

EL CUERPO ENSAYADO: CANON Y MUSEO MODERNOS

David Wallace

Universidad de Chile
davidwallace@terra.cl

“El que yo esté sentado delante en el barco, tiene en verdad una especial intención; no se ha hecho sin motivos. Confío en mi biblioteca. De libros tengo gran tesoro, aunque en ellos entiendo muy pocas palabras, y los tengo en tal veneración, que hasta los defiendo de las moscas. Me contento con ver muchos libros ante mí. El rey Ptolomeo se procuró todos los libros del mundo y consideró esto un gran tesoro; mas no encontró la doctrina verdadera ni pudo instruirse con ella. Yo tengo asimismo muchos libros, pero leo poquísimo en ellos. ¿A qué iba a querer romperme la cabeza y agobiarme completamente bajo el peso del saber? Quien mucho estudia se vuelve fantasioso. Yo me tengo, no obstante, por un señor y pago a uno que aprende para mí. Ciertamente poseo una mente tosca, pero cuando estoy con sabios puedo decir ita «sí». Contento estoy de pertenecer a la orden del alemán, pues sé muy poco latín; sé que vinum significa «vino», glucklus «cuco», stultus «necio», y que yo me llamo domine doctor. Tengo las orejas ocultas, pues, de otro modo, se vería pronto la acémila del molinero”¹.

Este ensayo me instala como un sujeto desinencial que se interroga. Sigo, en esto, la *Lección inaugural* de Barthes, pues plantea a un sujeto incierto dentro de la navegación por un corpus canónico que lo precede. La pregunta y la incerteza de la subjetividad, por lo tanto, aparecen como motor de la escritura que reflexiona sobre y dentro de ella:

La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones. Y por un tipo de hechos que casi nunca, y en ningún lugar, han llegado aún a fundamentar convicciones. Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual. Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social lo que el aceite es a las máquinas. Nadie se coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y juntas que es preciso conocer (Brant 15).

¿Qué hacer con el quehacer escritural que navega en este ensayo?

¹ Brant 70.

La pregunta «¿qué hacer?» ya no puede desplegarse en toda su potencia, es decir, sin horizonte, mientras un horizonte o unos atrevimientos teleológicos o [sic] onto-teleológicos siguen bordeándola, como es todavía el caso para Kant o Lenin, quienes todavía tenían o presumían una cierta idea del hombre o de la revolución, de la finalidad, del estadio final, de la adecuación final, del telos o de una idea reguladora sobre cuyo fondo se levantaba la pregunta «¿qué hacer?», la que entonces en efecto se hacía posible, pero por eso mismo no vertiginosa, no abismal, arrestada en sus límites, es decir en su horizonte (Derrida, *¿Qué hacer...?* 33)

La respuesta que ofrece Derrida pasa por el exceso, la *hybris*, ya que se trata de pensarse, interrogarse, más allá de binarismo, cuya expresión máxima es el *telos*: el ámbito de la finalidad u ontoteología. Asimismo, es en el sonambulismo, que está más allá del sueño y más allá de la vigilia, donde la pregunta se hace permanente, en tanto hay una imposibilidad de respuesta como solución porque el mundo no la ofrece, sino solo como cierta apropiación. Así, la exposición permanente del sujeto está antes que la pregunta por la respuesta, pues aquélla sólo tiene sentido como interrogación abismal que intenta desnudar la mezcla entre mundo y concepto, entre realidad factual y fenomenal. Es en este exceso donde lo obscuro irrumpe en la escena, ya que el fuera se hace un dentro en el abismo del lenguaje que exhibe al discurso en su propia y desvalida desnudez.

Si la respuesta de Lenin frente a la pregunta «¿qué hacer?» estaba en el sueño, es preciso soñar en este sonambulismo activo que instale un mundo más allá del orden binario y, desde ese mismo lugar, preguntarse el mundo desde su eventualidad, esto es, a partir de los mecanismos de apropiación documental de la realidad. Por eso, instalar el riesgo, la *hybris*, en la ex-posición es vivir el desplome de los conceptos que explican el mundo y escribirse en la nada que nos cohabita; la nada de ese silencio que suena y sueña.

No se trata de identificarse con el tópico de la falsa modestia, sino de desplazar alegóricamente una serie de cadenas metonímicas a la re-colección de textos:

El coleccionista se pierde, es cierto. Pero tiene la fuerza de levantarse de nuevo apoyándose en un junco y, del mar de niebla que rodea su sentido, se eleva como una isla la pieza recién adquirida. –Coleccionar–. Es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la cercanía, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el kitsch del siglo pasado, llamándolo ‘a reunión’ (Benjamin, *Libro de los pasajes* 223).

Al lado de una finalidad argumentativa, como sujeto moderno busco acreditarme a través de la desacreditación de una trama que manifiesta siempre una falta de plazo, cumplimiento o realización. Saber y sabor se reúnen en la *Lección* de Barthes, donde escritura y análisis se mezclan desde la contaminación frente al discurso de poder, que engendra la falta y la culpa, por medio de una lengua que obliga. Por ello, me revelo y rebelo desde la alienación como extrañamiento en la dimensión poética del lenguaje. Lejos de la doxa, y escrito en la paradoja, la disconformidad frente al código lingüístico se expresa en el anagrama o juego ejercido sobre el significante como una trampa. No confrontar, sino subvertir a través de la *con-fabulación* que desaprende y desconstruye la escritura por medio de la grafía. Si la letra constituye etimológicamente la literatura, ésta expone también su ruina. Isotópicamente la derrota de la letra aparece en términos de los juegos, y estos son los que cohabitan en el

texto en tanto tejido, no de significados, sino de significantes. Desgramaticalizar y ausentar la lógica supone plantear el texto desde un punto de vista retórico. Habitando la semiología y siendo víctima de la perlocución pragmática (el efecto anestésico, según Oyarzún), la lectura es una manifestación de placer. Sin embargo, los hiatos o lapsus de este *gran relato*, constituyen el goce frente a la posibilidad de la *mathesis*; es decir, la documentalidad de la monumentalidad real que es un resplandor de una imagen frente al espejo:

Todas las ciencias están presentes en el monumento literario. Por esto puede decirse que la literatura, cualesquiera fueren las escuelas en cuyo nombre se declare, es absoluta y categóricamente realista: ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real. Empero, y en esto es verdaderamente enciclopédica, la literatura hace girar los saberes, ella no fija ni fetichiza a ninguno; les otorga un lugar indirecto, y este indirecto es precioso (Barthes, *El placer del texto* 124)

El espectáculo de la literatura es monumental en tanto responde a una totalidad argumental que se verosimiliza especularmente a través del simulacro. Por eso, y frente al poder, el abismo: la literatura desbarata el carácter mathético que la moviliza.

¿Pero qué sabe este saber llamado literatura? Su fuerza radica en el carácter histórico o teatral en tanto informa lo literario a través de la escritura: aquella es la *puesta en abismo* de los saberes. En consecuencia, la escritura es un lugar de enunciación desinencial; ese lugar incómodo que *se* dice proclímicamente desplazándose al “dícese” enclítico por medio de la serie metonímica.

Dentro de este contexto, la enunciación es un haz de contradicciones que hace fracasar, en la puesta en abismo, el paradigma². Pensar la autorreflexividad es invalidar el espacio de la certeza.

Por otro lado, derogar la mimesis como fuerza de representación es ubicar lo real en la imagen o el espejo, esto es, en el simulacro que muestra su irrepresentabilidad. No obstante, la condena humana a la representación supone la argumentación de lo sublime que, como sabemos, es una imposibilidad, ya que el lenguaje es inadecuado para conectarse con lo real. Esta inadecuación se transforma en función de la escritura que se tematiza como abismo, alegoría, desplazamiento, metonimia, paronomasia. En síntesis, la utopía es la representación de lo irrepresentable y, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la modernidad concibe la utopía como una utopía de lenguaje en tanto no preserva el carácter fascista del poder, pues lo desbarranca, descarría, al situarlo en la deriva o naufragio que constituye la atopía; se abjura desde una renuncia al significado que revela y se rebela frente a su condición servil ante la metafísica: logocentrismo que clausura la representación:

La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o rescribir el texto, lo altera. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes [...] siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él (Sontag, *Contra la interpretación* 29).

² Véase: Thomas Kuhn. *La estructura de las revoluciones científicas*. Santiago: FCE, 1993.

La heteronomía manifiesta la pluralidad del deseo, de lenguaje, y no la restricción fascista del significado, ya que porta el fracaso de la metafísica en la medida en que despliega el pliegue en el repliegue de la escritura que he planteado como el lugar de enunciación de la contradicción: la obcecación.

El sujeto de la escritura es objeto de su fracaso, ya que ésta siempre lo exhibe desde una carencia. Toda una filosofía de la crisis o una filosofía crítica domicilian al sujeto de la escritura en un hospedaje atópico: “*Fichado*, estoy fichado, asignado a un lugar (intelectual), a una residencia de casta (si no de clase). Contra lo cual una sola doctrina interior: la de la *atopía* (la del habitáculo a la deriva). La atopía es superior a la utopía (la utopía es reactiva, táctica, literaria, proviene del sentido y lo pone a andar)” (Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* 53-4).

