aproxima, en cambio, a la noción nietzscheana de la metáfora" En cada metáfora de lo fantástico está en juego una *nueva postulación de la realidad*, un terreno en el que las leyes de la lógica al uso se desdibujan e irrumpe ese otro universo presentado por Heisenberg. La metáfora, entonces, es un instrumento de conocimiento en un *paradigma indicial*, verdaderos tanteos en una zona oscura e ignota. Alazraki concluye: "La validez epistemológica de las metáforas de lo neo – fantástico tiene vigencia en esa capacidad humana de conocer intuitivamente: su territorio es la sensibilidad" Visto desde esta perspectiva, nos parece legítimo y pertinente ocuparnos de una *narración fantástica latinoamericana* desde una mirada hermenéutico reflexiva.

-Faustine, Morel y los otros

Décadas antes de que *Star Wars* nos sorprendiera con la proyección de imágenes holográficas, y mucho antes de que *Matrix* nos propusiera la realidad como un gran simulacro de una realidad anterior, un gran escritor argentino había explorado dichas posibilidades desde *lo fantástico*. En 1940, la Editorial Losada publicó el primer libro de Adolfo Bioy Casares *La Invención de Morel*, una novela breve prologada nada menos que por Jorge Luis Borges, a quien está dedicada la obra.

Borges, con la lucidez que le es característica, afirma de esta obra: "No me parece una hipérbole calificarla de perfecta", inscribiendo la creación inaugural de Bioy Casares como una obra maestra de la literatura fantástica argentina. Con la perspectiva de los años, podríamos sostener que Bioy Casares escribió una notable novela de *ciencia ficción* que como *De la Terre à la Lune* de Julio Verne, hoy ya nos parece más una certera premonición que mera fantasía, acaso una mirada inédita, metáfora alógica, de lo que tenemos por realidad, más allá de las certezas anudadas por los silogismos. El mismo Borges nos ofrece, casi al pasar, una *clave de lectura* que se inscribe en nuestra línea de pensamiento al comentar a propósito de esta novela: " En español, son infrecuentes y aún rarísimas la obras de

imaginación razonada” Si la ciencia elabora leyes posibles a partir de hechos tenidos por “reales”; la imaginación razonada procedería a simular mundos posibles desde una legislación concebible.

La novela está escrita en primera persona, a modo de exhaustivo informe. Un hombre fugitivo perseguido por la justicia se entera gracias a un exótico italiano que vendía alfombras en Calcuta, un tal Dalmacio Ombrellieri, de la existencia de una isla vacía desde 1924; se cuenta que dicho lugar es el foco de una extraña enfermedad que corroe la piel y mata en quince días a todo el que se atreve a pisar ese suelo de nadie. La desesperación de prófugo es tal que resuelve refugiarse en la isla maldita. Llega a la solitaria isla tras un tortuoso viaje. Poco a poco descubre que en medio de las construcciones abandonadas aparecen otros seres humanos a los que confunde, al principio, con alucinaciones y a los que empieza a espiar sigilosamente.

El nudo dramático de la novela gira en torno a la extraña relación entre el prófugo y Faustine, una cautivante mujer que comparte juegos y paseos con Morel y un grupo de turistas en la isla. Faustine es una mujer misteriosa que llega a convertirse en la obsesión de este secreto espectador: “La miré escondido. Temí que me sorprendiera espiándola; aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo, la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible” El prófugo, por cierto, no se ha hecho invisible, aunque no es visible para la imagen de Faustine. Aún más, descubrimos que las acciones de los personajes se repiten exactamente iguales cada tanto: “Con lentitud en mi conciencia, puntuales en la realidad, las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días”. Tanto el *déjà vu* como la invisibilidad del prófugo nos lleva a una conclusión ineluctable, estamos ante puras imágenes tridimensionales, hologramas que ocupan toda la isla; más todavía, la isla entera es un gran holograma. La ironía es que la inmortalidad de la imagen se paga con la descomposición y la muerte del original: la plenitud del signo exige y supone la abolición del referente. “Los emisores vegetales – hojas, flores – murieron después de cinco o seis horas; las ranas después de quince” Sin embargo, en este holograma perfecto están, en principio, todos los atributos físicos del original y si como lo pensó Berkeley: *Esse est percipi*, entonces: “Congregados los sentidos, surge el alma”

Llevando esta hipótesis a extremos, podemos pensar en simuladores holográficos de inmersión total en que la experiencia sensorial sea tanto o más real que cualquier presunta realidad: ¿qué diferencia esencial se podría establecer entre esa *virtual reality* llevada a la perfección y lo que llamamos realidad?. En definitiva, como escribe Bioy Casares: "Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el olfato, Madeleine estaba para el tacto: ya estaba Madeleine". Si bien todas las descripciones de esta obra de Bioy Casares entran, como ya hemos dicho, en *lo fantástico*, debemos hacer notar que la actual tecnología se aproxima rápidamente a perfeccionar una *videomorfización polisensorial*, no muy distinta del invento de Morel. Según Debray, cuando los criterios de acreditación de lo real se tornan sensoriales y, especialmente visuales, estamos en un régimen *videocrático*. Sin embargo, habría que aclarar que un *régimen de significación* no puede limitarse tan sólo a la especificidad material significante sino a las nuevas modalidades del signo en sí y todo el entramado psico-social implícito. Es decir, cualquiera sea el estímulo sensorial concreto, lo cierto es que se produce un desplazamiento en las modalidades de significación, ya no ancladas en *matrices semánticas* sólidas sino en *perceptos flotantes*. Los *procesos de virtualización* traen consigo una inteligencia otra y una manera inédita de construcción de lo social. Una manera, todavía tosca, de evidenciar esta mutación es el tránsito de la *textualidad* hacia la *hipertextualidad*; punto en el que coinciden las teorías postestructuralistas y los diseñadores de programas cibernéticos

- Morel, el pequeño dios

El invento de Morel es una máquina capaz de captar y guardar en un *disco* todas las sensaciones que conforman a un ser o cosa en un instante determinado y luego reproducirlo con la misma fidelidad del original. Esta invención es descrita en los siguientes términos: "Una persona o un animal o una cosa es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos" El invento que se nos describe es, aún, más

extraordinario: "Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura perfectamente sincronizados". Se nos hace saber que la máquina de Morel es una compleja instalación en red que cubre toda la isla: "Un grupo de transmisores vinculados al rodillo que hay en los bajos... Un grupo fijo de receptores, grabadores y proyectores, con una red de aparatos colocados estratégicamente que actúan sobre toda la isla...Tres aparatos portátiles, receptores, grabadores y proyectores, para exposiciones aisladas" Es claro que toda la industria del *entertainment* es incapaz, hasta la fecha, de proporcionarnos un artificio de esta calidad, pero no podemos negar que es, precisamente, lo que anhelan: una *realidad virtual* capaz de competir con la "*realidad*". La máquina ideada por Morel capta, graba y proyecta *todas* las cualidades sensibles de personas, animales y objetos. El mismo Morel reconoce, empero, que se trata de reproducciones carentes de vida: "Para hacer reproducciones vivas, necesito emisores vivos. No creo vida" Habría que hacer aquí una salvedad. Se han ideado programas experimentales que reproducen *seres virtuales* según los patrones de la vida microscópica que nos obligan a replantearnos la definición misma de *la vida*. Pero, lo que Morel pareciera sostener es que la máquina *capta un evento* y lo reproduce tal cual; su máquina no permitiría *generar nuevas eventualidades*; bien sabemos que cualquier *Nintendo* es capaz de generar un espectro de posibilidades, para no hablar de ciertos dispositivos inteligentes capaces de responder a contingencias inesperadas. Por otra parte, los *efectos especiales* pueden *resucitar* a Marilyn Monroe o a Humphrey Bogart en contextos diversos mediante el *montaje digital*. En pocas palabras, sí es posible crear vida, en el sentido de generar nuevas eventualidades y contingencias; nada impediría, en principio, filmar una película protagonizada por la misma Marilyn, con su imagen y su voz, con escenas que ella jamás vivió. Notemos que, finalmente, el fugitivo se integra a las escenas proyectadas en la isla, estudiando el *script* e introduciéndose en los diálogos: "Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta.... Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar" Como en aquellos *videoclips* en que algún joven artista canta junto a Sinatra, el hombre solitario incluye su imagen reinventando la secuencia de eventos que

se proyectan. El prófugo busca su *inmortalidad* en una suerte de *montaje virtual* como única manera de alcanzar a su amada: "...entré en ese mundo; ya no puede suprimirse la imagen de Faustine sin que la mía desaparezca... Cambié los discos; las máquinas proyectarán la nueva semana, eternamente" El precio de esta inmortalidad de la imagen es su propia muerte: "Pierdo la vista. El tacto se ha vuelto impracticable; se me cae la piel; las sensaciones son ambiguas, dolorosas; procuro evitarlas" Bioy Casares utiliza la expresión "*fantasmas artificiales*" para referirse al status ontológico de estas imágenes; la expresión se nos aparece como una sugestiva metáfora y un verdadero oxímoron, entidades que habitan lo real como artificio; la virtualidad se instala, exactamente, en ese intersticio: ni copia ni original. Surge una inquietante cuestión, es que acaso toda la cultura humana no es sino un *fantasma artificial*, la superposición de un universo sígnico y abstracto sobre el telón de fondo de un *universo enigmático*; es que acaso, finalmente, no hemos visto siempre dos lunas y dos soles: "Estamos viviendo las primeras noches con dos lunas. Pero ya se vieron dos soles. Lo cuenta Cicerón en De Natura Deorum" La virtualidad recubre la totalidad del universo; ya no serán sólo los personajes, sino la isla, ya no la isla sino el cielo y los astros.

- Un intruso en una isla virtual

Llama la atención el lugar del prófugo en esta *isla virtual*, un ser ajeno y solitario que se mueve entre imágenes, sin llegar nunca a interactuar con ellas; se trata, en principio, de un *pasivo espectador*. Sin embargo, hay un sutil hilo que lo une a la trama que se repite ante sus ojos: *el deseo*. Se enamora de Faustine, como Bioy se enamoró alguna vez de una actriz de cine. Es muy interesante advertir en este punto una prolongación de la metáfora del cine.

Desde el punto de vista del recién llegado, las imágenes son los intrusos, seres inalcanzables: "Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación de seres en distintos planos" Notemos que la carencia de interactividad que redundaba en su invisibilidad es la mejor prueba de la *no realidad* de estas imágenes: "Se me ocurrió (precariamente) que pudiera tratarse de seres de otra naturaleza, de otro planeta, con ojos, pero no para ver, con orejas, pero no para oír? ¿Qué ocurriría, sin embargo, si una *realidad virtual* fuese plenamente interactiva?. El criterio de realidad se fundamentaría en las lógicas significantes, con la

salvedad, claro está, de una interacción plena en tiempo real. Si el deseo agitaba la vida del protagonista, éste se extingue en cuanto advierte la *falsedad* de las imágenes: “Es verdad que el roce de las imágenes me produce un ligero malestar... Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto” Volvamos sobre este aspecto, Faustine es *objeto* (cosa) en cuanto no es posible interactuar con ella, el deseo queda abolido en cuanto no es posible entablar una *relación sensorial* con ella. La interacción en el plano de los estímulos, es decir, de los significantes, es parcial: el prófugo ve y escucha, pero le está vedado *ser parte de* la escena que presencia. El paso siguiente es, desde luego, *pragmático*; sólo la relación signo – usuario haría posible *ser parte de* ese mundo. De suerte que, una realidad virtual plena sólo es imaginable como *percepción e interacción*. De aquí que los esfuerzos tecnológicos actuales vayan en esta doble dirección, perfeccionar las imágenes polisensoriales y, al mismo tiempo, crear *interfaces* de inmersión total. En el límite, la realidad virtual sólo puede plantearse como una *experiencia análoga* a la “realidad”; la *experiencia* a la que aludimos comprometería, desde luego, la integridad de la *experiencia humana*, única manera de *ser parte* del nuevo mundo. Es obvio que un videojuego dista mucho, todavía, de esta posibilidad; sin embargo, hay algunos indicios dignos de considerarse. El *Nintendo* permite que el jugador ingrese en un mundo con una lógica determinada por un *relato* dado, en rigor, *un saber narrativo* ; el *sentido* de ese micromundo virtual emana de la conjunción *sintáctico – pragmática*, esto es: de una cierta disposición signifiante (estímulos) y el uso particular que haga el usuario, su *performance*: el *sentido* que un juego puede tener para un jugador depende estrictamente del uso que haga del dispositivo, habría que repetir con los filósofos del lenguaje : *meaning is use*. Se podrá alegar que se trata de *sentidos encapsulados* y preestablecidos, pero sin un gran esfuerzo podemos imaginar realidades complejas, al modo *Matrix*, en que los *sentidos posibles* no resultan tan obvios ni previsibles. La cuestión es que, desde un punto de vista teórico, nada impediría concebir una *experiencia virtual análoga plena*, un holograma perfecto.

- El holograma perfecto: las moscas virtuales

Bioy Casares desliza en su texto un par de frases al pasar, que logran deslumbrarnos y perturbarnos por su contemporaneidad y vigencia: “Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del

mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal” La máquina de Morel logra reproducir la realidad con tal grado de perfección que signo y referente se hacen indistinguibles; estamos ante una *videomorfización perfecta*; hay una clara alusión cósmica de esta operación cuando se nos relata que en el cielo de la isla hay dos soles y dos lunas. Signo y realidad se confunden absolutamente hasta hacerse una, lo impensable: *el mapa y el territorio* se hacen indisociables.. Como apunta el perplejo narrador imaginado por Bioy Casares: “Las copias sobreviven incorruptibles. Ignoro cuáles son las moscas verdaderas y las artificiales” Los *procesos de virtualización*, en última instancia, nos plantean exactamente este problema: la imposibilidad de distinguir entre las moscas verdaderas y las artificiales.

Es más, en una nota al pie de página se nos informa que Morel es autor de un opúsculo titulado *Que nous envoie Dieu?*, palabras del primer mensaje de Morse, y contesta: *Un peintre inutile et une invention indiscrete*. Extremando la metáfora que se nos propone, imaginemos un *holograma perfecto* cuyos *pixels* (picture elements), estuviesen constituidos por puntos de energía a escala nanométrica, tan diminutos que nos dieran la sensación de continuidad y solidez de todas las cosas; pues bien, a ese flujo de energía y de tiempo, cuadro inútil e invención indiscreta, lo llamaríamos *universo*. Tal es la sobrecogedora cosmovisión que se desprende de *La Invención de Morel*, una paradójica *eternidad rotativa*, atroz para un hipotético espectador, satisfactorio, en cambio, para los personajes que viven cada vez como si fuese la primera; como señala nuestro autor: “El hecho de que no podamos comprender nada, fuera del tiempo y del espacio tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con este aparato” Un universo tal supone concebir la realidad como un *logiciel* en que una cierta legislación generatriz, sea que la llamemos *cosmos*, *reglas constitutivas* u *ordo naturalis*, estatuye los límites de los mundos posibles. Así, la pretendida realidad no es menos *virtual* que cualquier otro artificio sígnico. Llevando la metáfora a sus últimas consecuencias, la realidad de la vida humana se realizaría de un modo análogo a las imágenes de Morel: “Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos”

La *tecnología* de Morel ha perfeccionado los *procesos de virtualización* que han estado presentes a través de los

distintos *regímenes de significación* de la cultura humana, desde el *homo pictor* a nuestros días: "Un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados" Tanto la escritura como el dibujo serían *formas truncas*, precarias e imperfectas, del deseo humano para *fijar visiones*. Morel ha creado un *holograma* que se aproxima a la perfección, pero las imágenes todavía no viven, por eso leemos: "Y algún día habrá un aparato más competente. Lo pensado y lo sentido en la vida – o en los ratos de exposición – será como un alfabeto, con el cual la imagen seguirá comprendiendo todo..." "Si bien detrás de estas disquisiciones late la noción de *inmortalidad*; ello no desautoriza leer el relato en tanto *imaginación razonada*. En este sentido, el *holograma perfecto* sería aquel en que toda imagen se hace indistinguible de lo que tenemos por realidad; la *virtualización análoga plena* se identificaría con nuestros *procesos psíquicos* más profundos, con nuestra experiencia en este universo. El hecho de que el paso decisivo hacia tal perfección sea eminentemente perceptual, nos parece muy provocativo y sugerente, pues representa, ni más ni menos, la impronta de la cultura contemporánea. Si hay algo que distingue el *régimen de significación virtual – massmediático* es, precisamente, la subordinación de los órdenes semánticos y referenciales a la lógica significativa en una *semiosis infinita*. En pocas palabras, si hay algo que caracteriza la cultura contemporánea, y la *imago mundi* que se desprende de ella, es un vasto *proceso de virtualización*, que como el laberinto borgeano no posee "anverso ni reverso, ni externo muro ni secreto centro", pues, "el alcázar abarca el universo" De este modo, *La Invención de Morel* resulta ser un texto paradigmático en la consolidación de un nuevo imaginario que se proyecta hacia el nuevo milenio, como un inquietante holograma que abarca todo el universo.