Superada la *mathesis* y la *mimesis*, la gramaerótica nos permite habitar en la prótesis fetichista de la perversión de un sujeto que se exhibe como blanco: “es en efecto cuando divulgo lo privado de mí mismo cuando más me expongo: no por el riesgo al ‘escándalo’, sino porque así presento mi imaginario en su consistencia más fuerte; y el imaginario es precisamente lo que ofrece un blanco a los otros, lo que no está protegido por ningún vuelco, por ninguna dislocación” (Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* 89).

Diacrónicamente, la revolución mimética la instala Mallarmé, pues el soporte de la página en blanco es interrogado a través de la escritura que adquiere la dimensión de conjuro: la posibilidad de exorcizar el vacío a través de los signos gramaeróticamente dispuestos en y, sobre todo, por la perversión:

Muchos textos de vanguardia (todavía sin publicar) son inciertos: ¿cómo juzgarlos, retenerlos, cómo predecirles un porvenir, inmediato o lejano? ¿Gustan? ¿Aburren? Su cualidad evidente es de orden intencional: se apresuran a servir a la teoría. Sin embargo, esta cualidad es *también* un chantaje (un chantaje a la teoría): ámenme, consérvenme, defiéndanme, porque yo me conformo a la teoría que ustedes reclaman ¿acaso no hago lo que hacen Artaud, Cage, etc.? - Pero Artaud no es solamente "vanguardia", es *también* escritura; Cage tiene *también* encanto...- Estos son los atributos que, *precisamente*, no son reconocidos por la teoría, que aún a veces ésta repudia. Al menos haga concordar su gusto con sus ideas, etc.” (Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes* 60).

La distinción que plantea Barthes entre una semiología activa (la declaración de la condición fascista de la lengua) y una pasiva, me instala en el texto, no en el discurso: en la materia especular y abismada; el texto egregio, no gregario, que manifiesta la decepción por medio de la negatividad frente a la metáfora que iguala lo distinto desde una resemantización de la escritura como una no hermenéutica. Leo el juego ficticio en el pacto de lectura que constituye la erótica literaria, en tanto espacio de desherencia que desbarata y desconsolida todo sentido y discurso consolidado. Así, el método es el del excursionista que disloca y saca del curso al discurso por medio del excurso del olvido activo que permite mirarse y entenderse desde una memoria arruinada.

Desde este punto de vista, estoy frente a la interrogación que da cuenta de la dimensión crítica del discurso moderno en tanto producto de una crisis que inaugura la ilustración:

(...) la Ilustración se reconoce a sí misma incluso en los mitos. Cualesquiera que sean los mitos que ofrecen resistencia, por el solo hecho de convertirse en argumentos en tal conflicto,

esos mitos se adhieren al principio de la racionalidad analítica, que ellos mismo reprochan a la Ilustración [...] Pero los mitos que caen víctimas de la Ilustración eran ya producto de ésta. En el cálculo científico del acontecer queda anulada la explicación que el pensamiento había dado de él en los mitos. El mito quería narrar, nombrar, contar el origen: y con ello, por tanto, representar, fijar, explicar. Esta tendencia se vio reforzada con el registro y la recopilación de los mitos. Pronto se convirtieron de narración en doctrina. Todo ritual contiene una representación del acontecer, así como del proceso concreto que ha de ser influido por el embrujo. Este elemento teórico del ritual se independizó en las epopeyas más antiguas de los pueblos. Los mitos, tal como los encontraron los Trágicos, se hallan ya bajo el signo de aquella disciplina y aquel poder que Bacon exalta como meta. En el lugar de los espíritus y demonios locales se había introducido el cielo y su jerarquía; en el lugar de las prácticas exorcizantes del mago y de la tribu, el sacrificio bien escalonado y el trabajo de los esclavos mediatizado por el comando. Las divinidades olímpicas no son ya directamente idénticas a los elementos; ellas los simbolizan solamente [...] Los dioses se separan de los elementos como esencias suyas. A partir de ahora, el ser se divide por una parte, en el logos, que con el progreso de la filosofía se reduce a la mónada, al mero punto de referencia, y, por otra, en la masa de todas las cosas y criaturas exteriores. La sola diferencia entre el propio ser y la realidad absorbe todas las obras (Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* 62 – 64).

La pregunta de Barthes³ por la enunciación es la interrogación por la escritura: “Aquello todo tan rápido, tan viviente/ inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma,/ esas ruedas de los motores, en fin/ Existiendo como las puntadas secas en las costura del árbol/ callado, por alrededor, de tal modo,/ mezclando todos los limbos sus colas./ Es que de dónde, por dónde, en qué orilla?” (Neruda, “Galope muerto” 86). La interpelación de Neruda implica el cuestionamiento acerca de un destino para su escritura. Por eso, es en el texto donde encontramos la utopía asociada a la lectoescritura: “*En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte*” (Sontag, *Contra la interpretación* 39). No obstante debemos cooperar como lectores, ya que: “El arte es seducción, no violación. La obra de arte propone un tipo de experiencia proyectada para manifestar la cualidad de la imperiosidad. Pero el arte no puede seducir sin la complicidad del sujeto que experimenta” (Sontag, *Contra la interpretación* 49).

La conjunción disyuntiva en la pregunta de Barthes, o, nos instala en una práctica: *va*. ¿Hacia dónde va? A toda una dimensión intransitiva en tanto pregunta por la enunciación. La literatura se instala como objeto nuevo de esa modernidad que se opondría y contradiscursaría frente a las Bellas Letras. Esto porque crece en un mundo de lenguaje que, en la *Lección Inaugural*, es esa dimensión mathética, que aquí aparece asociada a la logofera. La literatura usa un lenguaje excéntrico y trascendente a la vez, porque se presenta como lenguaje universal y, al mismo tiempo, individual. La conjunción disyuntiva da cuenta del carácter contradictorio de aquélla: contradice el discurso del canon, de la autoridad, de la rectoría teórica.

Por otra parte, el caleidoscopio y el carrusel conectan metonímicamente con lo lúdico⁴. Por lo tanto, esta dimensión contradictoria de la literatura aparece asociada al

³ Roland Barthes. “Adónde/o va la literatura”.

⁴ “...toda novela es una especie de carrusel de lenguajes imitados. Es el vértigo mismo de la copia, del hecho de que los lenguajes se imitan siempre los unos a los otros, de que no hay fondo en el lenguaje, de que no hay fondo original espontáneo en el lenguaje, de que el hombre se ve perpetuamente atravesado por códigos cuyo fondo nunca alcanza”. Barthes “Adónde/o va la literatura” 180.

juego. Aquélla es concebida como una práctica abismal que claramente remite siempre a la enunciación en la medida en que se rompe la simetría, en términos pronominales, entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. Escritura abismada que pregunta tanto por la forma de la literatura como por la práctica que ella conlleva:

En los productos residuales, [los niños] reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en sus juegos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo objetual, un mundo pequeño dentro del grande. Habría que tener presentes las normas de este pequeño mundo objetual si se quiere crear intencionadamente cosas para niños, y no se prefiere dejar que sea la propia actividad, con todo lo que en ella es instrumento y accesorio, la que encuentre por sí sola el camino hacia ellos (Benjamin, *Libro de los pasajes* 25).

Esta literatura como juego abismal constituye una enunciación atópica en términos de una travesía inútil. La travesía inútil es re-velar el lenguaje literario. Barthes instala la noción de cuerpo [literatura = escritura = texto]. Este texto es el que nos vincula al cuerpo en tanto soporte escritural y formato perlocutivo de escritura.

Los *paperolles* de Proust representan este soporte que Derrida llama suplemento. Este soporte suplementario aparece asociado al desecho. Este cuerpo, como soporte escritural, es el desecho del idiolecto: la jerigonza escritural; jerigonza culteranista que nos instala en la noción de artificio o artefacto ideolectal. Éste nos sube al carrusel o nos permite mirar el caleidoscopio; juego que consiste básicamente en la combinación de movimientos o imágenes. La literatura sufre la amenaza del sentido. Frente a eso, el escritor tiene dos opciones: repetir o retirarse. Barthes sugiere la conjunción, ya que la retirada a la repetición supone insistir en el juego de la combinación de lenguajes.