22

Rayuela es una novela que todavía nos desconcierta, pues aunque fue publicada en 1963, no ha perdido su lozanía y vigencia. El título alude al conocido juego de la *rayuela* (en Chile: *luche*), en el cual saltando a través de diversos casilleros intentamos ir desde la *tierra* al *cielo*. *Rayuela* nos propone exactamente un acceso a una experiencia radicalmente otra o viaje al "cielo" poético de Julio Cortázar, saltando de capítulo a capítulo, según el gusto del lector. La

novela se iba a llamar *Mandala*, un título que aludía a lo ritual o sacramental, así, Cortázar al cambiar de título hace evidente una intención lúdica, acaso desacralizadora.

Esta novela (o *antinovela*, si se quiere), llama la atención por el modo en que está escrita, utilizando un lenguaje *sui generis* con el cual se comunican los protagonistas Horacio y la Maga y que ellos llaman *glíglico*, una suerte de balbuceo primordial que parodia lo *bíblico*. Si bien los capítulos están dispuestos de manera secuencial, la novela ofrece varios trayectos de lectura. Por de pronto dos, el camino lineal y aquel que propone el *Tablero de dirección*. Esta disposición textual hace explícito su carácter de *obra abierta* o *texto plural*. Como si fuese un *Manual de instrucciones* para algún artefacto, el *Tablero* mantiene un *texto tutor* en el cual se van intercalando *capítulos prescindibles*, que al leerlos resultan ser, precisamente, aquellos en que se producen las más ricas asociaciones poéticas y/o patafísicas. Esta lectura múltiple no es sólo un juego del autor, como afirma Ana María Barrenechea se trata de un diseño de superficie entrelazado con un diseño profundo que muestra las conexiones impensadas de la realidad, esta particular estructura alude a un mundo con dos capas de penetración y, por ende, a dos posibles experiencias de vida.

Rayuela posee una estructura novelesca compleja, pues a la narración misma yuxtapone un metatexto que está constituido por ciertos comentarios que desliza un tal *Morelli* sobre la novela que leemos, y de la cual él forma parte; además se insertan *citas* de la más diversa procedencia. En el caso de las *citas* se utiliza un texto ajeno en un nuevo contexto, se produce una *transcodificación* propia del dispositivo collage que rige la estructuración profunda de *Rayuela*, que como han dicho críticos de la talla de Yurkievich, es matriz mental motriz de lo verbal.

Junto a 31 citas explícitas la novela abunda en referencias a una serie de autores que lo emparentan con la *modernidad estética*, Rimbaud, Jarry, Chaplin, entre otros. Morelli es el *autor –personaje* que hace converger la poética y la crítica, una especie de *doppelgänger* del mismo Cortázar.

La antinovela morelliana es, o lo pretende, una imagen global, total, de una realidad caótica. Una nueva paradoja, la única posibilidad de construir una *imago mundi* del caos es la estética de la discontinuidad; el holos emerge allí, en la

disparidad de los fragmentos. Las discontinuidad está en todos los órdenes de la construcción textual, la encontramos en el *nivel lingüístico* tanto como en la *sintaxis narrativa*, en el nivel *accional y actancial*; así también aparece en el proyecto explícito de Morelli. *Rayuela* quiere ser una especie de *Novum Organum*. Se trata de una novela que lleva los presupuestos estéticos de la modernidad a un límite, prefigurando tempranamente un horizonte inédito: el *pastiche* postmoderno; la *novela "kit" o personalizada*; acaso la primera *novela hipertextual* en lengua castellana. Se trata de una novela que reclama *lo interactivo*, la participación de un *lector cómplice*. El libro deviene así *artefacto e interfaz*.

Cortázar va a disponer todos los recursos lingüísticos y discursivos para romper, transgredir, los hábitos mentales del lector. Entre los muchos recursos lingüísticos mencionamos: la invención de lexemas, la jitanjáfora, la ortografía fonética, el "code switching", el empleo de la "H", y el uso de expresiones clisé.

Los protagonistas de la novela, Horacio y la Maga, se definen como una pareja *complementaria*, es decir se definen por oposición. La Maga logra un contacto directo con las cosas, Horacio, en cambio, discurre sobre el mundo. Por eso, la Maga aparece a primera vista como fuera de lugar en el *Club de la Serpiente*; ella es *noesis*, intuición, ella habita, sin saberlo, *el cielo de la rayuela*; aquello por lo cual se desvelan los intelectuales del *Club*. La Maga encarna el ideal de Morelli, pues accede a un contacto primordial con lo axial. Al igual que Nadja, ella es una especie de genio libre, ambos personajes viven *la unidad* sin necesidad de palabras. Al contrastar a Horacio y la Maga podemos resumir: La Maga es intuición, ignorancia, experiencia, cielo, vida, mientras Horacio es razón, saber, lenguaje, tierra, conocimiento.

En esta novela Cortázar se plantea una radical búsqueda poética; una *experiencia otra*, aquella *iluminación profana* que fue todo el surrealismo. Como nos confiesa Cortázar: " Es muy simple, toda exaltación o depresión me empuja a un estado propicio a lo llamaré paravisiones, es decir (lo malo es eso, decirlo) una aptitud instantánea para salirme, para de pronto desde fuera aprehenderme, o de dentro pero en otro plano...es un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada, zonas de detención de tus ojos, tu olfato, tu gusto, es decir que andás con tu límite por fuera"

La experiencia a la que alude Cortázar se emparenta con el *ek – stasis* poético de los surrealistas; el espacio acrónico donde es posible la aprehensión inmediata, ubicua y simultánea, de la realidad. En palabras del mismo autor: “Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro – sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calzoncillos de nylon”

Rayuela ha sido calificada de *anti-novela*, *roman comique* o *novela collage*; lo que resulta claro es que se trata de un *texto kit*, esto es: una novela que se dispone al gusto del lector, y que, como ya hemos señalado, se emparenta con los actuales *hipertextos*; se abandona la *lógica secuencial* por una *lógica correlacional* capaz de poner en relación niveles discursivos diversos; cualquiera sea la denominación que demos a *Rayuela*, lo cierto es que está más allá de los distinguos de género en cuanto es un texto plural, inclusivo.

Rayuela es, quién puede discutirlo, una de las más singulares e interesantes novelas latinoamericanas del siglo XX; con esta novela se inicia una aventura escritural y poética que anuncia el siglo XXI. No es casual que la aparición de esta novela estuviese marcada por el auge de la *cultura psicodélica* de los sesenta, época de masificación del hedonismo y crisis de la modernidad. Es así, tal como imaginó Borges en *Pierre Menard autor de El Quijote*; cada época reescribe los clásicos al leerlos desde puntos de vista que no pudo concebir su autor; en este sentido, nos parece que *Rayuela* se inscribe en la genealogía de la *des-escritura*, o si se prefiere...la *postnovela*.

23

La figura de Huidobro (1893 – 1948) escapa a los marcos provincianos de una poesía nacional; este poeta chileno debe ser contrastado con el acontecer estético e ideológico universal, concretamente con la literatura vanguardista europea de principios del siglo XX. Como se ha dicho, Huidobro, junto a Neruda y Vallejo, conforman los pilares de la nueva poesía hispanoamericana. Huidobro emerge con el ocaso del modernismo de Darío, muerte que ha sido fechada con *La muerte del cisne* en 1915.

La obra huidobriana temprana comienza con *Ecos del alma* (1911), *Canciones en la noche* (1913), *La gruta del silencio* (1913), *Las pagodas ocultas* (1914); obras aparecidas en Chile y que lo relacionan con el ambiente poético local (Pedro Prado, Daniel de la Vega y otros). Se trata de una poesía de carácter *simbolista – modernista* y que encuentra su mejor expresión en la revista *Los diez*. Influencias clara (¡hasta el calco!) de Darío y Cansinos- Assens.

En 1916, viaja a París. En la *ciudad luz* presenciará y participará activamente de los movimientos de vanguardia a través de dos revistas vinculadas a Guillaume Apollinaire y que representan el nuevo espíritu de la modernidad que sacude a toda la Europa de postguerra: *SIC* y *Nord – Sud*. Huidobro integrará el cuerpo de colaboradores en estas publicaciones y se relacionará con los principales gestores del *dadaísmo* y *surrealismo*: Max Jacob, André Breton, Philippe Soupault, Tristan Tzara y Louis Aragon.

Es durante el verano de 1918 que nuestro poeta llega a Madrid donde ha de publicar cuatro libros llamados a hacer historia; dos de ellos en lengua francesa *Hallali* y *Tour Eiffel* y dos obras singulares en castellano: *Poemas Articos* y *Ecuatorial*. Nos interesa, de manera especial, este último título; pues advertimos en él los rasgos de la modernidad estética. Guillermo De Torre llega a decir: “Sus conexiones con la entonces última poesía francesa eran muy visibles; bastaba, simplemente advertir lo más exterior: la tipografía y la estructura formal de los libros mencionados” No obstante, hay críticos que aportan un matiz distinto frente a *Ecuatorial*, Yurkievich, por ejemplo, señala: “...conserva toda su vigencia, que no es solamente el traslado de las invenciones de Apollinaire al castellano”. Detengámonos en este punto, central a nuestro entender, pues de su solución emana la justa singularidad de Huidobro y su vigencia en la poesía latinoamericana. Es evidente que la estética de las vanguardias impacta al joven poeta, tanto a nivel personal como cultural, lo que determinará una cierta orientación de la escritura huidobriana. En cuanto a su concepción poética, el *creacionismo*, podemos encontrar un claro paralelismo con el cubismo de Apollinaire y con lo que será más tarde la estética surrealista. Así, cuando nuestro poeta afirma: “No se trata de imitar a la naturaleza sino de hacer como ella, de no imitar sus exteriorizaciones sino su poder exteriorizador” , resuenan los ecos del prefacio de *Le cornet à dés*, escrito por Max Jacob en 1917: “Una obra de arte vale por ella misma y no

por las confrontaciones que puedan hacerse con la realidad". Así, la idea huidobriana del poeta como un pequeño dios, su *Non Serviam*, resume más bien todo el espíritu rebelde e iconoclasta de la *modernidad estética* que, como hemos visto, renuncia al *arte mimético*.

Ecuatorial marca uno de los puntos de inflexión en la escritura del vate y es, a no dudarlo, su texto de transición. La mirada del poeta se vuelca a su época, al vasto mundo más allá de la cordillera-muro de su país natal. Este texto es, por decirlo así, el puente hacia la cultura universal de su tiempo, un libro cosmopolita que se abre al planeta entero (no olvidemos que está dedicado, nada menos, que a Pablo Picasso). En este sentido, Huidobro recoge la herencia de Apollinaire y los vanguardistas, herencia que habrá de culminar en *Altazor* (1931). *Ecuatorial* es el texto en que Huidobro toma conciencia plena de su tiempo estético e histórico, aquí se encuentra su primer balbucir poético propiamente moderno.

Pese a su presencia en España, pareciera que su influencia entre los poetas vanguardistas peninsulares, *ultraístas*, fue escasa. Más allá de la originalidad, en tela de juicio, o la resonancia de sus preceptos estéticos creacionistas; la estatura poética de Huidobro es innegable. Su obra se inscribe entre los fundadores de nuestra poesía contemporánea, uno de cuyos hitos es *Ecuatorial*.

Al examinar *Ecuatorial*, surgen de inmediato algunos aspectos formales que remiten a una estética nueva. Por de pronto, el primer rasgo que salta a la vista es *la ausencia total de signos ortográficos*, no hay puntuación alguna. Este rasgo nos recuerda a Apollinaire quien introdujo esta modalidad al corregir las pruebas de *Alcools* en 1912. Al suprimir los signos de puntuación, las fronteras semánticas se hacen difusas, los campos morfo-semánticos se amalgaman hasta tornarse un *continuo polivalente* pleno de indeterminaciones y presencias poéticas. Por momentos, el poema nos ofrece este efecto polisémico:

*Desterrados fiebrosos del planeta viejo
Muerto al alzar el vuelo
Por los cañones antiaéreos*

A esta liberación del verso, sin llegar al *versolibrismo*

absoluto, se agrega la desarticulación de la *columna versal*, consiguiendo así efectos plenos de *sentido plástico*:

*Y vio alumbrar las vírgenes encintas
Allá lejos*

Allá lejos

Esta ruptura introduce la posibilidad de *lecturas diversas*, simultáneas o paralelas; el texto deviene una *obra abierta*:

1917

LLUEVE

*Bajo el agua
Enterraban a los muertos
Alguien que lloraba
Hacia caer las hojas*

*Signos hay en el cielo
Dice el astrólogo barbudo*

*Una manzana y una estrella
Picotean los búhos*

*Marte
pasa a través de
Sagitario*

La disposición espacial está al servicio de diversos fragmentos de una realidad multiforme; como en los reportajes de televisión de hoy, la realidad se nos entrega por retazos que, en conjunto, forman un sentido, una época: 1917, año de guerra. A la columna versal dissociada, y la carencia de puntuación, se suma el *juego tipográfico* que permite, mediante este artificio paralingüístico, marcar énfasis poéticos a través de un dispositivo plástico. Todos estos rasgos nos traen a la memoria los hallazgos formales de Apollinaire, todas las posibilidades figurativas del verso, llevados a la pintura por Braque. Todas estas novedades adquieren su verdadero alcance en la nueva relación de significación que nace del encuentro entre el plano expresivo (formal) y el plano del significado. Esta nueva concepción del signo redundará, por cierto, en una *mutación pragmática*, en cuanto reclama nuevas claves de lectura y supone un nuevo *lector modelo*.

Los indicios epocales son muy claros, todo el poema de Huidobro es una mirada histórica panorámica a su tiempo:

*Sentados sobre el paralelo
Miremos nuestro tiempo*

SIGLO ENCADENADO EN UN ANGULO DEL MUNDO

La proposición es portentosa, se trata de echar una mirada al mundo y al siglo que nace. Desde el centro mismo del planeta, *Ecuatorial* va a dar una mirada poética sobre el planeta y va a fundar un mundo. No hay lugar ni circunstancia demasiado lejana o ajena. En un catastro mínimo detectamos: *Noruega, Europa, Polo sur, Congo, Africa, Marsella, California, Londres, París, Occidente, América Latina, Suiza, línea ecuatorial, Vía Láctea, universo...* En este caleidoscopio, la cultura también es un código en que se confunden los territorios más dispares: *Zeppelines, Torre Eiffel, hilos telefónicos, Capitán Cook, Cristo*. La mirada es profunda y desgarradora, la *belle époque* toca a su fin, una nueva era se inaugura:

*El último rey portaba al cuello
Una cadena de lámparas extintas
Las estrellas
Que caían
Eran luciérnagas del musgo*

*Y los afiches ahorcados
pendían a lo largo de los
muros*

Ecuatorial contiene pinceladas de la estética futurista, hay huellas que hablan de una cierta *modernolatría*; la nueva era es la era de las máquinas, verdaderas divinidades: "*silba la locomotora en celo*" / "*El divino aeroplano*" / "*Diez Zeppelines vinieron a París*" (12) Late en este poema una visión pesimista, acaso apocalíptica. Esta visión pesimista del poeta es la manifestación de una visión ética e ideológica adversa al capitalismo y al colonialismo reinante:

*Entre la niebla vegetal y espesa
Los mendigos de las calles de Londres*

.....
*Aquella tarde de primavera
Una muchacha enferma
Dejando sus dos alas a la puerta
Entraba al sanatorio*

.....
*Y los negros
de divina raza
Esclavos en Europa
Limpiaban de su rostro
la nieve que los mancha*

La visión histórica del poeta va más allá de los contextos que inspiran su obra, la destrucción de Europa. Subyace una concepción temporal cíclica; hay un desplazamiento desde lo contingente hacia lo cosmogónico, una suerte de escatología de resonancias hasta bíblicas:

*ALFA
OMEGA
DILUVIO
ARCOIRIS*

*Cuántas veces la vida habrá recommenzado
Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado*

Por último, no podemos dejar de sorprendernos la *metáfora disparatada, lúdica y humorística*; un inequívoco rasgo de modernidad estética. La fantasía desenfadada atraviesa todo el texto, disponiéndose en diversos planos expresivos, como Delaunay en su *Fênêtre prismatique*:

*Ha gritado
Primavera
Al lado izquierdo
30 minutos*

.....
*Y en casi todas las alcobas
Cada vez que da la hora
Salía del reloj un paje serio
Como a decir
El coche aguarda
mi señora*

Ecuatorial es un texto de transición en dos sentidos, por una parte la incorporación de rasgos formales propios de las vanguardias europeas y, por otra parte, por la visión estética e ideológica que se advierte en toda la obra, la creación pura y la crítica al capitalismo. *Ecuatorial* anuncia lo que será la gran obra de Huidobro doce años más tarde *Altazor*. El texto de Huidobro se cierra con un aire premonitorio y muy

pesimista hacia la nueva era que comienza:

Siglo
Sumérgete en el sol
Cuando en la tarde
Aterrice en un campo de aviación

.....

El niño sonrosado de las alas desnudas
Vendá con el clarín entre los dedos
El clarín aún fresco que anuncia
El fin del universo

La destrucción del universo, tal la profecía, constatación ante un siglo que nace con la impronta de la muerte. Siglo en que la realidad se muestra al poeta como una discontinuidad espaciotemporal, caótica evocación de imágenes mentales disonantes: *un collage*.

25

La realidad latinoamericana del siglo XX no es pensable sin dar cuenta de su literatura. En ella cristalizó aquella "ciudad letrada" que nos refirió Ángel Rama en su libro homónimo, ella constituyó el lenguaje de equivalencia que en sus diversos matices delineó una suerte de antropología filosófica latinoamericana. En nuestro tiempo mundializado en que la hiperindustrialización de la cultura nos torna tan vulnerables a olvidos y renunciadas, se hace indispensable volver a lo que ha sido la voz de los nuestros. Quizás relejendo a nuestros escritores seamos capaces de "traducir" y renovar esas voces a los nuevos lenguajes digitales audiovisuales.

Existe conciencia de que en el desarrollo de nuestras letras se da un momento de cambio que nos pone en relación con todo el proceso vivido por la literatura europea y norteamericana, Kafka, Joyce, Faulkner, entre muchos otros. Esto redundaría en una cierta madurez expresiva, pues junto a nuevas técnicas se perfila con mayor nitidez una identidad, una personalidad literaria. Como acota el crítico argentino Jorge Lafforgue: "... la dependencia cultural ante las metrópolis europeas no siempre implicó obsecuencia por parte de

nuestros escritores, en más de un siglo nunca logró sin embargo una autonomía prolongada frente a sus modelos... pero desde tres o cuatro décadas atrás se produce en ese insuficiente panorama un vuelco que habría de comportar el nacimiento de una actitud radicalmente distinta: *Pedro Páramo o Ficciones, El astillero o Rayuela, El siglo de las luces o La muerte de Artemio Cruz, Cien años de soledad o La casa verde* ya no son subsidiarias de ningún modelo consagrado sino que por el contrario crean sus propios espacios judicativos”

Estamos, entonces, ante un proceso de creciente autonomía, una nueva literatura que innova en el plano del lenguaje y de la conciencia histórica. En este punto se podría argumentar que la llamada nueva novela latinoamericana se equivale con lo que fue la primera vanguardia poética. Al igual que ésta, la nueva novela aclimata el *collage* y los *calembours* en lengua castellana. Una interesante mirada sobre este quiebre es la que propone el crítico chileno Cedomil Goic. Para este crítico, hay una primera época o *novela moderna* que va de 1800 a 1934 y una segunda época o *novela contemporánea* que ocupa desde 1935 hasta nuestros días. La novela contemporánea estaría marcada, según Goic, por el impacto del surrealismo; este impacto es, desde luego, mucho más que una querrela generacional, pues se trata de una ruptura del sistema literario mismo.

Si hacemos la comparación entre las diversas corrientes de lo que se llama novela moderna – neoclasicismo, romanticismo, naturalismo -, advertimos que se trata, en efecto, de variaciones en un mismo *régimen de significación mimético*; en cambio, desde María Luisa Bombal hasta Cortázar, los nuevos escritores van a alterar la estructura novelesca en todos sus niveles. Así, el causalismo y el determinismo, la ingenuidad mimética y el tiempo lineal, en fin, una relación aporosa con el lenguaje, ceden su lugar a los recovecos de la conciencia, a la subjetividad del artista. Lo que había sido un todo coherente deviene incoherencia del sujeto que vive la experiencia de su realidad. Instalada en la subjetividad, la novela contemporánea privilegia la dimensión verbal como principio estructurante de la realidad. En suma, la novela contemporánea es la superación del mimetismo moderno, se propone tanto una nueva esfera de lo real como una interpretación nueva: *la nueva novela ya no reproduce sino que significa*. Lo verbal se convierte en centro

de reflexión, llegando a una cierta autarquía de lo poético; la palabra es una realidad en sí. Esta inmersión en la interioridad humana implica una desestructuración del mundo y de los signos que lo representan.

Se trata de un mundo sorprendente y variado que da lugar a múltiples cualificaciones de lo real, que presenta una condición equívoca y da lugar a una representación asistemática, errática, arbitraria, de trabazón floja o musical, en el orden insólito que construye. Un irracionalismo generalizado domina la representación y engendra familiaridad entre órdenes característicos: la ambigüedad de la conciencia concita la ambigüedad del hombre, de la naturaleza, del mito, de la locura, de la poesía, del sexo y revela la ambigüedad de América.

Durante la Colonia, no hubo novela en nuestra América, y los críticos coinciden en marcar su nacimiento con el mexicano Joaquín Fernández de Lizardi en 1816 cuando publica *El periquillo sarniento*. Será la segunda mitad del siglo XIX la que verá aparecer las primeras expresiones novelísticas de consideración: *Amalia*, *María*, *Martín Rivas*, *El Zarco*. Todas estas novelas están ligadas al *romanticismo*. A esta pobreza novelística se opone la riqueza lírica y ensayística, y algunas formas escriturales novedosas e híbridas como *Las Tradiciones* de Palma y *Facundo* de Sarmiento. Más tarde el esteticismo modernista no rindió buenos frutos en la novela aunque atemperó los excesos naturalistas de muchos escritores. La novela debía esperar un retorno de lo histórico y social, los primeros años del siglo XX, para adquirir una mayor madurez formal. En una síntesis mínima, destacan: *Los de abajo* (Azuela: 1916), *El roto* (Edwards: 1920), *Doña Bárbara* (Gallegos: 1929), *Mamita Yunai* (C.L.Fallas: 1941) Los diversos regionalismos van constituyendo esta novelística latinoamericana con todos los matices étnicos y culturales. Será durante la década de los cuarenta que la nuestra novela va a sufrir los mayores cambios, aún cuando existieron precursores de la talla de María Luisa Bombal: *La última niebla* (1935) y Miguel Ángel Asturias, cuya primera novela *El señor presidente* escrita en 1932 y publicada en 1946, evidencia una clara filiación surrealista que años más tarde se llamará *realismo mágico*. Una mención especial merece Juan Carlos Onetti, quien traerá a la modernidad latinoamericana una desconfianza radical con *El pozo* (1939)

Para el crítico peruano Julio Ortega la nueva narrativa

hispanoamericana nace de un conjunto de prácticas textuales claves o modelizadoras: estos textos fundacionales o paradigmáticos traen una cierta modernidad al universo literario latinoamericano. Coincidiendo con la crítica habría que consentir que el espacio de la nueva novela se inicia con *El Aleph* de Jorge Luis Borges en publicado en 1949; se sigue con *Pedro Páramo* de Rulfo aparecido en 1955; *Rayuela* de Julio Cortázar, 1963; *Paradiso* de Lezama Lima, 1966; y concluye con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en 1967.

Cada uno de los textos señalados introduce modelos textuales específicos. De este modo, Borges, postula una escritura crítica que opone a una literatura descriptivista, un modelo escritural que posee su propia lógica: lógica discursiva, texto autónomo, autosuficiente y arreferencial. Esto se traducirá en relatos fantásticos basado más en lo fantástico del razonamiento que en lo insólito de los hechos narrados: la ficción y la crítica cohabitan los textos borgeanos. *Pedro Páramo* representa una escritura mítica, en el sentido de que la realidad y la ficción se diluyen en el mito y éste en el lenguaje; el sentido emana de la sintaxis narrativa y se erige en paradigma de lo fantasmagórico. Lezama Lima escribe desde lo que Ortega llama *escritura poética*; esto quiere decir que *Paradiso* se resuelve en las imágenes y el sentido de totalidad de la poesía. García Márquez propone una transposición poética de la realidad, por esta razón Macondo la mítica ciudad creada por este escritor colombiano ha sido considerada como la imagen novelesca de América Latina agobiada por los males del mundo subdesarrollado.

Recordemos que el impacto del surrealismo en nuestra narrativa dio origen a lo *real maravilloso* concebido por Alejo Carpentier quien expuso una visión crítica de las tesis de Breton en el *Prólogo* de su *nouvelle El reino de este mundo*: "A fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados..." Lo maravilloso, según Carpentier, nace de una revelación privilegiada de la realidad, el milagro, lo cual presupone una *fe*. Lo que en Europa es procedimiento, mistificación y pura imaginación; es en nuestras latitudes *magia efectiva y creencia fundamental*.

Así, el surrealismo será asumido desde Hispanoamérica de

diversas maneras que van desde el realismo maravilloso a la literatura fantástica, desde el americanismo de Carpentier al cosmopolitismo de Borges. Finalmente, el surrealismo trae a nuestra literatura un nuevo modo de representación, un *nuevo modo de significación* que marcó todo el siglo XX.

26

Le debemos a Salustio, Apiano y Floro las referencias a Espartaco, el esclavo que puso en jaque a la república de Roma el 72 antes de nuestra era. El episodio es conocido hoy como la III Guerra Servil y más conocida en nuestra época en su versión hollywoodense en una de romanos protagonizado por Kirk Douglas.

Espartaco nos convoca, pues nos obliga a discurrir sobre las luchas emancipatorias a través de la historia humana. Es claro que Espartaco no fue ni el primero ni el último. Sin embargo, surge la cuestión acerca de ese primer hombre, el primer Espartaco que concibió la libertad como horizonte posible.

Aquel anónimo y remoto primer Espartaco "imaginó" lo que no es, como negación de un mundo que se le apareció como injusto. La cuestión fundamental radica en ese paso sutil y radical, el acto poético de imaginar "dignidades" propias de lo humano. Este acto creativo es un misterio y es la simiente de todas las revoluciones, de todos los cambios posibles.

En definitiva, por qué la esclavitud se torna indigna para este primer Espartaco, en un mundo de esclavos en que el sometimiento ha sido naturalizado por los poderosos, al punto de que una mente brillante como Aristóteles no reparó en ella.

Al observar la historia, llama la atención la expansión de una cierta consciencia de la "dignidad humana". No podemos negar que se han sufrido retrocesos, grandes recaídas; es cierto, además, que las astucias de los privilegiados se visten de nuevos ropajes para perpetuar nuevas formas de sujeción. Sin embargo, más allá de tal evidencia, persiste el misterio planteado por el primer Espartaco, la creación de nuevos horizontes de realización de lo humano. Sólo "después" de esta "creación idiolectal" es posible que otros compartan un

sueño de emancipación moral, social o estética; sólo "después" irrumpen los movimientos históricos y sociales, esto es, la "dimensión sociolectal": "*Les Droits de l'Homme*", como creencia fundamental o *clisé* de moda.

Poco importa que un determinado sueño se haya plasmado o no en sociedades históricas, lo cierto es que cada nuevo horizonte de lo humano permanece para siempre como uno de los posibles derroteros de la historia futura. Los sueños son, inevitablemente, atemporales y, en este sentido, perennes. El misterio sigue allí, más allá de miles de crucificados, más allá de masacres inmisericordes. En cada hombre radica en potencia la posibilidad de crear esa chispa que incendie toda la pradera. Una cierta idea bien pudiera ser más peligrosa que un arma nuclear.

Así como hoy nos parece aberrante la esclavitud humana, en los siglos venideros les parecerá indigno, irracional y grotesco el modo cómo degradamos nuestro medioambiente o los principios morales que presiden nuestra vida social y política, convirtiendo en mercancía la educación, la salud, los alimentos, el agua, el sexo, la vida misma.

La idea tan elemental de que no es correcto que unos pocos se apropien del trabajo de los muchos, es el reclamo moral y político de los débiles, marginados y pobres de la tierra, sea que sean conscientes de ello o no. Para cumplir la tarea emancipadora que les está, inevitablemente, encomendada a las futuras generaciones, no hay dogmas ni recetas. En cambio, hay una exigencia moral, propender a la continuidad de la vida, donde la libertad no sea una estatua y la dignidad sea mucho más que un *wishful thinking*. Le debemos pues a aquel primer Espartaco la idea, hoy lugar común, de que la esclavitud es de suyo inaceptable. Sospechamos que hay otros Espartacos soñando sueños inconcebibles en esta prehistoria humana en que habitamos, pero que serán mero sentido común para los humanos del mañana.

27

El cine y por extensión las nuevas modalidades audiovisuales constituyen un nuevo lenguaje. En los hechos, dado el avance de las nuevas tecnologías digitales en red, este nuevo lenguaje se ha convertido en el lenguaje de equivalencia del

siglo XXI. Si otrora fue la ciudad letrada, de ahora en más será la imagen, la ciudad virtual.