¿Cuáles son los efectos de esta situación? Una modernidad que nos instala en el desecho, es aquella que se interroga, esto es, que se constituye en la crítica y en la crisis. Crisis denunciada por Adorno y Horkheimer en *La dialéctica de la Ilustración* y asociada al mito de Odiseo:

La Odisea desde Troya a Itaca es el itinerario del *sí mismo* –infinitamente débil en el cuerpo frente al poder de la naturaleza y sólo en estado de formación en cuanto autoconciencia– a través de los mitos. El mundo mítico se halla secularizado en el espacio que ese sujeto recorre, y los viejos demonios pueblan las lejanas orillas y las islas del Mediterráneo civilizado, refugiados en las rocas y cavernas de las que salieron un día en el estremecimiento del tiempo primordial. Pero las aventuras dan a cada lugar su nombre y con ello el espacio queda controlado racionalmente. El naufrago tembloroso anticipa el trabajo de la brújula. Su impotencia, a la que no resta ya no solo un punto del mar por conocer, tiende a la vez a derrocar a las potencias. Sin embargo, el momento de simple falsedad en los mitos (el hecho de que el mar y la tierra no estén realmente habitados por demonios), engaño mágico y difusión de la religión popular tradicional, se convierte a los ojos del héroe adulto en ‘extravío’ frente a la evidencia del fin de la propia autoconservación, del retorno a la patria y a la propiedad estable. Las aventuras que Odiseo supera son en su totalidad peligrosas tentaciones que tienden a desviar al *sí mismo* de la senda de su órbita. Odiseo se abandona siempre de nuevo a ellas, prueba como incorregible aprendiz, a veces incluso como insensato curioso, como un mimo ensaya insaciable sus papeles. ‘Pero donde hay peligro crece lo que

nos salva': el saber, en el que consiste su identidad y que le permite sobrevivir, toma su sustancia de la experiencia de lo múltiple, de lo que distrae y disuelve, y el que sabiendo sobrevive es al mismo tiempo aquel que se entrega más temerariamente a la amenaza de la muerte con la que se hace duro y fuerte para la vida. Éste es el misterio en el proceso entre poema épico y mito: el sí mismo no constituye la rígida contradicción a la aventura, sino que se constituye en su rigidez sólo a través de esa contradicción: unidad sólo en la diversidad de aquello que niega la unidad (100).

La legibilidad es complacencia, a no ser que incorpore una táctica que pasa por la retirada al insistir en el juego de combinación de lenguaje, de esta jerigonza en estas dimensiones paraópticas y paracústicas: un más allá de la literatura.

Posibilidad de ser legible retirándose al juego de combinaciones. Ese retiro del juego pasa por re-velar (manifestar y volver a ocultar) este mecanismo como mediación: la literatura como mimesis de lenguaje, no de la realidad.

Barthes va a marcar una diferencia entre escritura y escribación. La escritura como texto (como literatura) es un juego combinatorio abismado que tiene un carácter subversivo. Plantea que el texto no tiene significado, sino sentido. Subversión del significado y eclosión de sentidos plurales en tanto no se repiten o se repiten sólo como diferencia y no como marca de identidad. Diferencias escriturales que podemos entender lectoescrituralmente.

Si la escritura es texto, es distinta de la escribación en tanto ésta es instrumental y, como tal, es siempre enunciada. La diferencia fundamental entre una y otra pasa por asumir o no la enunciación. En cambio, la escritura como subversión nos va a instalar inmediatamente en la perversión que adquiere un matiz intransitivo en la enunciación: “¿Adónde encontrar el lenguaje en que respuesta, pregunta, afirmación, negación, tal vez intervengan, pero sin que tengan efecto? ¿Dónde está el decir que escapa a cualquier signo, tanto el de la predicción como el de la interdicción?”(Blanchot 27).

La tarea docente es enseñar a escribir y no a leer. El problema es que los que leen no escriben. Por lo tanto, el ensayo travestista barthesiano pasa por la enseñanza de la escritura asociada a una heterotopía de crisis⁵. Esto también nos sitúa en un pensamiento moderno ya que busca, otra vez, señalar un cambio para afirmar el sentido utópico. Sin embargo, la excesiva confianza en el lenguaje no permite resolver la aporía planteada:

Confianza en el lenguaje: se sitúa dentro del lenguaje —desconfianza por el lenguaje: también es el lenguaje que desconfía de sí mismo, hallando dentro de su espacio los principios inquebrantables de una crítica. Por eso, el recurso a la etimología (o su recusación); por eso el recurso a los divertimentos anagramáticos, a las inversiones acrobáticas destinadas a multiplicar las palabras hasta el infinito so pretexto de corromperlas, pero en vano— todo eso justificado a condición de usarse (recurso y recusación) conjuntamente, en el mismo tiempo, sin creer en ello y sin tregua. Lo desconocido del lenguaje permanece desconocido (Blanchot 39).

⁵ “En las sociedades llamadas ‘primitivas’ hay cierta clase de heterotopías que yo llamaría heterotopías de crisis, es decir, hay lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que, en relación con la sociedad o con el medio humano en cuyo interior viven, se encuentran en estado de crisis [...] En nuestra sociedad estas heterotopías de crisis no dejan de desaparecer, aunque se encuentren todavía restos de ellas”. Foucault, *Espacios diferentes* 436.

Esta utopía es todavía moderna: es la seducción de la excursión o travesía inútil, como lo reclamaba Proust. Esa excursión, o travesía inútil atópica, que es la escritura, el texto, la literatura, pasa por el vínculo amoroso que se genera entre dos cuerpos, entre dos sujetos des-hechos. Exhibir un sujeto des-hecho, en su desecho, es la manifestación de un sujeto civilizado; por lo tanto, la idea de civilización constituye la ciudadanía teórica barthesiana.

Sujetos civilizados por el desecho en tanto combinadores lúdicos de lenguajes. Desde ese punto de vista, exhibir el desecho, desechándolo, nos ubica en la dimensión paraóptica y paraacústica de la literatura que podemos vincular con la anfibiaología hojear/ojear: es decir, se trata de un sujeto que exhibe su condición de voyerista, tal como reclamaba Girondo para la lectura de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

Intento de cumplimiento del pensamiento de Nietzsche que pasa por la superación del binarismo. Nos instalamos en el (sin)sentido, en la paradoxa, que es el retorno del sentido desde la diferencia, nunca desde la identidad: “Debes escribir no sólo para destruir, no sólo para conservar, para no transmitir, escribe bajo la atracción de lo real imposible, aquella parte del desastre en que zozobra, a salvo e intacta, toda realidad” (Blanchot 39).

La fuerza mathética de la literatura nos habla del conocimiento: el logos. También la propuesta barthesiana pasa por la perversión de éste a través del melos; igual que el experimento huidobriano. Plantea, asimismo, un destino desde la diferencia: jugar con los significantes; subvertirlos, es exhibir la combinación como producto de la escritura. Por ello, la literatura representa su propio lenguaje, en tanto origen vaciado.

Del intertexto se puede hablar sólo en términos metafóricos. La importancia de la dimensión poética materializará la imagen jeroglífica del enigma de esta navegación:

El jeroglífico como signo expresivo de una realidad vivida -y penetrada hasta la fuente de su energía- no tiene nada que ver con la estilización: es nuevo para cada cosa, y la cosa es cada vez algo nuevo, aunque tuviera que reaparecer en diversos cuadros. La relación de sus partes y articulaciones no sigue una ley estructural o expresiva heredada o general, sino que es función de la vida total del cuadro, de un movimiento y articulación de toda la superficie: no es una composición aditiva, en un espacio simulado (Kirchner 61).

Ensayar y decir(se) moderno.

Habiendo comprobado el carácter aporético del ensayo literario, surge la siguiente pregunta: ¿cómo ensayo, entonces, el *ensayo* que estoy haciendo? Tal vez etimológicamente, es decir, desde el latín tardío: “*EXAGIUM* “acto de pesar (algo)”, del mismo origen que los clásicos *EXIGERE* “pesar” y *EXAMEN* “acción de pesar, examen”. [...]. El significado castellano, común a todos los romances (...), debe venir ya de la época latina (...) el latinismo griego tiene el significado de ‘comprobación’, de donde era fácil el paso a ‘prueba’ e ‘intento’ (...). Deriv. ensayar”⁶.

Ensayar, entonces, el despliegue metonímico⁷ (derivaciones) que se abre a partir del lexema ‘ensayar’ instala la escritura como prueba, intento y/o contraste. Por eso,

⁶ Véase: Corominas y Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* 640-641.

⁷ Definamos provisoria, e insuficientemente, la metonimia de la siguiente manera: “Siguiendo a Jakobson, podemos decir que la metonimia es la sustitución de un término con otro que presenta con el primero una relación de contigüidad [...] la relación es sintagmática, intrínseca. Con mayor exactitud el tipo de

semánticamente la palabra *ensayo* se ve contaminada por otras, dispuestas tentativamente en la siguiente serie: *error, confusión, incompreensión, tergiversación, engaño, desacierto, torpeza, necesidad, imperfección, falsedad, mentira*, entre muchas, muchas, opciones de lectura⁸.

Así, otra de las posibilidades de leer este ensayo es a partir de la descomposición morfológica del lexema que lo provoca: *en-sayo*, esto es, *puesto en el vestido*, pues su primera acepción enseña que es una *prenda de vestir holgada y sin botones que cubría el cuerpo hasta la rodilla*⁹. Por eso no resulta del todo arbitrario vincular el ensayo con el travestismo, ya que “esos planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario. Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno a otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura” (Sarduy 1151).

Puedo ensayar también el ludismo sobre la metamorfosis metonímica de los signos de esta escritura:

El cuerpo sexuado está entregado actualmente a una especie de destino artificial. Y ese destino artificial es la transexualidad. Transexual no en el sentido anatómico, sino en el sentido más general de travestido, de juego sobre la conmutación de los signos del sexo y, por oposición al juego de la diferencia sexual, de juego de la indiferencia sexual, indiferenciación de los polos sexuales e indiferencia al sexo como goce. Lo sexual reposa sobre el goce (es el leitmotiv de la liberación), lo transexual reposa sobre el artificio, sea este el de cambiar de sexo o el juego de los signos indumentarios, gestuales, característicos de los travestis. En todo caso, operación quirúrgica o semiúrgica, signo u órgano, se trata de prótesis y, cuando como ahora el destino del cuerpo es volverse prótesis, resulta lógico que el modelo de la sexualidad sea la transexualidad y que esta se convierta en el lugar de la seducción [...] Este régimen del travestido se ha vuelto la base misma de nuestros comportamientos, incluso en nuestra búsqueda de identidad y de diferencia. Ya no tenemos tiempo de buscarnos una identidad en los archivos, en una memoria, ni en un proyecto o un futuro. Necesitamos una memoria instantánea, una conexión inmediata, una especie de identidad publicitaria que pueda comprobarse al momento (Baudrillard, *La Transparencia del Mal* 26 y 29).

Me permito, por último, ensayar una expresión que (sub)raya lo obsceno de este ensayo:

El texto previo es a la vez el terreno del nuevo y algo que el poema debe aniquilar al incorporarlo, convirtiéndolo en una insubstantialidad fantasmal, para que el nuevo poema pueda realizar su tarea posible-imposible de llegar a ser su propio terreno. El nuevo poema necesita los viejos textos y a la vez debe destruirlos. Es tanto parasitario de ellos, al alimentarse descortésmente de su substancia, como al mismo tiempo es el huésped siniestro que los invalida al invitarlos a su casa (Hillis Miller 234).

contigüidad expresa: a) el efecto por la causa [...]; b) la causa por el efecto [...]; c) la materia por la cosa [...]; d) el continente por el contenido [...]; e) lo abstracto por lo concreto [...]; f) lo concreto por lo abstracto [...]; g) el instrumento por la persona que lo utiliza [...]; h) el autor en lugar de la obra [...]; i) el lugar de procedencia por el objeto [...]; j) el epónimo por la cosa [...] está bastante claro que la metonimia realiza una interdependencia sémica entre el término trasladado (término *in praesentia*) y el profundo (*in absentia*). Marchese y Forradellas 262.

⁸ Véase: Julio Casares. *Diccionario ideológico de la lengua española* 163 y 166.

⁹ RAE: *Diccionario de la Lengua Española*.

Por ello, examinar a través de este *ensayo* el problema de la *enfermedad moderna* -en su sentido etimológico, esto es, *debilidad*-, y *probar* su validez como táctica de lectura frente a una gran variedad de interpretaciones que han buscado legitimidad y legibilidad dentro del contexto de la crítica literaria latinoamericana, supone también *sopesar* el significado que adquiere la modernidad desde un punto de vista ideológico; sobre todo, en sus momentos fundacionales: modernismo y vanguardias.

A diferencia de Winckelmann¹⁰, pienso que no es necesario copiar a los antiguos, ni tampoco, siguiendo a Schiller¹¹, que el inicio del orden *bello* se proyecte categorialmente a un arquetipo *lúdico* de validez absoluta que resuelva el conflicto entre materia y forma o entre necesidad y libertad. Si la acción de juzgar el arte se halla cargada de una serie de conceptos que imposibilitan el aislamiento para restaurar, por medio de la *museificación*, un orden perdido, no estoy haciendo crítica de arte, sino filosofía *contaminada* por lo real, como ya Hegel lo anunciaba en la (in)equívoca sentencia del *fin del arte* dentro de su Estética¹².

Advertir este problema no es sino el principal obstáculo que enfrenta esta escritura, pues de lo que se trata, en última instancia, es de *simular* una diferencia, aunque ésta no sea más que una copia (in)vertida en simulacro. El simulacro adquiere un papel central a partir de la filosofía de Platón, según Deleuze. La formulación de un mundo como origen natural supone siempre una experiencia humana negativa, en tanto expresión de la diferencia como principio de semejanza. No obstante:

Lo artificial y el simulacro no son lo mismo. Incluso se oponen. Lo artificial es siempre una copia, que ha de ser llevada hasta el punto donde cambie de naturaleza y se invierta en simulacro (momento del Arte Pop). Lo artificial y el simulacro se oponen en el corazón de la modernidad, en el punto en que ésta arregla todas sus cuentas, como se oponen dos modos de destrucción: los dos nihilismos. Pues hay una gran diferencia entre destruir para conservar y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y las copias, y destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de todas las destrucciones, la del platonismo (Deleuze, *Lógica del sentido* 266).

Baudrillard aborda -insuficientemente, a mi juicio- el problema de los simulacros en nuestra cultura, al metaforizar la disimulación y metonimizar la simulación de la enfermedad:

Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es fingir: “Aquel que finge una enfermedad puede sencillamente meterse a la cama y hacer creer que está enfermo. Aquel que simula una enfermedad aparenta tener algunos síntomas de ella” (Littré). Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”. El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta “verdaderos” síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar como enfermo ni como no-enfermo. La psicología y la medicina [más adelante se agrega el ejército] se detienen ahí, frente a una verdad de la enfermedad inencontrable en lo sucesivo (*Cultura y Simulacro* 12).

¹⁰ Johann Joachim Winckelmann: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*.

¹¹ Véase J. C. F. Schiller: *Sobre la educación estética del hombre*.

¹² Véase G. W. F. Hegel: *Lecciones sobre la estética*.

Disimular el carácter metafórico que adquiere el museo moderno no es sino la expresión de una esencia que se traduce en un *canon* o *memorial* estético. Según Déotte, dos son las preguntas relevantes a la hora de metaforizar -corporalizar- las políticas de inscripción de la memoria: “una, concerniente a una necesaria política patrimonial, política del museo, del museo de la historia, sin la que no existiría la nación en el sentido de Renan; política del pasado solo en cuanto yacen en ella acontecimientos excepcionales (advenimientos, catástrofes) [y la tanatocrática:] política del sacrificio, del sacrificio pasado o presente, del sacrificio venidero, política sacrificial coherente en el cuadro de una ética de intercambio. Sacrificio que da lugar a un arte oficial, según el régimen de representación: la estatuaría pública” (Déotte 26). Así, las superficies de inscripción recogen palabras, imágenes para proporcionar representaciones “o más bien, actuar para que las masas sentimentales, los paquetes de afectos, sean emboscados por representaciones de palabras e imágenes. Hay que imaginar para ello instituciones del colectivo. Instituciones políticas del olvido. Lo que fue la tragedia para la Ciudad griega” (31).

Cómo olvidar, no obstante, que el primer museo, obra de Jean-Dominique Vivant Denon, coloniza al mundo bajo el auspicio de Napoleón. La masificación de la recepción de las obras de arte, ya no dirigida a la exaltación o glorificación de los aposentos de la corte del Príncipe¹³, permite la entrada del *público general*. La reflexión publicitada de Friedrich Schlegel, a partir de la exhibición que hizo Denon de Rafael, ubica una teoría evolucionista con respecto al arte, pues supone un movimiento progresivo del espíritu artístico. De esta manera, la monumentalización¹⁴ y la asignación *heroica pronominal*¹⁵ -como *valor cultural*¹⁶- de las obras de arte antiguas se erige o levanta en tanto es propiedad de una humanidad ilustrada, y es, también, tarea de la *alta cultura* conservarla. No obstante, el romanticismo -por ejemplo en la obra de Wilhelm Heins-, combate la tesis de la copia formulada por Winckelmann: “La Naturaleza es rica e inagotable; nosotros ya tenemos lo que los maestros griegos vieron y conservaron con su arte, y queremos más... ¿dónde tenéis la prueba de que esta o aquella estatua son la regla? La Naturaleza es, justamente, la norma de esta o aquella estatua, es múltiple en sí misma y contiene perfecciones de todo tipo” (Kultermann 114).

La oposición a Winckelmann se radicaliza en Wackenroeder, por ejemplo, a través del reclamo por un nuevo ideal como fuente de contenidos para la experiencia: la Edad Media como simulacro de la *Edad de Oro*. Todos los que nos hemos formado en una modernidad literaria de base romántica, conocemos la importancia dada por Chateaubriand a los valores y belleza de una Edad Media cristiana:

¹³ Véase Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* 17-57.