No es casual, por lo tanto, el tremendo atractivo que representa para las nuevas generaciones todo lo relacionado al goce y producción de imágenes, en detrimento de las letras. Vivimos la transición entre dos culturas, una transformación radical de la memoria.

Por casi tres milenios, la escritura alfabética fue el modo de registrar eventos, ideas y sentimientos. Acumulamos este acervo de la humanidad en manuscritos, luego en libros impresos que colmaron bibliotecas alrededor del mundo. Hoy, lo sabemos, una Data Base es capaz de almacenar varias bibliotecas en un espacio diminuto y de fácil disponibilidad en cualquier lugar que se requiera. Textos, imágenes, sonidos, han sido reducidos al código binario que se trasmite a la velocidad de la luz.

En América Latina, la forma privilegiada de la reflexión tomó más la forma narrativa que el discurso filosófico. De allí que fueron nuestros escritores quienes delinearon una cierta antropología filosófica del hombre latinoamericano. Durante el siglo XIX y XX advertimos una secuencia de estilos y escuelas literarias que se ocuparon de los paisajes geográficos, sociales y humanos de nuestros campos y ciudades. Nuestros escritores construyeron una abigarrada memoria cultural que está apilada en páginas amarillentas, escasamente consultadas por especialistas y lectores.

La grandeza y dignidad de nuestras letras se erigió sobre ciertas tradiciones escriturales que se conectaban de manera inédita con el hontanar de la memoria latinoamericana. Un lenguaje adquiere sentido sólo en cuanto se inscribe en una tradición histórica, estética y antropológica. Esto que fue cierto para nuestra literatura lo es también para el lenguaje audiovisual.

Se tiende a pensar que hay una discontinuidad fundamental entre la literatura y el cine. Si bien es cierto que podemos advertir claras diferencias entre una semiología literaria y una semiología cinematográfica, no es menos cierto que ambos lenguajes adquieren su "sentido" en cuanto actualizan una memoria estética, histórica y antropológica. Se trata, en rigor, de dos lenguajes inscritos en sociedades históricas que remiten de manera inevitable a contextos epocales.

Pensar el cine y la literatura latinoamericanos como una continuidad, nos plantea la cuestión fundamental del cine actual: recrear y actualizar la memoria cultural de nuestras sociedades. Tanto el cine como la literatura presentan una homología estructural básica: el relato. Tanto es así, que toda producción cinematográfica reconoce una etapa de producción literaria en el "libreto". Todo cineasta debiera ser un gran lector para enriquecer su percepción narrativa.

Cine y literatura son dos lenguajes capaces de problematizar todo el espectro de la condición humana. Ambos lenguajes son capaces de construir metáforas y metonimias, ambos lenguajes poseen la capacidad de construir "imágenes poéticas". La relación fundamental entre cine y literatura no se juega en su discontinuidad sino en su "traducibilidad" y en su "equivalencia".

La cinematografía no debe traducir mecánicamente una determinada novela, se trata de traducir una "memoria" histórica y antropológica, desde los cánones estéticos y técnicos del cine. La imagen cinematográfica no reproduce, significa. La riqueza del cine latinoamericano se juega allí, en la capacidad de los nuevos directores para problematizar y actualizar "nuestra" antropología cultural. No se trata de reeditar a nuestros grandes escritores, se trata más bien de que irrumpa un equivalente a Borges o un Cortázar del cine latinoamericano.

Más allá de la pericia tecnológica y de los artificios digitales, el cine y la producción audiovisual es la forma en que una cultura recrea en imágenes su propio imaginario. Cada época impone sus rigores, la cultura hiperindustrializada no es la excepción. El mercado delimita los cánones del *entertainment* de masas, sin embargo, como los escritores de antaño, los nuevos "poetas de la imagen" siempre encontrarán los intersticios para hacer florecer la flor en el pantano.

Nuestras letras recorrieron un largo camino, de más de un siglo, para encontrar un *modo propio* de expresión que la hizo universal, vértigo de abismo y libertad. Nuestro cine está en el camino, hemos visto ya los inicios de ese balbucir en filmes interesantes: "Amores Perros", "Hombre mirando al sudeste", "Imagen latente", sólo por mencionar algunos.

Las imágenes, como todos los signos, poseen una vocación

de humanidad. Todo signo existe cuando es susceptible de ser compartido. Finalmente, el cine latinoamericano es el encargado de recrear con sus nuevos lenguajes nuestros propios "mitos", la estatura de nuestros sueños, una imagen de lo que somos. Ni verdad, ni mentira: imagen.

28

Se podría pensar que Francia es una gran cultura por sus filósofos, acaso por su Revolución de *Liberté, Egalité et Fraternité*, quizás por su ciencia o sus logros tecnológicos. Tales argumentos apenas rozan algo parecido a una verdad. Para quienes la aman y la reconocen como a una segunda patria, la cuestión es mucho más elemental: Francia es digna de amarse por su "*joie de vivre*".

Como nos enseña aquella magnífica cinta danesa de Gabriel Axel, basada en la novela de Dinesen, "La fiesta de Babette" (1987), lo correcto puede conjugarse con los placeres mundanos del arte culinario y del buen beber. El verdadero camino, enseñaba el Iluminado, se encuentra en el medio, el punto preciso en que la cuerda se tensa lo suficiente para entregarnos la dulce nota de la vida.

Pocos pueblos de la tierra logran plasmar en su cultura una dimensión estética de la vida. Junto a la cultura japonesa en el Lejano Oriente, Francia exhibe en Europa el más alto grado de refinamiento y armonía a este respecto. No estamos pensando en versallescas nostalgias aristocráticas ni nada que se le parezca sino en una manera cotidiana de vivir. La alegría de vivir es una disposición cultural a lo estético como práctica diaria y un descubrimiento: *vivir es un arte*. La alegría, tal como han cantado los poetas de todos los tiempos, está íntimamente ligada a la buena mesa y al vino

*El vino
mueve la primavera,
crece como una planta la alegría,
caen muros,
peñascos,
se cierran los abismos,
nace el canto.
Oh tú, jarra de vino, en el desierto
con la sabrosa que amo,*

*dijo el viejo poeta.
Que el cántaro de vino
al beso del amor sume su beso.*

Una botella colmada de rojo rubí abre el corazón a la conversación, ya no concebida como culta e inteligente sino como expresiva y, casi siempre, amable. Un buen vaso de vino es el beso a los taninos de añejas maderas, al sol tibio de primavera, al rocío del amanecer. Ni noble ni plebeyo, el vino es ocasión de placer. El vino y la alegría van de la mano. Cada copa de vino es una pequeña fiesta líquida esperando a su invitado de honor. Es cierto, el feo rostro de la resaca espera al amanecer a quienes en su vehemencia no han aprendido el arte de beber.

La alegría de vivir no se dictamina por decreto y ni siquiera se enseña, es más bien un clima espiritual sedimentado por generaciones. Como el buen vino, la "*joie de vivre*" debe envejecer en los toneles de la historia. La sana alegría de vivir no debe confundirse con la exaltación carnavalesca o el escape a paraísos artificiales y ni siquiera con un ingenuo optimismo: se trata de una actitud proclive a la libertad, al amor y al goce. La alegría de vivir no es huir de las complicaciones que nos presenta la existencia individual y social, tampoco es el olvido negligente; por el contrario, es vivir intensamente la vida con alegría, aún en los momentos de mayor tribulación.

Los chilenos hemos sabido de amarguras y tristezas que han dejado lágrimas y cicatrices. Quizás ha llegado el momento de aprender la lección de otros pueblos y comenzar a envejecer los mostos en los toneles, para que futuras generaciones beban el vino generoso de la alegría de vivir. Quizás ha llegado el tiempo de aprender el sutil arte de sentarse a la mesa y compartir una copa de vino.

*A veces
te nutres de recuerdos
mortales,
en tu ola
vamos de tumba en tumba,
picapedrero de sepulcro helado,
y lloramos
lágrimas transitorias,
pero
tu hermoso*

*traje de primavera
es diferente,
el corazón sube a las ramas,
el viento mueve el día,
nada queda
dentro de tu alma inmóvil.*

29

Los países ricos, enarbolan las banderas del libre comercio y la globalización de los mercados. En cada foro internacional presionan a los países pobres para que tomen medidas que favorezcan sus intereses inmediatos. Sin embargo, al mismo tiempo endurecen sus políticas migratorias para evitar que los pobres de la tierra se instalen en sus ciudades.

Los pobres e indocumentados, sean negros del África, "sudacas", "moros" o "asiáticos" resultan aborrecibles no tanto por su color o sus costumbres como por su precariedad económica. Las sociedades ricas aborrecen de los extranjeros pobres que vienen a disputar empleos a muchos de sus propios marginales. Las sociedades más prósperas, mimadas en el consumismo suntuario, reniegan de su fundamento democrático para salvaguardar un modo de vida.

Intoxicadas de narcisismo por la cultura mediático publicitaria, las sociedades "desarrolladas" han desplazado todo reclamo humanista universalista por una delirante xenofobia cuya coartada es el nacionalismo y el racismo: antesala de la degradación y la barbarie.

La hiperindustria de la cultura en Europa y los Estados Unidos ha engendrado una visión cínica del mundo, plagada de estereotipos vulgares para una masa plebeya. A través de una retahíla de lugares comunes se estructura una visión patológica del mundo, cuyos vértices son el odio, la violencia y el nihilismo agresivo frente a la presunta amenaza. Eso tiene un nombre y se llama *fascismo*.

Millones de africanos y árabes en Francia, turcos en Alemania, mexicanos y latinos en Estados Unidos, "sudacas" en España o peruanos en Chile, deben sufrir a diario la

discriminación de una sociedad que se siente "superior" a las miserias de sus inmigrantes. Las masas plebeyas e ignorantes son presa fácil del discurso xenofóbico, en especial cierto segmento juvenil.

La globalización concebida como libre flujo de capitales y mercancías, nos muestra su rostro antidemocrático cuando se trata de seres humanos pobres. Nadie quiere que los esclavos miserables y malolientes se instalen en su antejardín. La globalización promueve las imágenes de los emprendedores y "winners", en las antípodas de las víctimas o "losers": homosexuales, indígenas, negros, enfermos y pobres.

Es cierto, ya no vemos las velas inflamadas de los barcos europeos que cruzaban el Atlántico desde la costa africana, trayendo el preciado "marfil negro", cargamento de esclavos hasta La Habana o Cartagena de Indias. Las cadenas y los grilletes han sido reemplazados hoy por el analfabetismo, las enfermedades y la pobreza perpetua. Generaciones desesperadas cuyo único horizonte es peregrinar hacia la metrópoli, desafiando la muerte, por una vida diferente.

Los países pobres del sur son tenidos como exóticos y lejanos parajes de turismo, donde la agreste naturaleza aún permanece impoluta; acaso como paraísos sexuales para la pedofilia o como paraísos fiscales para los negocios turbios. Los pueblos del sur constituyen la frontera, el "far west" donde todavía se consiguen materias primas a bajo coste sin restricciones medioambientales.

En la hora actual coexisten dos mundos inconmensurables, distintos y distantes. Cada vez que un grupo de africanos a la deriva se aproxima a las turísticas playas europeas, se rozan dos mundos que el capital ha separado: los seres globalizados que retozan en edénicos parajes "all inclusive" y aquellos marginados muertos de hambre y de olvido.

Nadie como Sandro ha sabido cristalizar en sus canciones el alma melodramática de Latinoamérica. Desde Carlitos Gardel, pasando por Lucho Gatica, y hoy Juan Gabriel o Marco

Antonio Solís; "Sandro de América" ha sido capaz de expresar un cierto imaginario profundo de la cultura de arrabal. Tangos, boleros, baladas y rancheras han recreado ese mismo talante. América Latina se deleita en las amarguras y tribulaciones del amor contrariado, en las penas del despecho, en las lágrimas de amor desesperado: "¡Dame el amor, dame la vida!".

Como en la novela rosa, el protagonista es el amor y, ciertamente la mujer. La mujer, humillada en la vida social, lanza su estocada mortal al "macho" con su mejor arma, el deseo y el amor. El mayor exponente mundial de este género es, sin duda, Charles Chaplin quien plasmó su talento en su inolvidable filme "City Lights", donde "La violetera" resuena contra el silencio, mostrándonos en todo su esplendor los brillos del melodrama

Alimento cotidiano de millones de mujeres sencillas para sus más afiebradas fantasías, el lirismo melodramático ordena y prescribe el mundo emocional latinoamericano. Lo melodramático es, ineluctablemente, cursi y con aromas de pachulí, he ahí su singularidad y su encantamiento. Ella como objeto del deseo alimenta el empalagoso almíbar del melodrama: "'Tus labios de rubí de rojo carmesí...'

El sufrimiento es parte constitutiva del relato melodramático. Tanto en las canciones como en el radioteatro y las telenovelas, se apela a situaciones rebuscadas para provocar el llanto: por ello se habla de "picar cebollas". De algún modo, se regresa a la narrativa infantil de buenos y malos: una angelical muchacha ciega, por ejemplo, es maltratada por su madrastra, como en Cenicienta. Cada canción es un episodio "cebolla", una situación límite: "Penas y penas y penas hay dentro de mi..."

A diferencia de otras culturas, en que lo melodramático también está presente como "soap opera" o "culebrones", y en figuras como Sara Montiel cuyo tema "El relicario" es ya inmortal; En nuestras tierras el melodrama constituye un código cultural básico. El melodrama se canta y escenifica con una lágrima en la garganta. Sus motivos recurrentes lindan con el sagrado amor a la madre, la "vieja", la erótica prostibularia, el "macho herido", el amor imposible, entre muchos. "Arráncame la vida de un tirón que el corazón ya te lo he dado..."

Hay una concomitancia evidente entre la cultura popular melodramática y las formas políticas populistas latinoamericanas, asentadas, precisamente en dicho imaginario. Todo caudillo latinoamericano es, consciente o no de ello, el protagonista de una "cebolla" historia de amor con las masas plebeyas que le siguen. Esto es cierto desde Evita Perón a Hugo Chávez. No podemos olvidar que todo caudillo se identifica con su pueblo desde códigos emocionales preconscientes, allí se verifica la alquimia de su atractivo.

Sandro, al igual que Gardel y Lucho Gatica, pertenece a toda Latinoamérica, pues los tangos, boleros y rancheras se escuchan en cada casa humilde de este continente, delineando un imaginario que se ha transmitido de madres a hijos en cada generación. Como un soterrado código emocional y sólo comparable a la religión, el vino del melodrama se bebe en una copa rota que hiere los labios: la "cebolla" es uno de los pilares de nuestra cultura.

Visto como pura exterioridad, el melodrama es estéticamente "kitsch". Ello no da cuenta, sin embargo, de la genuina experiencia emocional que supone esta variante estética. Se trata, qué duda cabe, de cuadros emocionales de trazos gruesos y colores primarios, sin matices. El melodrama es la "inteligencia emocional" de las masas en Latinoamérica. Por ello, Sandro es hoy objeto de culto como uno de los mayores exponentes de esta forma de arte: "Arráncame la vida de un tirón que el corazón ya te lo he dado. Apaga uno por uno sus latidos, pero no me lleves al camino del olvido"

31

Cuando Rubén Blades compuso su célebre salsa "Pedro Navaja" le otorgó una cierta dignidad estética a la vida de una estirpe singular, aquella que en Chile denominamos los "choros". Aunque hijo del pueblo, el "choro" es una suerte de aristócrata de los bajos fondos, aquello que la sociedad llama desdeñosamente el "*lúmpen*". El "choro", que no debe ser confundido de buenas a primeras con el "*flaite*", se distingue de sus pares, pues sabe de dignidades y se reconoce en un código de honor, mientras el "*flaite*" a secas es, en principio, "*agilao*" y amoral y por lo mismo sólo capaz de "*dar jugo*", dispuesto a cualquier bajeza.