¹⁴ “Estas preguntas [las mismas que me hago] requieren interrogar la noción de monumento, de obra intencional producida como lugar de memoria –que es la definición clásica de la obra, como lo recuerda H. Arendt-, con el fin de percibir cómo ha podido haber un deslizamiento, un paso, en el culto moderno de los monumentos y, por lo tanto, de la obra, acarreado consigo otra definición de la subjetividad “estética” (...) Habría que preguntarse de qué modo el paso del Museo no ha sido solamente una privación (por la suspensión de su antiguo destino, como lo afirma Quatremère de Quincy), sino –sobre todo- una sustracción”. (Déotte 41).

¹⁵ Véase Berman y la visión de la modernidad como proceso de secularización a partir del Renacimiento. Marshall Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

¹⁶ Véase Walter Benjamin, op. cit.

El “Musée des Monuments Français” de París, creado por Alexandre Lenoir (1762-1831) y abierto en 1795, había echado las bases para la nueva valoración de la Edad Media. En él se habían reunido, ordenado y expuesto al público obras de las iglesias y conventos franceses destruidos. También es evidente el paralelismo con el Romanticismo alemán, en particular con los trabajos de los hermanos Boisserée [coleccionistas privados que colaboraron en la recuperación de la pintura de los maestros medievales y renacentistas de los Países Bajos y de Durero] (Kultermann 121).

John Ruskin, a quien Kultermann considera el último representante del romanticismo, estetiza categorialmente *la ruina*¹⁷ al oponerse al mercado de la restauración de obras de arte que, en la última mitad del siglo XIX, se había transformado en un negocio de arquitectos o de la canonización institucional por parte del clero:

Cuando en 1877 hubo que reconstruir la iglesia abacial de Dunblane, Ruskin se enojó tanto, que escribió una carta al párroco: ‘En todos los casos, las restauraciones son o buenos negocios para arquitectos o producto de la vanidad de los respectivos clérigos; yo las cuento entre la peor clase de fanfarronadas y fraudes. Tengo que declarar la restauración de la iglesia abacial de Dunblane, la más interesante ruina de Escocia y, en su género, la más interesante del mundo [...] Para mí sería preferible saber que se había colocado una vía férrea por medio de las ruinas y que los escombros se habían arrojado al arroyo (Kultermann 125).

Por otra parte, la necesidad de aplicar un método científico a la historia del arte (Rumor y Otto, por ejemplo) sufrió un fuerte revés por la irrupción de los trabajos de Burckhardt, quien buscaba explicar *sencilla y claramente* las leyes que gobernaban la creación subjetiva: “Me parece que mi tarea en la Historia de Arte es la de dar cuenta de la imaginación de épocas pasadas, de decir cuál era la visión del mundo de este o de aquel maestro o escuela. Otros escriben más sobre los medios del arte pasado; yo, en la medida de mis posibilidades, me ocupo más de su voluntad [...] En el fondo, no hay nada que permanezca. En cada edad pensamos de una manera distinta” (Kultermann 140 y 144).

En consecuencia, el conflicto entre románticos y realistas, otra modalización de la *querrela entre los antiguos y los modernos*, enfrentó ese *fin del arte* en los mismos términos en que Hegel señalaba el ocaso del romanticismo a causa de la infección epocal. Taine, llevando al paroxismo las proposiciones de Comte, quiso determinar la subjetividad a partir de las condiciones socioambientales, raciales y biológicas, estableciendo, con ello, las bases del Naturalismo.

La situación de los museos europeos hacia 1900, y los del Centenario en América Latina, se caracterizó por su *estatización* y por la presencia de todo un aparato burocrático de administración ideológica de ellos que coincidía con la imposición “desde arriba” de un modelo de nación. Concuero con los estudios que muestran que en América Latina la nación se impuso desde el Estado y no a la inversa. Ángel Rama¹⁸ muestra que esa imposición desde *arriba* incide en las tendencias neoclásicas de gran parte de las culturas ilustradas, de Lizardi a Sarmiento. Lo *de abajo*, lo reprimido, es en los imaginarios estatales hegemónicos expuesto a dos operaciones: en primer lugar a **exclusiones** (oralidad, discursos de la intimidad, ritualidades y prácticas *indígenas*, estas últimas como expresiones

¹⁷ “La dificultad de esta cuestión puede resumirse en la afinidad que crea el latín entre el acontecimiento (el caso, *casus*), proveniente de *cadere* (caer) y la ruina, que viene de *ruere* (caer, desmoronarse)” (Déotte 25).

¹⁸ Véase: Ángel Rama: *La ciudad letrada*.

de pluralidades concretas y heterogéneas), y en segundo lugar a **hibridaciones**, que se presentan como sublimaciones¹⁹ simbólicas y de-sublimaciones por medio de la enfermedad. Llamo desublimación al mecanismo o dispositivo discursivo que exhibe, desde una lógica *transexual*, la imposibilidad de la *restauración* por medio de procedimientos metafóricos –como lo hace la sublimación–; y que privilegia, en cambio, el permanente desplazamiento metonímico del sujeto y su expresión identitaria enferma como su principal fortaleza. Por ello, no me interesa resolver la *disimulada* contradicción del sujeto moderno desde un punto de vista ideológico, sino plantearla como elemento *simulado* y constitutivo, a la vez, del concepto de nación.

El propio concepto de *nación* ha dependido en gran medida de una *identidad* construida a partir de un cierto *patrimonio* histórico -una forma de autoconciencia que es territorial a la vez que *narrativa*; lingüística a la vez que jurídica; cultural a la vez que psicosocial. Historia y biografía se hallan entretrejidas. América Latina nunca ha calzado en el concepto nacional clásico; las identidades culturales, lingüísticas e históricas²⁰- que se dan en la gran mayoría de los casos en América Latina disienten de las formas de organización simbólica e imaginaria que se dan en el Estado, en tanto maquinaria coercitiva e ideológica²¹.

El *estado del arte*, el museo, a comienzos de siglo -con la irrupción de las vanguardias-, hizo valer su aparato excluyente a través de la coerción, pues las consideró expresión de *decadencia*; *enfermedad* que iba a realizar su principal *performance* durante la Primera Guerra Mundial: “En el Expresionismo, Futurismo, etc., no se nos ofrece ningún arte nuevo, ni siquiera un nuevo juego: la decadencia del Impresionismo ha conducido paulatinamente al Expresionismo; el Cubismo no tiene nada que ver con el Arte, y los ismos, que embellecen sus borroneos con cajas de cerillas, restos de viejas dentaduras, cepillos de dientes, y cosas por el estilo, son una eterna deshonra para el brillante arte de nuestros momentos de ocio” (Kultermann 192).

Sin embargo, lo que no alcanzan a percibir los museos estatales europeos y latinoamericanos²² es que ya el Modernismo y su huella decadentista, de base romántica,

¹⁹ “Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados (...) Con la introducción del concepto de narcisismo [en la obra de Freud], y con la última teoría del aparato psíquico, se anticipa otra idea. La transformación de una actividad sexual en una actividad sublimada (dirigiéndose ambas hacia objetos externos, independientes) requeriría un tiempo intermedio, la retirada de la libido sobre el yo, que haría posible la desexualización (...) Aquí podría hallarse indicada la idea de que la sublimación depende íntimamente de la dimensión narcisista del yo, de forma que volvería a encontrarse, a nivel del objeto al que apuntan las actividades sublimadas, el mismo carácter de bella totalidad que Freud asigna aquí al yo. En la misma línea de pensamiento podrían situarse, al parecer, los puntos de vista de Melanie Klain, que ve en la sublimación una tendencia a reparar y a restaurar el objeto *bueno* hecho pedazos por las pulsiones destructivas” (Laplanche y Pontalis 415-417).

²⁰ Esto es lo que constituye la “nación” para Cornejo Polar. Véase al respecto: Antonio Cornejo Polar: *Sobre Literatura y crítica latinoamericana*.

²¹ Las formas de *nacionalismo* excluyente han conducido no pocas veces a la aniquilación masiva de personas. No obstante, el *nacionalismo* como identidad simbólica no ha sido desacreditado del mismo modo en América Latina que en Europa.

²² Más adelante este aspecto será trabajado en las Notas de Arte de Juan Emar, pues ellas constituyen el intento de oponerse a los dictámenes de la Academia desde una, también, contradictoria pretensión hegemónica.

había abandonado la idea de un arte mimético, postulando el *artificio* y el *antinaturalismo* como valores estéticos predominantes:

La representación en el arte será atacada por una nueva sensibilidad que polemiza con el realismo y el naturalismo, aunque también se sustenta en sus formalizaciones estéticas a veces no sin extremarlas. La literatura, la pintura, la música se impregnan de esta mirada y la vida cotidiana, con la proliferación de prácticas mediadoras entre los individuos (la moda, la codificación de la experiencia urbana, el arreglo personal, la atención a los múltiples **termómetros** del cuerpo) colaboran para crear ese espacio del **artificio**, de lo construido – a veces de lo falsamente complejo pero, en todo caso, de lo marcadamente bricolage- como formas que se han cargado de valores [y no de desvalores como enseña el sentido común] (Montaldo 16).