Se es "choro" cuando se demuestra ser temerario, valiente y capaz de ejercer un liderazgo: *"Soy choro porque me la puedo"*, reza el refrán. El "choro" se distingue del falso choro o *"choro al peo"*, en los momentos duros, en manos de la *"yuta"* o encerrado en la *"cana"*; momentos en que sabe soportar estoicamente la adversidad, sin quejarse ni delatar a nadie: *"El buen choro no estrila"*, regla de oro de todo "choro" que se respete.

Cuando la fortuna le sonríe, sea por suerte en las apuestas o por algún buen negocio o *"movida"*, sea por algún *"apriete"* exitoso, el "choro" muestra su clase, el noble metal del que está hecho su corazón. El verdadero "choro" es *"bacán"*, luce y comparte generosamente su éxito, tanto con sus amigos como con sus *"minas"*. El "choro" es la exaltación del *"macho"* en toda condición. *"Por la esquina del viejo barrio lo ví pasar, con el tumbao' que tienen los guapos al caminar..."*

Amigo de sus amigos, leal hasta la muerte, el "choro" no conoce las palabras cobardía ni traición. Implacable con los *"sapos"* y *"jotes"*, el "choro" no perdona: su ética se juega al filo de la *"quiruza"*, entre la vida y la muerte. El "choro" inspira respeto, aún entre *"tiras"* y *"pacos"* que presienten algo de su hidalguía detrás de los trajes *"pulentos"* y las gafas oscuras que lo distinguen. *"Usa un sombrero de ala ancha de medio lao'... lentes oscuros pa' que no sepan qué está mirando"*

El "choro" ordena el subterráneo mundo en que se transgrede la propiedad y la ley de los poderosos, otorgándole un sentido y una extraña dignidad al ejercicio de su papel. Si bien nunca fue educado en buenos colegios, posee la inteligencia y astucia que le ha entregado *"la universidad de la vida"* y la profunda sabiduría *"canera"*. El "choro" es el que administra la *"guita"*, las *"namis"* y la violencia en los extramuros urbanos. El "choro", hijo de la pobreza, es alguien que transgrede los medios, pero no cuestiona los fines. A diferencia de los *"pendex"* que se ensucian las manos de manera insensata por migajas, el "choro" auténtico usa los *"fierros"* sólo como recurso extremo.

Un buen "choro" no necesita presentarse, pues su apodo y su *"cartel"* le preceden. Pocos se atreven a mirarle a los ojos, menos todavía a retarle de frente. Todo "choro" sabe en lo más íntimo de su ser que la muerte le acompaña a donde quiera que vaya: he ahí su grandeza y su tragedia.

La estirpe de los "choros" se ha tejido en la cárcel, en prostíbulos, bares y muelles, entre navajas y balazos, codo a codo con la muerte y la noche. Sea que se trate de los temibles "choros del puerto" o de los no menos bravos "choros santiaguinos", sus cicatrices son las mismas. Finalmente, todo "choro" sabe que *"el buen choro muere en su ley"*. Una noche cualquiera, en cualquier esquina, por alguna fatalidad su destino épico y trágico se consuma, perpetuando una nueva leyenda urbana que llenará la crónica roja. *"No hubo curiosos, no hubo preguntas, nadie lloró... La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida"*.

32

En el Chile oligárquico – liberal de 1900, a diez años de la derrota de Balmaceda, hacia su debut "El Mercurio" de Santiago. Con las armas de un periodismo moderno, le fue fácil desplazar a "El Ferrocarril", emblemático periódico del siglo XIX, e instalarse como el "Decano de la prensa chilena" durante todo el siglo XX.

Hasta el presente, ha llegado a ser lectura obligada de izquierdas y derechas que lo tienen como punto de referencia del mapa político nacional. "El Mercurio" se jactaba, en los años setenta, de que hasta el mismo presidente Salvador Allende atendía a sus páginas. Si bien su pasado reciente es más que turbio, no cabe duda que en un momento de nuestra historia asumió el papel de "estado mayor" ideológico y político de la derecha chilena. Sus editoriales marcaron el curso de los acontecimientos en Chile. La sabiduría popular, anclada en el sentido común, lo ha reconocido desde siempre como un diario "momio", imprescindible, no obstante, a la hora de poner "avisos clasificados".

En la actualidad, aquel grito contestatario de los jóvenes de la Pontificia Universidad Católica, "El Mercurio miente", se ha perdido como una lejana cita de los años sesenta. "El Mercurio" ya no necesita mentir, ya no se requiere utilizar las armas del lenguaje tendencioso al servicio de los poderosos. Pasaron los tiempos en que sus páginas conjuraban la conspiración para derribar gobiernos y ni siquiera requiere de

un hipócrita recato republicano para revestir de legalidad a una deleznable dictadura. Como portavoz del capitalismo criollo y globalizado, "El Mercurio" de hoy ordena y prescribe un orden social y cultural; autoriza y sanciona la circulación del poder político y simbólico en Chile, configurando un imaginario conservador. "El Mercurio" ya no miente, significa.

"El Mercurio" ya no necesita mentir, pues, la sociedad chilena ya no se debate entre dos mundos posibles. El Chile actual es un universo paradójico en que los medios y las pantallas de plasma multicolor sólo remiten a un mundo monocromático. "El Mercurio" ya no necesita mentir cuando Chile entero se ha vuelto "mercurial". En este sentido, el centenario Decano de la prensa chilena, como una voz solitaria, administra el tránsito de este pequeño rincón del mundo al capitalismo globalizado, cuyo sentido territorial y nacional se ha desvanecido en los flujos de redes digitales.

El lento e ineluctable declive de la ciudad letrada y republicana le otorga a "El Mercurio" una cierta pátina de monumento. Próximos al Bicentenario, cuando cualquier noción de República se desvanece, convertida en mero simulacro; cuando la idea misma de Democracia con mayúscula se desdibuja como pura "performance" mediática y estadística; el otrora Decano de la prensa chilena sigue orientando a los capitalistas chilenos con los altibajos de las Bolsas, alimentando la crítica literaria, publicando sus fotografías en páginas sociales e inventando Chile, día a día.

"El Mercurio" ya no está en su edificio de la calle Compañía, en el centro de Santiago, sin embargo, está más presente que nunca. Es como si el gran diario del siglo XX se hubiese vuelto invisible a los ojos de los transeúntes. Al igual que el Chile de hoy, donde el imaginario del consumo ha disuelto todo antagonismo, toda pasión y toda utopía. Ya no es posible ver a "El Mercurio" en aquella histórica esquina de la capital, junto a los Tribunales de Justicia. Hoy sólo se erigen allí unas viejas paredes que delimitan un sitio baldío, un espacio vacío donde se acumulan escombros y que algunos malos ciudadanos utilizan para depositar basura.

Julio Verne se ha instalado en el imaginario occidental como un adalid del progreso y la ciencia, un soñador, acaso un vidente del futuro. Sin embargo, "Paris en el siglo XX", una extraviada obra primeriza de 1863 y reaparecida en 1989, delata ya otra lectura posible de la obra verniana, el advenimiento de la modernidad como tragedia.

El protagonista que elige Verne para su novela es un joven poeta situado en 1960, es decir, cien años "después" de la actualidad del escritor. Esta operación abre un "cono temporal" de un siglo para los "posibles" del porvenir cuyo vértice es el "ahora" de la escritura. No se trata, por cierto, de una mera especulación sobre el mañana. Si la ciencia procede desde fenómenos y "hechos reales" para remontarse a leyes y teorías posibles; la "ciencia – ficción" procede a la inversa, instala "hechos posibles" a los cuales se les aplica toda la legislación científica tenida por cierta.

Este ejercicio hipotético prospectivo que podríamos llamar, en rigor, "anticipación", es un procedimiento que consiste en fijar un punto en la temporalidad futura, un "presente diferido" "desde" el cual se examina el "presente como arqueología", proyectando de este modo aquellas tendencias soterradas que podrían cristalizar una realidad otra: el futuro. Siguiendo el pensamiento benjaminiano, podríamos afirmar que la relación entre el presente y el futuro es de carácter temporal, mas la relación entre el "ahora" y el "porvenir" es figurativa.

Una vez fijado el punto temporal del advenimiento, el 13 de octubre de 1960, para ser exactos, opera la convención narrativa que desplaza cualquier acaecer más allá de su valor veritativo. El lenguaje, en cuanto operador temporal es el que cristaliza las imágenes de un mañana que visita el "ahora" como lejano recuerdo.

La primera novela de Julio Verne, según nuestra hipótesis de lectura, constituye una mirada histórico cultural en la que se constata el ocaso de la cultura ilustrada en las sociedades burguesas industrializadas y la emergencia de un ethos de la seducción. No es casual que el protagonista sea, precisamente, Michel Dufrénoy, un poeta cuya orfandad

adquiere un carácter simbólico y premonitorio. En este sentido, la figura del poeta no podría sino encarnar el destino trágico del "outsider".

La "visión" de Verne es de talante pesimista, "anticipa" la tensión ineluctable entre una sociedad mercantilizada y la literatura y el arte. La misma tensión que denunciará años más tarde el surrealismo de André Breton en "Manifiesto" de 1924. El joven poeta, Michel, conocerá a su tío Huguenin, un oscuro bibliotecario, quien le previene: "La literatura ha muerto hijo mío..." El fundamento de esta muerte de la literatura la encontramos en el capítulo XIV, titulada "El gran depósito dramático". Este pasaje de la novela resulta especialmente revelador como "anticipación" de lo que Adorno y Horkheimer llamarán, en pleno siglo XX, la "*Kulturindustrie*" para caracterizar la economía cultural inmanente al tardocapitalismo o la producción seriada del imaginario social.

El final no podría ser otro que la muerte. El capítulo XVII, el último de la novela que nos ocupa, es de suyo elocuente y lleva por título: "Et in pulverem reverteris" y se escenifica en el cementerio de Père-Lachaise. Sumido ya en la locura, en medio de una noche de invierno, el joven poeta deambula entre las tumbas de los grandes de la literatura francesa. Ha perdido a Lucy, para quien había comprado un ramo de violetas que finalmente deposita en la tumba del poeta abandonado.

Julio Verne cierra su novela oponiendo dos ciudades. De un lado, la necrópolis donde están los gigantes de la literatura francesa, el sitio donde ha de perecer Michel y con él, un momento de la historia cultural. Del otro lado, a lo lejos, su "visión" del mañana, París, la "ville lumière", un nuevo espacio y tiempo donde se escenifica la modernidad del siglo XX.

34

El amor, esa palabra. Nadie como Chico Buarque ha planteado la pregunta de fondo: "On que será? El amor es tema inevitable, como el vino y la muerte. Pareciera que, finalmente, lo que nos concierne no es el amor sino el "enamoramiento", el estar enamorados. El amor se nos

ofrece como experiencia, olores, sabores, texturas y, desde luego, imágenes y sonidos; el enamoramiento es un compromiso radical de lo que somos. Hasta el más sosegado ha sentido bullir el deseo, la pasión desenfrenada y sublimada, al mismo tiempo. De nada sirven los consejos y el "buen juicio" cuando se trata de Eros, "algo" nos impele hacia ese ser, objeto de nuestros deseos. Hacemos cosas tontas, nos comportamos como bobos; presintiendo, quizás, que protagonizamos uno de los momentos estelares de nuestra existencia.

El imaginario femenino está, desde siempre, mucho mejor provisto para las lides del amor. Lo femenino, se asocia a la seducción en nuestra cultura, abierta o encubierta. Y aunque hay cercos y veredas muy delimitadas para transitar en este bosque encantado, lo cierto es que el enamoramiento se parece mucho más a la locura que a la moral. *"Esta en las fantasías de los infelices, en el día a día de las meretrices"*. El verdadero estado de enamoramiento es posesión, "amour fou", delirio, o no es. El enamoramiento, en su estado puro, no consiente con cálculo ni racionalidad alguna, es más bien una urgencia, un imperativo que reclama sus derechos desde nuestro propio ser. Todo amor de verdad sí existe, pero exige "estar a la altura", cosa más que rara en nuestros días.

Estar enamorado es un asunto tan íntimo que puede prescindir, incluso, del otro. El caso del "amor contrariado" es más que elocuente. Hoy vivimos más bien remedos del gran amor. Todo se resuelve en una performance sexual o en un coqueteo de mercado, con flores, cine y chocolates. El dogma y el mercado han colonizado y calendarizado toda experiencia espiritual y, desde luego, el amor a través del "Día de San Valentín".

Digámoslo de una vez por todas, el amor es una de las más profundas y sutiles experiencias humanas que excede todos los cánones culturales y morales, más territorio de poetas que de curas. Posee una dimensión sexual, por cierto, pero la experiencia se juega en la libertad, la seducción y el encantamiento. Nadie ha estampado mejor, de manera tan escueta como intensa, la evanescente levedad, casi la nada, flotando en torno a aquello que llamamos amor que Alessandro Baricco en su novela "Seda". Como en la seda o el papel de arroz, el amor es la pincelada de un signo enigmático, inefable.

El amor es ganar alas y volar, volar. El enamoramiento, como el arte, es el lugar más distante de la muerte al que podemos llegar. El amor es la "muestra gratis" de aquello que los maestros llaman "iluminación", "satori" o plenitud del ser. Está al alcance de todos, pero son muy pocos los que acceden.

Amar, haber amado, en el sentido absoluto del que hablamos, es una experiencia que queda grabada en el fondo de nuestro espíritu. Amar de verdad, es amar para siempre. Todo amor verdadero instituye el horizonte de lo absoluto. El amor nos conmueve cuando muestra su eternidad: Romeo y Julieta; Tristan e Isolda; Calixto y Melibea; Horacio y la Maga, Nadja...

Cada corazón rasguñado torpemente en la corteza de los árboles, en cada plaza y parque de la ciudad, reedita el viejo ritual en que dos seres se acercan entre sí, iluminados por aquella misteriosa flama de eternidad. Ellos no lo saben, no tendrían por qué saberlo, pero es el universo entero el que se juega en cada resuello, en cada caricia... El amor es, en rigor, el modo humano en que se manifiesta algo que trasciende con mucho un "tú" o un "yo". Amar es, bien mirado, lo más importante y trascendente que le acaece a cualquier existencia. *"Porque no tiene vergüenza, porque no tiene egoísmo"* Sea que se haya realizado o no en la mundaneidad que nos toca vivir, el amor desplaza el sentir desde un "creer" a un "saber".

El amor es un juego, pues lo lúdico es una actividad desinteresada y carente de propósito alguno, como la creación misma: *"Porque no tiene sentido ni nunca lo tendrá"*. Amar, sea que se realice o no, es anidar una sutil y numinosa alegría en la mirada, secreta alquimia, luz. Amar es volver a sonreír, como hacen los niños. Cuando amamos de verdad, hemos atado nudos no sólo de este lado de las cosas, sea que lo sepamos o no.

35

La magnífica inauguración de los Juegos Olímpicos en Beijing 2008 muestra los esplendores del montaje mediático en el siglo XXI, un tiempo en que el mundo entero ha devenido

espectáculo. Hoy se sabe que los fuegos de artificio y la pequeña niña que entonaba un dulce himno no eran sino un "simulacro", un logro a la Alta Tecnología Digital al servicio de una "performance".

Desde la antigüedad, el espectáculo y la política han estado íntimamente ligados. Lo que hemos visto en Beijing 2008 hace evidente un fenómeno al que, casi sin darnos cuenta, ya estamos habituados: la hiperindustrialización de la cultura para públicos hipermasivos. Esto quiere decir que todo acontecimiento "histórico" sólo existe en cuanto es construido en lenguaje audiovisual para las pantallas del mundo; sea que se trate de las noticias, los personajes, las catástrofes o las modas.

Las autoridades chinas, muy al corriente de las nuevas claves culturales que se agitan en el mundo, han convertido la inauguración de estos Juegos Olímpicos, en una ocasión propicia para ofrecernos una "puesta en escena" que nada tiene que envidiarle a Disney World o a Hollywood. Más que sentirnos sorprendidos por los "efectos especiales", cabe celebrar su virtuosismo estético y tecnológico.

La cuestión inquietante, sin embargo, radica más bien en la relación entre la dimensión estética del espectáculo y su alcance político. Hemos asistido a un mega evento transmitido al mundo entero en que las masas seducidas por los destellos celebraban alborozadas los logros de una China con vocación de gigante. Bajo el liderazgo de un partido único, con una estrategia de modernización capitalista, este país levanta la bandera del futuro.

Las masas poseen un doble rostro, por una parte representan la fuerza y la pasión modernas; pero al mismo tiempo muestran el espeluzno de la voz única, regimentada, que no admite singularidad ni disenso. La China de hoy, en efecto, acalla las voces que disienten, vigila y controla toda expresión política que se aleje de las directrices oficiales.

Hay un leve y sutil hilo de seda, imperceptible, que une este momento histórico con otro bien conocido: Berlín 1936. Un pueblo extasiado por un mañana que se prometía milenario. La magnificente puesta en escena estuvo a cargo de Albert Speer y los efectos visuales quedaron registrados para siempre por Leni Riefenstahl. Hoy sabemos cómo todo el espectáculo administrado por Goebbels adquirió el macabro

tono ceniciento de los crematorios para acallar los lamentos de las víctimas.

La China actual está atravesada por paradojas y contradicciones, pues junto a sus inmensos avances tecno económicos, exhibe rasgos políticos ya desacreditados hace décadas en gran parte del mundo. La irrupción de una forma económicamente capitalista en un contexto militarista y autoritario, no es novedad. No olvidemos la especial amistad que unió siempre a las autoridades chinas con el gobierno de Pinochet, en Chile. Lo nuevo, quizás, es su instalación como espectáculo de masas en la era de la virtualidad digital.

Surge inevitable una inquietante pregunta sobre el plumaje que tendrán las aves incubadas en este "Nido de Pájaros", al calor de la seducción digital de las masas, obnubiladas por la promesa de un destino luminoso en el mundo del mañana.

36

No es fácil referirse a los sucesos del once de septiembre de 1973, dejando fuera las propias pasiones. Es así porque se trata de un acontecimiento traumático para una gran mayoría de chilenos, cuyas consecuencias debemos vivir cotidianamente hoy. El Golpe de Estado ocurrido hace ya más de tres décadas no es un hecho histórico sepultado en el pasado. Por el contrario, el presente económico, político y cultural del Chile actual no se explica sino por aquella fecha.

La dictadura militar diseñó la matriz de la cual emerge el Chile de hoy. Un modo particular de organizar la economía, el neoliberalismo. Una manera de administrar la política, una democracia de baja intensidad. Un tipo de cultura adversa de toda forma colectivista o asociativa, el individualismo. Este molde sigue vigente en todas y cada una de sus partes. Cualquier observador desapasionado debe consentir que el diseño militar ha sido objeto de escasas medidas cosméticas. Bastará pensar, por ejemplo, en la Constitución Política que sigue siendo la pauta general sobre la que se ordena la vida nacional.

El sentido último de esta reorganización militar del Chile contemporáneo, ha sido y es, salvaguardar la tradición y el orden de la nación. Es decir, como afirmó el mismo

Pinochet: salvar vida y fortuna a las elites dirigentes que sintieron amenazados sus privilegios. Dicho con absoluta honestidad, debemos admitir que las vigas maestras del diseño militar han funcionado hasta nuestros días, cumpliendo cabalmente el propósito para el que fueron creadas. Desde la ley electoral hasta la legislación en torno a la salud, la previsión social o las leyes tributarias.

En rigor, la llamada Concertación de Partidos por la Democracia, no ha hecho sino administrar el modelo heredado, con el claro compromiso de garantizar su continuidad. De suerte que más allá de sus epilépticas bravatas y del gastado discurso demagógico, los personeros concertacionistas han actuado más como "estafetas" de la derecha económica que como representantes del pueblo. Incapaces de llevar adelante un proyecto histórico alternativo, se han sumido en una atmósfera de ineptitud y de, para decirlo con elegancia, "debilidad moral".

Como en una mala novela de terror, el amnésico Chile de hoy vuelve su mirada a las luminosas vitrinas del consumo suntuario, a las rutilantes pantallas de plasma, mientras en el patio desentierran osamentas de algún vecino o pariente. Son los muertos silenciados por esta historia macabra que todavía persiste, obstinada, en ocultar cadáveres en el ropero. El once de septiembre no ha terminado en nuestro país, está presente en cada línea de la Constitución, en el opaco gris de los cuarteles y comisarías; en la risa socarrona del "honorable", y en muchos "hombres de negocios". El once de septiembre sigue vivo en quienes tanto le deben al General.

El crimen cometido en Chile no atañe, tan sólo a los dramáticos sucesos conocidos por todos. El verdadero Mal está todavía con nosotros, en nuestra vida cotidiana, en la injusticia naturalizada y aceptada como desesperanza. La verdadera traición a Chile es haber impedido que, por vez primera, aquel hombre y aquella mujer humildes, hubiesen comenzado a construir su propia dignidad en sus hijos, y en los hijos de sus hijos.

En un sentido último, Augusto Pinochet Ugarte, fue la mano tiránica que interrumpió la maravillosa cadena de la vida. Como Caín, el general asesinó a sus hermanos, ofendiendo al Espíritu que late en el fondo de la historia humana. Sus obras, su herencia lamentable ya la conocemos:

generaciones de chilenos condenados al infierno de la ignorancia, la pobreza, el luto y la indignidad. En el Chile del presente no hay paz para los muertos como tampoco la hay para los vivos.

Más allá de las complicidades de la mentira para ocultar la naturaleza de aquella tragedia; por mucho que se esfuercen algunos falsos profetas en exorcizar las cenizas, enseñando la resignación; y más allá de los demagogos de última hora que administran hoy el palacio: hay un pueblo silencioso y paciente que encarna el advenimiento histórico de un mundo otro

37

De acuerdo a la reciente Encuesta Bicentenario 2008 UC Adimark, una amplia mayoría de compatriotas comparte la idea de que nuestro país es "excepcional", una suerte de isla frente al resto de los latinoamericanos. Esta creencia compartida por gran parte de la población no es, en absoluto, casual y responde a lo que ha sido nuestra historia reciente.

Lo que debiera ser un sano y generoso orgullo nacional afincado en la dignidad de todos los chilenos se ha transformado, en las nuevas generaciones, en un "chauvinismo" plebeyo y malsano. Esta especie de nueva mitología ha sido alimentada, en lo fundamental, por los medios de comunicación que exaltan las diferencias con cada uno de nuestros vecinos. Si examinamos la publicidad y el tipo de programación, especialmente ciertos "Reality Shows" que se ofrece en televisión abierta, podemos advertir la congruencia entre consumo y nacionalismo.

El mito de un Chile blanco, ordenado y moderno se opone a las crisis políticas y económicas que sacuden a otros países sudamericanos. Se ha proclamado que somos un buen país situado en un mal vecindario, un país que en los próximos años será comparable a algunas naciones europeas. Hay tres elementos constitutivos del mito: un larvado elemento étnico, un manifiesto sentimiento de superioridad económica y, por último, una clara filiación agresiva de corte

nacionalista. Las nuevas generaciones de chilenos han sido socializadas en el mito de su superioridad frente al resto de América Latina. Como se sabe, la mediocridad suele ser ignorante y llena de pretensiones: Estamos, precisamente, ante una generación pervertida por el consumo y la ignorancia, pasto fácil de cualquier populismo por grotesco que sea.

Como suele ocurrir, el mito chileno, cuyas raíces se encuentran en los albores de la república, carece de todo fundamento, pero opera en la realidad. Se traduce en concreto en rasgos xenofóbicos arraigados en la población ante la inmigración y una falta de interés frente a lo que sucede en el resto de los países de la región. Un mito paradójico que exalta lo europeo y estadounidense, pero que desprecia a las etnias chilenas como a los mapuches.

Para cualquier analista, medianamente ilustrado, resulta obvio que Chile no escapa a la realidad de los países latinoamericanos. Su historia, su lengua y su religión son compartidas con el resto de naciones de la región. Somos una sociedad mestiza, condición que compartimos con nuestros vecinos. La mejor prueba de nuestra condición de latinoamericanos son las vergonzantes cifras que delatan las encuestas y que sólo se explican por el escaso nivel de cultura y educación de un pueblo sometido a los grandes medios y a las grandes corporaciones. Compartimos con el resto de los países de América Latina la vergüenza de una población ignorante de su propia historia. Nuestro destino ineludible en un mundo en vías de globalización se encuentra ligado a América Latina, tanto en lo económico, como en lo político y lo cultural, tal como soñaron nuestros próceres hace dos siglos.

38

Los nombres de calles, embarcaciones y edificios guardan la memoria histórica de una nación. En todos los lugares del orbe, las denominaciones designan y remiten a momentos de la vida de un pueblo. No es raro, entonces, que cuando se han vivido episodios vergonzantes, todos se esmeren en limpiar las huellas que acusan la felonía. Así, en España o

Alemania, se ha hecho un esfuerzo ciudadano para evitar todo gesto laudatorio del crimen y el autoritarismo.

En el Chile de hoy, tras casi veinte años del "retorno a la democracia" no se ha tomado en serio el grave insulto que significa mantener nombres de avenidas, buques de la Armada de Chile y algunas otras espurias instituciones. Más que una demanda política, se trata de delimitar una cierta ética cívica. No es aceptable en un régimen que se dice democrático que una embarcación con la bandera de Chile lleve el nombre de un golpista que autorizó torturas en sus instalaciones. No es aceptable que una central avenida de nuestra ciudad glorifique con su nombre la triste fecha del once de septiembre de 1973.

No se trata, desde luego, de volver sobre viejas heridas de la sociedad chilena. No se trata de revanchismo ni cosa que se le parezca. Se trata de una demanda ética pública frente a otra forma de impunidad, las trampas de la memoria que enlodan la vida cotidiana de los ciudadanos y contamina la honra de las nuevas generaciones de marinos y soldados. Si de veras queremos que "nunca más" se vuelvan a cometer las atrocidades que se ventilan en los Tribunales, es menester acometer la importante tarea de limpiar este país de todo obstinado vestigio que quiere sobrevivir a la vergüenza. Digámoslo con absoluta claridad, el Golpe de 1973 y todas sus lamentables secuelas no es algo de lo cual nadie en la derecha actual debiera sentirse orgulloso.

Ser un país democrático significa, en primer lugar, restituir un marco de referencia básico, una cierta filosofía moral pública en que cada ciudadano, cualquiera sea su credo, encuentre su lugar. El espacio político sin un sólido fundamento ético, se convierte en una "performance" estadística y eleccionaria carente de sentido. Olvidar esta antigua sabiduría, abre la puerta a la corrupción, a la degradación y la apatía.

Los Derechos Humanos, no constituyen una moneda más en la apuesta política. No estamos ante un argumento progresista o conservador, estamos ante un logro de la civilización humana para superar la barbarie. Lo que está en juego es la dignidad misma de cada ser humano. En este sentido, limpiar los nombres de la infamia es restituir la dignidad elemental a cada uno de los chilenos. Vivir en un país en que todos hemos aprendido del luto y del dolor.

Desde hace ya más de una década, la sociedad chilena avanza tímidamente hacia una conciencia ciudadana en torno a la contaminación. Si bien nuestros gobiernos se han mostrado timoratos frente al tema, no podemos negar que de manera lenta, muy lenta, vamos tomando conciencia de que no se debe ni se puede contaminar nuestros ríos, talar nuestros bosques ni llenar las ciudades de gases tóxicos. Se trata, que duda cabe, de una tendencia mundial. La biosfera está en peligro y Chile no puede ser ajeno a los fenómenos globales. No podemos sino alegrarnos de que el tópico medioambiental haya sido puesto en el tapete por gobiernos y organizaciones no gubernamentales.

No obstante, no existe la misma preocupación respecto de la "contaminación mediática" que con sus contenidos tóxicos esta envenenando la "psicosfera" contemporánea. El siglo precedente hizo posible que las técnicas de comunicación transitaran desde la escritura a las imágenes televisivas y digitales: esto es, el siglo XX fue el siglo en que las "psicotécnicas" devinieron "psicotecnologías". En efecto, las imágenes digitalizadas de las redes televisivas e Internet, organizadas desde cuidadosas estrategias de "marketing" se han convertido en la forma actual, no ya de un "biopoder" como lo pensó Foucault sino más bien de un "psicopoder".

Este nuevo "psicopoder" ha puesto en jaque a todas las instituciones sociales, muy especialmente a las instituciones escolares y universitarias, en cuanto modelan la expresión del deseo. Asistimos, hoy por hoy, a estrategias que movilizan el deseo en función del consumo a escala planetaria. Las imágenes de la hiperindustria cultural se convierten en contaminantes y tóxicas, de manera mucho más radical y peligrosa que los motores de combustión, cuando se propone a las nuevas generaciones un individualismo hedonista y cínico cuyo horizonte no es otro que la autosatisfacción.

La "contaminación mediática" puede llegar a ser tanto o más peligrosa que las otras formas de polución, pues afecta directamente la "psicosfera", modelando el imaginario social.

Dejar al puro arbitrio del mercado una cuestión tan delicada y que compromete el futuro inmediato de las sociedades del siglo XXI no sólo es una irresponsabilidad sino que, en el límite, una ingenua estupidez.

Quizás haya llegado la hora para que la sociedad chilena revise el creciente protagonismo de los medios con una mirada profundamente democrática, pero al mismo tiempo, haciéndose cargo de la responsabilidad social y cultural que les compete.

Las diversas formas en que los medios degradan aspectos fundamentales de la vida social como el lenguaje, la educación, la política, la religión, el saber y el pensamiento, en fin, los pilares de lo que ha sido la civilización humana, no augura otra cosa que un estado de plebeyización de las masas: la barbarie, antesala de formas inéditas de totalitarismo.

40

Al aproximarnos al año del Bicentenario de nuestra República, es bueno y necesario que nuestra generación revise lo que ha sido el decurso de los distintos ámbitos de la vida nacional. En nuestro caso, no se trata, por cierto, de pretender un análisis urbanístico, estético o arquitectural de esta ciudad sino más bien de plasmar una "experiencia", aquella de habitar una ciudad y, al mismo tiempo, ser habitado por ella.