En síntesis, el ensayo que se ocupa del collage muestra también un *collage*, pues si bien el *deseo de la estatua* es estar sola²³, la relectura que de ella se hace la contamina por medio de un saber arruinado, museográfico, canónico. Es desde esta perspectiva que quiero instalar la noción de ensayo, esto es, escritura *errática, lúdica, travestida y parasitaria*. La *paradojal* posibilidad de hablar, instalada por Bergson frente a las distintas categorías que han buscado definir lo humano de manera esencial, es la que sigo en estas páginas: “Homo faber, Homo sapiens, ante uno y otro, que tienden a confundirse, nosotros nos inclinamos. El único que nos resulta antipático es el Homo locuax, cuyo pensamiento, cuando piensa, no es más que una reflexión sobre su palabra” (Bergson 82). Táctica de lectura crítica, entonces, que se opone al mero consumo de símbolos y sinécdoques, al privilegiar las dimensiones metonímicas que se encuentran en los textos, ya que se presenta la ausencia como presencia, es decir, como *rastro, huella e intertexto*:

Los Románticos de Jena han producido el más coherente y más amplio discurso de legitimación del museo, que haría palidecer de envidia a todos los responsables de la cultura actual. Texto que desborda la pregunta por la institución de la comunidad nacional alemana, en el momento del remezón revolucionario y que nos permitirá ir mucho más allá en el pensamiento de esta institución específica, ya que la pregunta por el estatuto del sistema de los fragmentos de arte es también la pregunta por la comunidad fragmentaria. Incluso si no se piensa, como los Románticos, que un fragmento, una antigüedad, por ejemplo, avala una civilización entera, revelándola por metonimia (Déotte 119).

Un ensayo teórico-literario de base retórica no puede pasar por alto la dimensión tropológica del discurso²⁴, pues la *literaturidad* apunta precisamente en esa dirección. Sin embargo, *transportar* un referente a una realidad literaria -que es, en principio, el sentido etimológico que adquiere la metáfora en la retórica antigua y que se *traslada* a la moderna pregunta por el estatuto ontológico de lo literario- ha creado una serie de problemas a la hora de abordar metonímicamente la lectura –esto es, etimológicamente, el *cambio* de lugar que afecta e infecta a dicha lectura–: un texto es epónimo de su autor, o bien, es el efecto anestésico de su escritura.

²³ Giorgio de Chirico: *Meditaciones de un pintor (1912)* 429-430.

²⁴ Véase la interesante -aunque insuficiente- clasificación histórica de los tropos que realiza Bice Mortara Garavelli: *Manual de Retórica*. Madrid, Cátedra, 1991; así como también la pedestre visión que tiene de ellos José Antonio Mayoral: *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis, 1994.

La lectura se halla contaminada por la realidad epocal que afecta la producción y la recepción de las obras literarias y constituye fuente de argumentos o estrategias de verosimilización que desafían constantemente el canon enciclopédico del lector, como ya lo demostró la estética de la recepción²⁵. En virtud de las relaciones de contigüidad o correspondencia, la metonimia se alza como *ausencia presente* dentro de los textos y se proyecta, además, como una figura que permite advertir las contradicciones que pueblan las obras literarias modernas. Desde hace algunos años, el interés por la Modernidad, particularmente a partir de los trabajos de la Escuela de Frankfurt²⁶ y sus herederos, ha evidenciado dicho carácter, y es por eso que instalo estas *contra-dicciones* en las distintas poéticas modernas.

Pienso, al igual que De Man, que *la resistencia a la teoría es, de hecho, una resistencia a la lectura*²⁷. Las razones para esto son, según él, las siguientes: la literatura no es un mensaje transparente, vista la inadecuación entre el contenido y las formas de expresarlo. Por lo demás, toda decodificación de un texto deja un *residuo* de indeterminación que debiera ser resuelto por medios gramaticales, pero que fracasa por esa vía. Ninguna decodificación gramatical puede pretender alcanzar las dimensiones figurales de un texto: hay elementos que no son agramaticales, pero cuyo sentido no es gramaticalmente definible; es entonces cuando entra en juego la dimensión retórica o tropológica del lenguaje, a la cual se resisten sistemáticamente los teóricos. De Man afirma, por último, que “la lectura será un proceso negativo en el cual la cognición gramatical queda deshecha en todo momento por su desplazamiento retórico” (De Man 32).

Sin embargo, algunas vertientes de las teorías cognitivistas se resisten a considerar el desplazamiento retórico, aun cuando instalan la diferencia que proporciona la metonimia, y no la semejanza paradigmática de la metáfora.

La metáfora y la metonimia son tipos de procesos diferentes. La metáfora es principalmente una manera de concebir una cosa en términos de otra, y su función primaria es la comprensión. La metonimia, por otra parte, tiene primariamente una función referencial, es decir, nos permite utilizar una entidad por otra. También desempeña la función de proporcionarnos comprensión [...] la metonimia ejerce algunas de las funciones que desempeña la metáfora y, de alguna forma, es en una manera similar, pero nos permite centrarnos más específicamente en algunos aspectos de aquello a lo que se refiere. Es también como la metáfora, en el sentido de que no se trata simplemente de un procedimiento retórico o poético. No se trata simplemente de una cuestión de lenguaje. Los conceptos metonímicos [...] son parte de la forma ordinaria y cotidiana en que pensamos y actuamos, tanto como de la forma en que hablamos (Lakoff y Mark Johnson 74-75).

El lenguaje, semejante y diferente al mismo tiempo de la metáfora, también difiere por medio de la metonimia, pues la gramaticalización de la retórica es la que, a mi juicio, pone

²⁵ Jauss considera que la función social de literatura aparece representada *sólo* cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su *praxis vital*, cuando forma previamente su concepto de mundo y cuando tiene con ello un efecto retroactivo en su comportamiento social. H. R. Jauss: *Historia de la Literatura como una Provocación a la Ciencia Literaria*. En: D. Rall (comp.). *En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*. México, UNAM, 1987. 55-58.

²⁶ Véase: George Friedmann: *La Filosofía política de la Escuela de Frankfurt*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986 y Eugene Lunn: *Marxismo y Modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

²⁷ Véase: Paul de Man: *La Resistencia a la teoría*.

en funcionamiento un texto literario y permite el despliegue de la dimensión alegórica del mismo. No se trata, sin embargo, de concebir la alegoría desde un punto de vista semántico²⁸, sino como discurso en acción que genera su propia dimensión estética y que se vincula, además, con los valores estéticos de la Modernidad; agrupados estos últimos en su equívoca relación con lo sublime.

No obstante, la lógica de conjuntos que dominó al estructuralismo hizo que este abordara los tropos desde el principio de equivalencia o semejanza, y por ello la metonimia fue clasificada dentro del campo de la metáfora, así como también la sinécdoque, pues permitía ubicar *establemente lo inestable* del lenguaje en relación a una totalidad asible:

En la metáfora todo ocurre como si un sentido intermedio, la parte idéntica de los dos sentidos en juego, hubiera funcionado como sinécdoque de uno y otro. Para que ambos sentidos puedan ser absorbidos por el mismo significante (como si no fueran dos sentidos sino uno solo), se procede 'primero' a una representación sinecdóquica de cada uno. Por ejemplo –flexible– es una sinécdoque para –junco– y para –muchacha–, lo que permite dar a 'junco' un sentido metafórico próximo al de la palabra 'muchacha'. La metonimia es también una doble sinécdoque, pero de sentido contrario: es simétrica e inversa a la metáfora. Aquí cada uno de los sentidos funciona como la sinécdoque de un tercer sentido que las engloba. Cuando nombramos al autor para hablar de sus obras, tanto uno como otras funcionan a la manera de sinécdoques en relación con un conjunto más vasto que incluye la vida, las obras, etc. Establecer una equivalencia entre ambos sentidos es posible pues ambos pertenecen al mismo conjunto (Todorov 51-52).

La necesidad de establecer una relación entre signo y símbolo²⁹ llevó a los estructuralistas a plantear la *estabilidad de lo inestable* como principio rector de la literatura. Acojo desde ya este principio, aunque no me interesa subsumir en la metáfora o en el símbolo todas las posibilidades de significación autónoma de la literatura -como lo hace el psicoanálisis al interpretar la condensación y el desplazamiento freudianos como manifestaciones del valor de la representación del inconsciente-, sino que, por el contrario, abrir las distintas series metonímicas que los lexemas portan para privilegiar el funcionamiento de la diferencia y no de la semejanza, sea esta convencionalmente simbólica, o no.