Pensamos que la mayoría de los problemas que nos relatan los noticieros constituyen, en gran medida, los problemas culturales y antropológicos de la gran urbe: delincuencia, transporte público, contaminación, violencia y estrés, entre otras. La política, tal y como se la entiende en Chile, es decir de manera "preformativa" y con énfasis económico, resulta ser una respuesta reduccionista y mecánica que no sirve para esclarecer la profundidad y el alcance de los malestares de esta modernización.

Los paisajes que nos interesan, ciertamente, son los "nuestros", incierto posesivo que, no obstante, nos dice algo. Poseemos paisajes en cuanto hemos habitado y crecido en ellos, los paisajes nos habitan, están inscritos en nuestra

memoria, son parte de aquello que somos. Lo "nuestro" es, pues, nuestro entorno geográfico y humano, pero y sobre todo es tiempo cristalizado en el recuerdo, "nuestro tiempo". Un país, una ciudad, una localidad, un barrio, aquella esquina, el olor a tierra mojada cada atardecer.

Hacia fines del siglo XIX, la sociología alemana concibió ya la ciudad como epicentro de la modernidad. La ciudad es el lugar de la experiencia moderna, con sus flujos en constante movimiento, es éste el lugar que define un espacio público y un espacio doméstico. A más de un siglo de distancia, resulta interesante observar el Santiago que se nos oculta, literalmente, detrás de la bruma y el esmog.

En cuanto lugar de la experiencia de la modernidad, Santiago hace coincidir los flujos de la vida cotidiana con sus ritmos intrínsecos, la modernidad son masas en movimiento. Contra el credo liberal, habría que recordar que el individuo sólo posee sentido recortando su silueta contra esa matriz que es la masa urbana. Santiago es una ciudad de masas individualizadas.

Como toda ciudad, Santiago delata nuestra historia. No estamos hablando de espacios patrimoniales o folclóricos, ni siquiera de monumentos. La ciudad capital nos muestra el tejido social que la compone en sus compartimentos diferenciados, barrios residenciales, avenidas, cités y poblaciones: como en una radiografía sus paisajes variopintos nos muestran los hojaldres de la estratificación social.

Si hay algo sorprendente y escandaloso, que sin embargo ha sido naturalizado por todos, es la tendencia perversa a construir ciudadelas amuralladas al interior de la ciudad. Barrios exclusivos con guardias privados se erigen como expresión última del "apartheid" social y cultural. Santiago es una ciudad segregada entre los que todo tienen y aquellos menesterosos privados de horizonte alguno. En las últimas décadas, el contraste lejos de atenuarse se ha acrecentado, yuxtaponiendo, como en un "collage" dadaísta, una asfaltada carretera con racimos de diminutas casuchas de madera colgando en el abismo, al borde de un río que hiede. Santiago es una ciudad que hiede a injusticia y a contaminación.

- *La lluvia...*

Cuando llueve todos se mojan, rezaba una vieja frase publicitaria. En Santiago de Chile, eso no es cierto, pues cuando llueve sólo se mojan los más pobres. Las riadas e inundaciones afectan principalmente las grandes barriadas de trabajadores y poblaciones ubicadas hacia el poniente de la ciudad. Los chiquillos y los perros chapotean en el agua mientras sus familias comienzan el ritual de cubrir con telas de plástico moradas y techumbres.

Cada año, durante el invierno, asistimos a las trágicas imágenes por televisión de grupos familiares, niños y ancianos especialmente, mendigando un rincón seco y un techo ante la adversidad del clima. Los rostros entumecidos de los humildes resultan ser la otra cara del modelo chileno, es el sufrimiento humano que desafía e impugna la racionalidad performativa de la modernidad.

Las imágenes de la televisión inscriben las patéticas escenas de la pobreza en la lógica de la "caridad", valiosa virtud proclamada por el cristianismo, pero que en este caso sirve para confundir y ocultar el problema de fondo, cual es el de la "justicia social". Nadie en su sano juicio podría estar en contra de entregar frazadas y colchonetas a los menesterosos, cada vez que una tormenta de invierno asola la ciudad, como hacen muchas instituciones religiosas y públicas. Nadie con una pizca de sensibilidad podría oponerse a tan loable acción. Sin embargo, los medios tienden a olvidar la pregunta que late en toda tragedia invernal: ¿por qué siempre es lo mismo?, ¿por qué siempre los mismos? ¿Cómo es posible que nuestra sociedad se construya sobre la injusticia social?

De alguna manera, la lluvia lava el rostro ceniciento de Santiago, dejando en evidencia no sólo las grietas de su asfalto sino las otras grietas de la ciudad, la fractura social que las mentiras del neoliberalismo se esmeran en ocultar: el hecho aberrante y escandaloso de que el modelo chileno está construido sobre la marginación de los más débiles. Para ellos no hay una educación de calidad ni una atención de salud aceptable, ni viviendas dignas ni previsión social.

Así como los filósofos de la antigüedad discurrían sobre la democracia en una sociedad esclavista, hoy cualquier mirada

sobre Santiago de Chile, sede del poder administrativo de la nación y ciudad capital de la República, se erige en una sociedad neo-esclavista. Es cierto, no hay grilletes ni un apartheid explícito, pero hay pobreza material y cultural de la mayoría: cientos de miles, domesticados por los medios de comunicación, el consumo y la supervivencia, con su secuela de delincuencia, prostitución, drogas y violencia.

Cuando llueve, no todos se mojan. Así como las lágrimas manifiestan el dolor, el rostro lluvioso de Santiago pierde su maquillaje de ciudad moderna, el glamour de sus letreros de neón, para mostrarnos lo que no queremos ver detrás de la bruma: la capital de los pobres.

- *Shopping*

Santiago, como capital del país, es el lugar donde se exhibe la modernidad de Chile. Escenario privilegiado de todos los avances tecnológicos, paisaje insolente de cristal y acero. Telegénico espacio de "*Malls*" y "*Shoppings*" que como estuches de aire acondicionado encierran la atmósfera aséptica de lo público y lo privado.

De algún modo, las nuevas catedrales del consumo funcionan como dispositivos para nuevas prácticas sociales, ellas ponen en escena la liturgia de una sociedad de consumo en un país modélico. En una escenografía híbrida en que lo "*kitsch*" es elevado a canon estético, los nuevos paseantes circulan entre grandes marcas, por pasillos que encierran el "*sancta sanctorum*" de la sociedad chilena: la igualdad plebeya en el consumo suntuario.

Familias modestas coexisten con exóticos personajes a la hora de tomar una cerveza o un "*donuts*". Espacio de seducción y distracción, pero al mismo tiempo, espacio de vigilancia. Un discreto ejército de guardias uniformados auxiliados por no menos discretas cámaras de televisión lo observan todo, cualquier conducta "*anómala*" es rápidamente controlada.

La ciudad cosmopolita y lúdica nos ofrece aquello que hemos visto mil veces en filmes o en la televisión, en Dubai y París: los "no – lugares" que podemos reconocer gracias a la memoria inscrita por la hiperindustria cultural. Un glamoroso abanico de tiendas que se dibujan entre cristales iluminados, y en la misma lógica de un discreto servicio higiénico, una

capilla ofrece su higiene interior a los visitantes. Verdadero holograma de la postmodernidad en que el valor simbólico del dinero ha sido abolido por las "credit cards", instalando una ilusoria igualdad de todos en la ciudadanía del consumo.

El Santiago Bicentenario es un mosaico social y cultural en que poblaciones y barrios residenciales conviven con vetustos edificios del siglo XIX y con burbujas postmodernas. Santiago se escinde en una red subterránea de túneles de alta tecnología y una superficie salpicada de cicatrices. El Metro como icono de la modernidad, conectando sectores y antiguos barrios en una suerte de democracia urbana recorre las entrañas de la capital, mientras en la superficie van cambiando los paisajes al ritmo de multitudes atascadas en embotellamientos y un feble transporte público. El Santiago Bicentenario, es una ciudad sobre ruedas.

- *Viejos y niños*

Las primeras víctimas de la ciudad son los niños y los ancianos. Sobre ellos golpea la indigencia y toda forma de violencia citadina. Los niños ni siquiera tienen la posibilidad de una pensión miserable. Deben adaptarse tempranamente a este mundo violento y corrupto, sea como mano de obra barata o como leves cuerpos para alguna depravación pagada. ¡Ay, que me duele un dedo tilín!, ¡Ay, que me duelen dos tolón!

Ofreciendo ramilletes a los automovilistas, niños y niñas venden en realidad el "bouquet" prohibido de aquellas flores del mal que cantó el poeta. Prostitución y pedofilia malamente camuflada por la noche, tema sensacionalista de algún programa de televisión, que desculpabiliza a una mayoría de consumidores indolentes.

Muchos de nuestros niños, el "futuro de Chile" según reza la manida frase populista de todos los gobiernos, se prostituyen en las calles de la capital, acicateados por las necesidades impuestas por el consumismo. Niños cuya niñez ha sido usurpada por una sociedad injusta que no tiene un lugar para ellos, salvo el lugar del castigo en una legislación cada vez más severa y punitiva.

La niñez en Santiago de Chile no es para todos. Para algunos niños y niñas es un tiempo triste. Los niños de Chile, herederos de una tortuosa historia política y de una sociedad profundamente injusta, son las primeras víctimas de un país mal concebido. Ellos, empero, son los primeros convocados a cambiar el actual estado de cosas imaginando otro Chile posible.

Cada niño vagabundo que deambula por la ciudad es una herida abierta que camina por Santiago de Chile. Cada niño y niña sin un hogar es una lacerante frase cursi que no por ello es menos cierta. Niños que limpian automóviles, niños que venden flores, niños que roban, niños que gritan la última novedad, niños que habitan la ciudad como diminutas siluetas que se empinan risueños en los abismos de Santiago. ¡Ay, que me duele un dedo tilín!, ¡Ay, que me duelen dos tolón! ¡Ay, que me duele el alma y el corazón, tolón!

- *Los perros*

El perro santiaguino no es noble ni reclama una prosapia de alcurnia, de color indefinido y mirada pícara el "quiltro" criollo es el compañero fiel del "roto" y con él comparte su infortunio. Sin collar ni arnés alguno, su identidad la conocen sólo sus amigos del bar o la feria libre donde suele merodear por algo de comer.

Mal visto por guardias y dueñas de casa, conoce de patadas y escobazos. Nunca ha visitado una clínica veterinaria y de vacunas mejor ni hablar. Su origen y su destino es la calle, como lo ha sido para sus ancestros: no conoce de cestitas ni casas para perros, mucho menos del "Dog Chow" o alguna otra "delicatessen".

Se le ve pululando cerca de carnicerías y puestos del mercado, donde a veces un alma piadosa le tira un pedazo de pan duro o las sobras del restaurante. Ni labrador ni terrier, el "quiltro chilensis", como toda América Latina, es mestizaje y, digámoslo, bastardía. Hijo de la calle, como es, su color es el de la tierra y los muros, el "quiltro" es parte del paisaje urbano, como los postes, los semáforos y los escasos árboles.

Su humildad no debe confundirse con falta de nobleza o

inteligencia. Sucio y desgredado, es claro que jamás ganará un concurso de belleza, aunque ha sabido ganarse el corazón de los pobres: intuyendo secretamente quizás algo más que un parecido, suelen aceptarlo y, en el mejor de los casos, adoptarlo. Como "dueño de casa" el "quiltro" adquiere un aire de dignidad que se advierte en la defensa vehemente de "su" territorio y de los suyos.

Como inadvertido habitante de la capital del país, el "quiltro" conoce de persecuciones y matanzas inmisericordes. En nombre de la salud pública o de algún decreto alcaldicio, el "quiltro" se ha visto acorralado y exterminado. Los que aprenden a sobrevivir, sin embargo, siguen ladrándole a la luna y persiguiendo esa pelota de plástico en alguna pichanga de barrio.

Su muerte pasa tan inadvertida como su cachorril irrupción, así, un día cualquiera ya no se ve más su incierta figura. Nadie lo echará de menos, salvo quizás un niño que aprendió a amarlo sin darse cuenta, repitiendo esa sutil y lúdica magia que une para siempre a los niños y a los perros.

- Los cementerios

Hay otro París, como hay otro Santiago u otro Nueva York. Es la ciudad ausente, la ciudad de los muertos. Necrópolis silenciosa enclavada en el corazón de las urbes... Por sus avenidas y sus prados, transitan mudos los días que fueron, otras primaveras. En su marmórea arquitectura, el rostro pétreo de la muerte; frío e indiferente; nos recuerda la alcurnia de los fantasmas de mausoleo.

Los nichos más modestos, sin flores ni nombres, disimulan el anonimato de tantos. Entre castaños y robles, entre eucaliptos y plátanos orientales, los muertos nos hablan desde su perpetuidad. Quietos testigos del mundo que una vez creyeron para siempre... Tras la efímera ilusión, la eternidad de inertes huesos minerales, despojados del aroma de la vida. Otra ciudad que pervive entre nosotros; abismo sin tiempo sobre el que se levantan las pirámides de acero y cristal.

¿ Dónde quedaron esos señores engominados, sentados a la mesa?. ¿Dónde esas damitas de mirada melancólica en color sepia?

Tumbas sin nombres; muertos de nadie. En esta otra ciudad, también hay olvidos...hombres que un día se desvanecieron tragados por la nada, devorados por la historia...por su historia. Cada generación recuerda a sus antepasados, al cabo de un siglo, ni siquiera el viento susurra sus nombres.

Tumbas reseca en pueblos abandonados en medio del desierto; tumbas oscurecidas por la tupida vegetación austral; tumbas urbanas, de cemento y soledad; fosas comunes, en algún patio del Cementerio General. ¿Dónde están?. El que murió con los ojos vendados sobre un puente del río Mapocho y aquél que murió atravesado por una bala gritando en algo que creía. Otra humanidad, en esta ciudad; espectros que gritan desde el silencio, señalando un misterioso cielo sin estrellas. ¿Dónde están?

- *Las iglesias*

Como en todas las capitales latinoamericanas, la vida mundana de Santiago de Chile se ve interrumpida, de cuando en cuando, por la irrupción del espacio sagrado. Las Iglesias de la capital interrumpen el ruidoso ajetreo citadino y son un portal hacia aquello que los antiguos llamaban el "mysterium tremendum". Junto a la lengua y las letras castellanas, junto a la espada, somos herederos también del panteón cristiano. Si la Iglesia y el Estado se conjugaron como instituciones matrices, la nación y el catolicismo se identificaron estrechamente, poniendo su impronta a nuestra naciente cultura.

La Catedral de Santiago, ubicada frente a la Plaza de Armas, es el monumento arquetípico que guarda no sólo los ecos del mundo colonial sino además, las liturgias de la República. Es este el lugar privilegiado que la ciudad ha reservado para sus actos más sagrados. Lugar de reunión de los personajes importantes del momento, lugar de devoción para las beatas de domingo, paisaje naturalizado para la mayoría de transeúntes distraídos.

Nuestras iglesias han sido el espacio de congojas y alegrías,

aquí, a los pies del Crucificado se despide a nuestros muertos, se bautiza a los infantes y los novios se prometen un para siempre. Aquí, entre santos y demonios se delimita la calendariedad y la cardinalidad que rige la vida de millones. Los altares recogen las plegarias, los confesionarios secretan nuestras humanas miserias. Aquí se funden los ecos infinitos de nuestra ciudad capital, un murmullo que recoge todas las voces de todos los tiempos.

Todas nuestras iglesias guardan similitud arquitectónica e iconográfica con aquellas que el viajero puede encontrar en Europa, la mayoría de ellas resultan ser copias o citas de otros lugares del mundo. El Nuevo Mundo extendió, a su manera, las siluetas del mundo mediterráneo al cual sumó tintes propios, logrando así construcciones híbridas que en otros lugares de la América barroca alcanzaron cotas notables.