Pero, ¿desde dónde obtenemos la diferencia? De una palabra que se ha desvestido, que “*dice entonces lo que es, justamente por no remitir más que a sí*, puro signo ya, que no (se) traspasa a un significado (es la disolución entre escena y público propuesta por Artaud en el grito) consignando el sentido y así, pues, creándolo, *confiándolo a un grabado, a un surco, a un relieve, a una superficie que se pretende que sea transmisible hasta el infinito*” (Derrida, *Fuerza y significación* 23). El querer-escribir es así un juego del sentido capaz de desbordar la señalización constreñida a las limitantes de la naturaleza; no es, por cierto, una determinación que involucre la ‘expresión’ de un deseo o de una voluntad anterior: “no se

²⁸ No se trata de un procedimiento que ayude a adivinar el eufemismo que porta una determinada alegoría, ni tampoco señalar la presencia de metáforas y sinécdoques dentro de ella, es decir, su composición metalógica, como señala el Grupo μ en: *Retórica General*. Barcelona, Paidós, 1987.

²⁹ “La estructura del símbolo es la de la sinécdoque, puesto que el símbolo siempre forma parte de la totalidad que representa. En la imaginación simbólica, por consiguiente, no hay disyunción alguna entre las facultades constitutivas, ya que la percepción material y la imaginación simbólica son continuas, como son continuas la parte y la totalidad”. Paul De Man: *Retórica de la temporalidad*. En: *Visión y Ceguera*. Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. 212.

trata de afección sino de libertad y de deber; no de actuar astutamente con la finitud, y querer alcanzar el ser fuera del ente, el ser que no podría ser ni afectarme él mismo. Esto sería querer olvidar la diferencia: olvidar la escritura en la palabra presente, sedicente, viva y pura” (Derrida, *Fuerza y significación* 23).

Por ello, mi propuesta de *ensayos de lectura* se expresa en el privilegio retórico que adquiere la metonimia por sobre la metáfora, pues se trata de ausentar las presencias sólidas, estables o esenciales del pensamiento³⁰. Dentro de este contexto, que es también el mío, Derrida discute la despolitización ingenua del concepto de autonomía en los siguientes términos:

Se ignoran, entonces –esta ignorancia es tradicional en los literatos, en la herencia mejor transmitida de las vanguardias literarias, el código que más obliga en lo que podemos llamar el mundo de las letras–, las bazas teórico-políticas de los combates que hay que entablar en estos campos. Y dichas bazas atañen incluso el interior de lo que los literatos consideran con toda naturalidad como el proceso autónomo de la ‘producción-literaria’. Llamo literato aquí a aquel que no pierde ocasión de considerar, de querer, de hacer alarde de que él mismo está fuera de, al lado (de hecho, por encima) de los aparatos escolares o universitarios y no ve hasta qué punto ese mismo fantasma es un producto que la escuela reproduce constantemente en él. Ignorar los efectos crecientes (y, en verdad, ilimitados en el campo de la “ideología”) del aparato escolar en un determinado tipo de sociedad, la nuestra, del aparato escolar con sus funcionamientos complejos y abarcales, con sus luchas internas, sus contradicciones y heterogeneidades, considerar dicho aparato como un sistema cerrado de reproducción simple o, incluso, separarlo del de la edición, por ejemplo literaria, es una fanfarronada idealista o una ilusión irrisoria. Siempre despolitizante. No resulta nada extraño que sea como a todos los paladines de la literatura o de las artes por las artes, tanto a las academias (eminentemente escolares) como a las supuestas vanguardias. Y supuestamente extrañas a la Universidad (Derrida, *Ja, o en la estacada* 90).

Si se pretende alcanzar cierta autoridad dentro de la institución, es necesario identificarse con determinadas prácticas de escritura que circulan dentro de su espacio. Derrida afirma que la identidad se construye sobre una base parasitaria y hostil, reflejando, con ello, la imposibilidad en la constitución de ella sin una lengua materna que permita al *yo* decir *yo*:

¿Qué es la identidad, ese concepto cuya transparente identidad consigo misma siempre se presupone dogmáticamente en tantos debates sobre monoculturalismo o el multiculturalismo, sobre la nacionalidad, la ciudadanía, la pertenencia en general? Y antes que la identidad del sujeto, ¿qué es la ipsidad? Ésta no se reduce a una capacidad abstracta de decir ‘yo’ [...], a la que siempre habrá precedido. Tal vez signifique en primer lugar el poder de un ‘yo puedo’, más originario que el ‘yo’ [...], en una cadena donde el ‘pse’ de **ipse** ya no se deja disociar del poder, el dominio o la soberanía del **hospes** (me refiero aquí a la cadena semántica en obra tanto en la hospitalidad como en la hostilidad: **hostis, hospes, hosti-pet, posis, despotes, potere, potis sum, possum, pote est, potest, pot sedere, possidere, compos**, etcétera) (Derrida, *El monolingüismo del otro* 27-28).

Y, más adelante, agrega:

³⁰ “XIII Metonimia: Si se suprime el Acontecimiento, si se le sustraen –por desfondamiento y sobredeterminación–, a la vez”. Gonzalo Díaz : *Quadrivium*. Catálogo de la exposición homónima en Galería Gabriela Mistral. Santiago, Impresión Andros Ltda., 1998.

En su concepción corriente, la anamnesis autobiográfica presupone la **identificación**. No la identidad, justamente. Una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada; no, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático de la identificación. Cualquiera sea la historia de un retorno a uno mismo o a su hogar [...], se trate de una odisea o un **Bildungsroman**, de cualquier manera que se fabule una constitución del **sí mismo** [...], del **autos**, del **ipse**, uno siempre se **figura** que aquel o aquella que escribe debe saber ya decir yo [...]. En todo caso, ya, o en lo sucesivo, tiene que estar asegurada la **modalidad identificadora**: segura de la lengua y en la lengua (Derrida, *El monolingüismo del otro* 27-28).

Aun cuando es posible señalar que Derrida y sus epígonos, al ubicarse en el revés de la presencia, también instituyen una metafísica de la ausencia³¹, me interesa resaltar el *ensayo* que hacen, pues la (in)inteligibilidad de esta escritura permite cortes o violencia sobre la gramática tradicional al instalar la invención como versión lingüística de la paradoja:

Practicad, pues, un corte, arbitrario y violento, después de haber recordado que los **Números** prescriben el corte, y de «comenzar» por él. Comienzo siempre ficticio, y el corte, lejos de resultar inaugural, es impuesto por la ausencia, salvo ilusión que haya que sustraer, de todo comienzo decisorio, de acontecimiento puro que no se divide, no se repite y no remite ya a otro «comienzo», a otro «acontecimiento», siendo más que nunca mítica en el orden del discurso la singularidad del acontecimiento. Hay que cortar porque (o como consecuencia de, como veremos) el comienzo se oculta y se divide, sobre sí se pliega y se multiplica, empieza por ser numeroso (Derrida, *La diseminación* 447-448).

Y si numeroso es también el corpus moderno que el ensayista habrá de elegir, no queda más que cortar o arrancar semiológicamente parte de él, *ocultando* y dividiendo el infinito número de trazos, rastros y señas identitarias que constituyen su origen arruinado. No se trata de plantear la locura o el desarreglo del sujeto moderno con respecto a los códigos poéticos que lo preceden a partir del romanticismo, sino de proporcionar herramientas para identificar la huella *in-vertida* e investida de él en el simulacro, que borrará su origen a través del vaciamiento de la totalidad mítica o endiosada que le imprime un aura especial al vate. El vínculo de este con la locura es también romántico, es decir, moderno y disruptivo frente a un ideal ascético impoluto. Sin embargo, es esta locura la que paradójicamente lo hace sobrevivir como copia pronominal del mito en su **raro** monumento que disputa un lugar en el templo de Apolo.

³¹ “Las lecturas deconstructivistas identifican esta situación paradójica en la que, por un lado, las posturas logocéntricas contienen su propia anulación y, por el otro, la negación del logocentrismo se lleva a cabo en términos logocéntricos. Hasta el punto en que la deconstrucción mantenga estas posturas, puede parecer una síntesis dialéctica, una teoría superior y completa; pero estos dos movimientos no ofrecen, cuando se combinan, una postura coherente o una teoría superior. La deconstrucción no tiene una teoría mejor de la verdad. Es una práctica de lectura y de la escritura armonizada con las aporías que surgen en los intentos de decirnos la verdad. No desarrolla un nuevo marco o solución filosóficas sino que va de un lado a otro, con una ligereza que espera que resulte estratégica, entre los momentos no susceptibles de síntesis de una economía general. Entra y sale de la seriedad filosófica, de la demostración filosófica. Operando en y alrededor de un marco discursivo más que construyendo sobre nuevas bases, busca sin embargo, elaborar inversiones y substituciones”. En: Jonathan Culler: *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra, 1992. 138.