La ciudad de Santiago no sólo acoge las iglesias sino que disemina la fe de muchos de sus ciudadanos en miles de pequeños altares a los muertos. Las "animitas" brotan en esquinas y callejones de barriadas populares, convirtiéndose en algunos casos en lugares de peregrinación. La llamada religiosidad popular da vida a "Romualdito" en el barrio Estación Central, iluminando con velas y placas de agradecimiento un rincón de la ciudad a pocos pasos de una moderna estación de Metro.

La ciudad exterioriza la cultura y la fe de su población en cientos de iglesias y capillas, desde los espacios catedralicios hasta modestas construcciones en madera: católicos, protestantes y mormones proclaman su verdad. Desde uno de los lugares más altos de la capital, la Virgen del Cerro San Cristóbal parece observar con sus brazos abiertos el presuroso ir y venir de millones de seres metidos en un laberinto de calles y edificios que, rara vez, en su breve existencia, levantan su mirada como una presciencia del misterio, cielo e infierno que se juega en cada instante de la vida cotidiana.

- *El Aleph*

Le debemos a Jorge Luis Borges una inquietante metáfora en torno al lugar de la singularidad, uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. El describe ese punto en un cuento titulado "El Aleph", incluido en un libro

homónimo de 1949, un diminuto universo en el sótano de una casa.

Santiago de Chile posee un microuniverso, su propio Aleph; éste se encuentra ubicado en el llamado "centro" de la capital, cuyo epicentro se halla en la intersección de dos paseos peatonales: Huérfanos y Ahumada.

Entre el Mapocho y la Alameda, entre la carretera y el Santa Lucía, se dibuja la cardinalidad de un pequeño universo de bancos, comercios, restaurantes, cafés y farmacias, muchas farmacias. Es como si los transeúntes necesitaran siempre un analgésico que haga soportable una ciudad bulliciosa y contaminada. Como muchas capitales latinoamericanas, el centro de nuestra capital se nos ofrece como un geométrico tablero de damas. Los nombres de sus calles los hemos aprendido de memoria desde niños: Amunátegui, Teatinos, Morandé, Bandera; Moneda, Agustinas, Huérfanos, Compañía y Monjitas.

El Santiago de antaño nos muestra sus huellas de nuestra "belle époque", el centro plebeyo y mercantil fue otrora lugar de privilegio y abolengo. Allí el pasaje Matte y el pasaje Agustín Edwards nos lo recuerdan con el aroma del café que brota del "Haití" donde muchos parecen matar el ocio en una conversación de mañana. Aunque si penetramos en las penumbras de los pasajes y callejas descubrimos los llamados "Café con piernas", exóticos rincones del eros capitalino, refugio de estafetas y "juniors" que por unas pocas monedas sueñan una fantasía de gerentes ejecutivos.

El estruendo del cañonazo al mediodía, casi como un parpadeo, despide la mañana e inaugura la hora de la colación. Desde el clásico "*Bar Nacional*", hasta el más modesto y masivo "*Windsor*", el capitalino degusta la tradicional dieta chilena, empanadas, cazuelas o "pastel de choclo". Las últimas décadas han florecido una serie de lugares de nombres extravagantes o, definitivamente, "siúuticos" con aire cosmopolita que han traído al paladar criollo desde el "*sushi*" hasta los "filetes de avestruz" o el "carpaccio de salmón". Para los nostálgicos, el Mercado ofrece a buen precio "caldillo de congrio" o un plato de "pescado frito", como en los viejos tiempos.

Todavía es posible lustrarse los zapatos en cada esquina de este mundo o comprar "frutos de la estación" que conviven

hoy con toda suerte de buhoneros, dentro o fuera de la ley, que ofrecen lo mismo "copias pirata" del próximo estreno cinematográfico, la Enciclopedia Británica, el último "software" de Bill Gates o perfumes de París. Las calles del centro de la capital en tiempos neoliberales se han convertido en un gran mercado al aire libre: sexo, divisas o alguna "joyita" de ocasión.

Si bien todo el centro se ha convertido en escenario para las poco discretas cámaras de vigilancia que observan a los miles de peatones que deambulan al ritmo de un soso fondo musical, en estas calles cada uno ocupa su lugar de acuerdo a un guión no escrito: cada vez que los uniformados se aproximan, los otros huyen o disimulan su actividad. Como en un gran simulacro, vigilantes y vigilados hacen su papel en el secreto orden de la ciudad.

El distraído transeúnte que corre para cumplir su trámite, no alcanza a presentir el sutil ordenamiento y las férreas jerarquías que imponen sus rigores al centro de Santiago. Entre bocinas y aroma a "maní confitado", en medio del coro vocinglero que nos anuncia la última novedad, la ciudad respira ese precario equilibrio, apostando en cada esquina entre lo prohibido y lo permitido, o como dirían nuestros abuelos, entre la decencia y la indecencia. Como el Aleph, un universo paralelo en medio de la urbe.

- *Los poetas*

El "Club de la Unión" es un edificio que se levanta entre las calles Bandera y Nueva York, lugar exclusivo que reunió a los señores más elegantes de la primera mitad del siglo XX. Durante las últimas décadas fue un lugar que se identificó con cierto boato castrense y empresarial. Los "mozos" del lugar, con impecables guantes blancos y un mal disimulado corte militar servían el "*Canard à l'orange*" y generosos vasos de "Chivas" a señores impecablemente vestidos y damas con estolas de piel. Un espacio digno de una película de Fellini que bascula entre lo grotesco y lo "rétro", donde nuestra burguesía solía celebrar matrimonios y cenas anuales.

Cruzando la calle, se encuentra Nueva York 11, la llamada "Unión chica", discreto club donde pululaban algunos poetas como Jorge Teillier acompañado por el infaltable séquito de discípulos o admiradores. Entre algunas exquisiteces de la charcutería nacional y algunos tragos especiales, la "sangría

catalana", por ejemplo, y los buenos vinos tradicionales chilenos que abundaban en las mesas.

Tras las aburridas sesiones de la "Sociedad de Escritores", ubicada en Almirante Simpson en las proximidades de Plaza Italia, algunos llegaban a la medianoche a este rincón de la ciudad. Entrada ya la madrugada, el vate entraba en esa mágica "ebriedad poética" y de manera casi "mediúmnica" comenzaba a escribir pequeños versos a "Reinas de otras primaveras" en las servilletas que todos recogían como otoñales hojas del viejo árbol.

*Y tú quieres oír, tú quieres entender. Y yo
te digo: olvida lo que oyes, lees o escribes.
Lo que escribo es para ti, ni para mí, ni
para los iniciados. Es para la niña que nadie
saca a bailar, es para los hermanos que
afrontan la borrachera y a quienes desdeñan
los que se creen santos, profetas o poderosos*

La noche santiaguina envolvía ese "habitar poético" de la capital. Figuras equívocas poseídas por la magia del plenilunio, voces y siluetas que protagonizaron la otra historia de esta ciudad. En sus infinitos versos está escrito en clave el secreto itinerario de estos seres anómalos que llamamos "poetas" a falta de mejor denominación.

Santiago de Chile es también fantasmagoría y delirio, amor y muerte al amanecer. Jamás real, mas siempre verdadera, es la ciudad imaginada y cantada por los poetas venidos de todas partes. Así, tejados, putas y callejones han adquirido su derecho de ciudadanía. Es el otro Santiago, aquel de enaguas y vino tinto, la ciudad imposible que sólo pueden atisbar, algunas noches de lluvia, los gatos y los poetas.

41

Se podría establecer una cierta analogía entre el estatuto de la obra de arte, en términos benjaminianos, y el decurso de la seducción. Jean Baudrillard, propone, precisamente una lectura en tal sentido. Si la obra de arte reconoce el estatuto de objeto ritual, en el culto; una forma cultural y estética, individualizada y, finalmente, una forma política; la seducción bien podría ser pensada de ese modo. Baudrillard afirma: "Así, la seducción habría tenido su fase ritual (dual,

mágica, agonística), su fase estética (la que se refleja en la 'estrategia estética' del Seductor, y en la que su órbita se acerca a la de lo femenino y la sexualidad, a lo irónico y lo diabólico, entonces es cuando toma el sentido que tiene para nosotros, de desvío, de estrategia, de juego, eventualmente maldito, de las apariencias) y por fin su fase política (retomando el término, aquí un poco ambiguo de W. Benjamin), la de una desaparición total del original de la seducción, de su forma ritual como de su forma estética, en provecho de una distribución, en todos los sentidos, en la cual la seducción se convierte en la forma informal de lo político, la trama desmultiplicada de lo político inasequible, entregado a la reproducción infinita de una forma sin contenido".

La frontera última de la seducción es, ineluctablemente, política. Esto, sin embargo, no debe ser entendido sólo como la fantasmagoría utópica revolucionaria. Se trataría más bien de una doble visión en que se conjuga la diseminación de una forma sin contenido, pero al mismo tiempo, un ethos de la desesperanza. Lo político adquiere el rostro contemporáneo de los signos devenidos mera materialidad en red, pero también el rostro lúcido y amargo de los exiliados. Es la otra tradición de la modernidad: la tradición de los vencidos; aquella tradición evocada por Baudelaire en sus satánicas letanías, donde nos enseña a mezclar el salitre y el azufre.

Walter Benjamin concluye su "exposé" de 1939, refiriéndonos una obra de Louis Auguste Blanqui, escrita durante los sucesos de La Comuna, mientras estaba prisionero en "Fort Taureau". Se trata de "L'éternité par les astres". Una obra, según Benjamin, que resulta ser una reflexión ingenua de un autodidacta a partir de una visión mecanicista del universo, que desmentiría, cruelmente, su espíritu revolucionario de otrora. De algún modo, este escrito de Blanqui instala la idea del eterno retorno diez años antes que "Zarathustra". Escribe Blanqui: "Ce que nous appelons le progrès est claquemuré sur chaque terre, et s'évanouit avec elle. Toujours et partout, dans le camp terrestre, le même drame, le même décor, sur la même scène étroite, une humanité bruyante, infatuée de sa grandeur, se croyant l'univers et vivant dans sa prison comme dans une immensité..." Esta última fantasmagoría, piensa Benjamin, nos remite a una resignación sin esperanza. Finalmente, el siglo XIX, con todo su despliegue

de invenciones tecnológicas no fue capaz de proponer un nuevo orden social

La novela de Julio Verne y los escritos de Walter Benjamin, pueden ser leídos como el testimonio de un sueño. Si como pensó Michelet, cada época sueña la siguiente, tanto Verne como Benjamin nos entregan a través de su escritura el "compte rendu" de aquel descenso a los infiernos en que la modernidad del siglo XIX se nos aparece como prodigioso despliegue de glamorosa seducción encarnada en luminiscentes arquitecturas de hierro y vidrio, suntuosos objetos de uso cotidiano; pero también desnuda una pesadilla cuyos ecos resuenan en soberbias y tristes letanías. Julio Verne y Walter Benjamin nos ofrecen finalmente una "constelación del despertar", hórrida y fascinante al mismo tiempo, como aquel siglo XX que se anuncia entre líneas.

42

En un viejo grabado que lleva por título "Gravure de Helleu" y al pie la nota "*Marcel Proust sur son lit de mort*", se puede ver, en efecto, la cabeza de un hombre con barba que parece dormir. La figura adquiere todo su profundo patetismo al compararlo con un croquis en blanco y negro de Dunoyer de Segonzac, en el cual el cuerpo estirado sobre la cama hace evidente la muerte del escritor. La muerte es tristeza. La vida que es movimiento y sonrisa se nos aparece ausente. Sólo un cuerpo inerte que parece dormido y lejano. La muerte es dolor por ese ser que ya no está y que no estará jamás. De allí la radical soledad del que contempla la muerte, el que debe cargar con el recuerdo y la ausencia.

De algún modo, ese viejo grabado de Proust me trae a la memoria el largo cuerpo de mi amigo, Julio Cortázar, tirado sobre una cama, cubierto por una gruesa manta negra. Fue un día de febrero de 1984, en un segundo piso de un viejo edificio de departamentos. Era un día iluminado por el sol invernal de París. Llegué casi como un desconocido, el amigo chileno del cual alguna vez Julio le había hablado a sus más cercanos.

Me permitieron estar a solas en su cuarto por unos minutos. Hoy siento que esos breves instantes tuvieron lugar en otra

parte, en alguno de los mundos paralelos que imaginó el escritor. Como en alguno de sus delirantes relatos fantásticos, había tenido la gentileza de invitarme a su propia muerte, siendo el anónimo protagonista de un secreto relato que se escribía en otras páginas y en el cual nadie reparó.

Su rostro dormido, como el de Marcel Proust, un rostro casi infantil que no me atreví a tocar estaba allí, quieto y absoluto. Como seres afectivos, la muerte nos hiere y nos consterna. Saber que nuestros seres amados, nuestros amigos deben, finalmente, transitar el río de cenizas sólo aumenta nuestra pena. Tal es la sabiduría profunda de una vida, saber que toda alegría y todo sufrimiento encuentran como destino último las cenizas que fluyen al infinito y la eternidad.

Aquella tarde salí de aquel fúnebre lugar y sentí ganas de llorar. Me consolaba la idea de que al fin se reuniría de nuevo con Carol Dunlop, cerrando así una hermosa "histoire d'amour". Caminé por París cargando un luto que no alcanzaba a comprender del todo. Como involuntario *flâneur*, vagué por la ciudad, sin destino ni propósito alguno, presintiendo que cada imagen, cada gesto quedaría grabado en mi memoria, en mi biografía.

Toda muerte posee el aura de lo trascendental y posee una dimensión sagrada. Cada ser que muere ha sido un eslabón en la maravillosa cadena de la vida que se multiplica en este universo. Toda muerte, por nimia o trivial que nos parezca, es la historia de un "haber sido", es tiempo florecido a la existencia, luz. Nadie muere en vano. Aceptar el dolor de la muerte, la de otros, la nuestra y la de todo cuanto existe como condición elemental de la vida, tal es el intersticio por donde se cuele la luz.

A veinticinco años de distancia, ha sido la música de Ryuichi Sakamoto, "The Unity of Life", la que me ha traído la tristeza de la muerte, abriendo una puerta que, en vano, he tratado de olvidar, creyendo, ingenuamente, que fingir el olvido puede cerrar las puertas que alguna vez hemos abierto: Cuando has sido Rey en Narnia, eres Rey para siempre. De alguna manera, éstas líneas completan una misteriosa "figura" que comenzó en un pequeño departamento de la Rue Martel, en París, como si en este "ahora" se anudara, dándole forma a un dibujo para alguien en alguna parte.

Escribir sobre la muerte, desde este lado de las cosas, impone la primera persona singular, ella nos concierne. Escribir sobre la muerte, pensar en ella, saberla inevitable, es uno de las tareas más difíciles de enfrentar, pues cada palabra es una lágrima. Sin embargo, llegada cierta edad resulta imprescindible como íntimo ejercicio espiritual para restituir a la vida su sentido pleno.

Hoy sí me siento capaz de estirar las manos y acariciar el rostro de mi amigo y brindarle un abrazo en ese mundo sin tiempo, para siempre. Vivir conociendo y aceptando la muerte con la serenidad del sabio, superando la tristeza, por difícil que pueda ser, sabiendo que los *cronopios* te acompañarán siempre en la danza multicolor y apasionada: *vivir*.

* * *

y 476 (363 aprox)