Pero el término **locura** sólo denota una operación a partir de la abolición del principio de identidad, que en adelante es introducido por Nietzsche en el campo de la declaración, y de esa manera quedan restablecidos todos los mecanismos del pensamiento en los procedimientos de la impostura: esta es atribuida al lenguaje; el comportamiento personal que resultará no hará más que reproducir la metonimia verbal: el desorden provocado en las relaciones entre los individuos y el entorno depende simultáneamente de la discontinuidad “oportunistamente” y de la perturbación del código de los signos cotidianos: ambos constituyen el desplazamiento de la realidad que solo se aprehende como un **valer para algo** (Klossowski 199-200).

Monumento, entonces, que mercantiliza toda una época y que sirve, además, para metonimizar la ausencia presentizada de fuerzas heroicas, pues estas *escasean* en la modernización latinoamericana:

Nada más triste que un titán que llora, / hombre montaña encadenado a un lirio, / que gime, fuerte, que pujante, implora: / víctima propia de su fatal martirio. // Hércules loco que a los pies de Onfalia / la clava deja y el luchar rehúsa, / héroe que calza femenil sandalia, / vate que olvida la vibrante musa. // ¡Quién desquijara los robustos leones, / hilando, esclavo con la débil rueca; / sin labor, sin empuje, sin acciones: / puños de fierro y áspera muñeca! // No es tal poeta para hollar alfombras / por donde triunfan femeniles danzas: / que vibre rayos para herir las sombras, / que escriba versos que parezcan lanzas (Darío, *A un poeta* 174).

La imagen, e incluso el imaginario psicoanalítico del poeta, que Darío ofrece en estos versos, *somatiza* metonímicamente un código textual enfermo, esto es, *débil* ante la mítica presencia como titánica ausencia. Travestismo, entonces, parasitario de una totalidad perdida y reclamada por una textualidad manifestada en la sinécdoque *–hilando esclavo con la débil rueca–* que lo engrilla a la contemplación de la *necedad* de la historia de *hollar*, por medio del desprecio, la metáfora textual *–alfombras–*:

Relampagueando la soberbia estrofa, / su surco deje de esplendente lumbre, / y el pantano de escándalo y de mofa / que no vea el águila en su cumbre. // Bravo soldado con su casco de oro / lance el dardo que quema y que desgarras, / que embista rudo como embiste el toro, / que clave firme, como el león, la garra. // Cante valiente y al cantar trabaje; / que ofrezca robles si se juzga monte; / que su idea en el mal rompa y desgaje / como en la selva virgen el bisonte. // Que lo que diga la inspirada boca / suene en el pueblo con palabra extraña; / ruido de oleaje al azotar la roca, / voz de caverna y soplo de montaña. // Deje Sansón de Dalila el regazo: / Dalila engaña y corta los cabellos. / No pierda el fuerte el rayo de su brazo / por ser esclavo de unos ojos bellos” (Darío, *A un poeta* 174).

No obstante, el travestismo permanece instalado en el poeta, a pesar de la solución ensayada en el arcaísmo³², pues la fortaleza animal pretendida (*toro, león, águila, bisonte*) es

³² “No es así que lo pretérito arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pretérito, sino que imagen es aquello en lo cual comparecen en una constelación el pretérito con el presente. Mientras que la relación de lo antaño con el ahora es una [relación] (continua) puramente temporal, la del pretérito con el presente es dialéctica, de índole de salto [...] la imagen del pretérito que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es, con arreglo a su determinación ulterior, una imagen del recuerdo. Se asemeja a las imágenes del propio pasado, que se le aparecen al hombre en el instante del peligro. Estas imágenes vienen, como se sabe, de manera involuntaria. La historia, en sentido estricto, es, pues, una imagen surgida de la remembranza

también su debilidad al constatar la cercanía del riesgo que corre ese motivo, por antonomasia romántico, que es la cabellera femenina, al hacerse masculina. Esclavizado por la enemiga -la belleza-, la hostilidad del huésped *—el que recibe y es recibido—* se deja sentir en la metonimización monumental del mito arruinado como opción de libertad secularizadora, es decir, moderna³³. Deseo y *odisea* que se expresan en el predominio del modo subjuntivo³⁴ dentro del poema que balbucea la necesidad de generar un cambio, pero que sucumbe, al mismo tiempo, ante la subordinación del sujeto al pecado y a la tentación mítica travestida. Lujuria inevitable, entonces, que ubica al poeta en el orden de los desórdenes afectivos que, primitivamente, recibieron el rótulo de histeria. Sinestesia, paraestesia, hiperestesia o, simplemente, dolor³⁵ frente al fracaso.

El paroxismo de la enfermedad se hará sentir con toda su violencia dentro de las vanguardias *históricas* que, con nuevos dispositivos de enunciación, diseminarán la neurosis o insatisfacción dentro de la escena. Escena que alcanzará su momento obscuro en la manía posmoderna que instala el olvido del acontecimiento instantáneo como registro de la memoria. El control, en sentido gramsciano, de los aparatos de poder asociados al capital es producto de la modernización que introduce el modernismo en América Latina, desarrolla la vanguardia, y que continúa en la discusión patrimonial o curatorial expuesta actualmente: el capital cultural. Sin embargo, el evasionismo modernista escribe una huella que siguen las vanguardias, ya que éstas, al parasitar del sistema modernista, lo corroen y erosionan por dentro al jugar con la combinatoria de la cifra: el enigma sobre lo real se despliega en un teatro abisal.

La realidad se resiste al discurso, desde su ruina, al transformarse en espacio cultural donde se discute hegemonía desde una literatura menor que pretende hegemonía³⁶. Contaminadamente, y no desde la cuestionada ascética nietzscheana, el carácter desechable del objeto visual inscrito en la vitrina ausentará aún más el referente en una manía que consume anfibológicamente la sublimación sacrificial del sujeto al pensar una política de escritura museal.

Tanto la canonización monumental, como su desnudez, (des)viste la ruina de los documentos que el tribunal de la historia origina en las vanguardias; la creación de una política estatutaria, a partir de ellas, posibilita la inclusión de su anticanon canonizado como mercancía museal: “Díaz causó polémica el 2000, cuando voluntariamente se excluyó de la tercera etapa de la muestra “Chile 100 años”, organizada por el Museo Nacional de Bellas

involuntaria [...] Una imagen que le sobreviene súbitamente al sujeto de la historia en el instante del peligro”. Walter Benjamin: *La Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago, Arcis-Lom, s/f., pp. 92-93.

³³ Véase: M. Horkheimer y T. W. Adorno: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987; en especial “*Odiseo, o mito e iluminismo*”. 60-101.

³⁴ Etimológicamente, el modo ‘subjuntivo’, propiamente perteneciente a la subordinación, es el que porta el deseo del sujeto de la enunciación (véase al respecto: J. Corominas, op. cit., pp. 539-540). Por eso, y a partir del psicoanálisis, no es difícil encontrar una psicopatología taxonómica que metaforiza las distintas enfermedades del alma, como diría Julia Kristeva. De este modo, el tratamiento psiquiátrico que recibió el sujeto moderno expresaba su *malestar dentro de la cultura* en el viejo adagio que Freud reformula como diagnóstico para la modernidad: el hombre es el lobo del hombre. Al referirse a la Antigüedad clásica, Roma, Freud señala: “Hoy, estos lugares están ocupados por ruinas, pero ni siquiera por las ruinas auténticas de aquellos monumentos, sino por las reconstrucciones posteriores, ejecutadas después de incendios y demoliciones”. En: Sigmund Freud: *El Malestar en la cultura*. Madrid, Alianza, 1993. 13.

³⁵ Véase: Michael Gelder et al: *Oxford textbook of psychiatry*. New York, Oxford University Press, 1996; en especial: *Somatization disorder*. 352-358.

³⁶ Deleuze y Guattari: *Kafka, por una literatura menor*. México, Era, 1983.

Artes, con la que se pretendía hacer una retrospectiva al desarrollo de la plástica desde 1900. Su argumento central fue no compartir el criterio del curador Justo Pastor Mellado³⁷.

Finalmente, vemos cómo la pregunta por la forma –metaforizada, pero también metonimizada por el *cisne* rubendariano– se ahogará en el *espejo de agua* de Huidobro, para travestirse –aunque, en propiedad, transexualizarse–, luego, en fieltro, figura fatua, miope-troquel³⁸ mercantilizando la función social del arte en chequeras que exhiben el *vigor verdadero* del (anti)héroe moderno en el borramiento sarcástico de su propia (des)calificación³⁹ en la serie, seriada, de los textos escogidos a manera de ejemplos de la fetichización del *cuerpo ensayado* como mercancía museal.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- _____. *El placer del texto y La lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1984.
- _____. “Adónde/o va la literatura”. *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2003. 175 – 194.
- Baudrillard, Jean. *La Transparencia del Mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- _____. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós, 2001.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.17-57.
- _____. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Bergson, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: La Pléyade, 1972.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI, 1988.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Brant, Sebastián. *La nave de los necios*. Madrid: Akal, 1998.

³⁷ http://www.nuestro.cl/notas/noticias/gonzalo_diaz.htm

³⁸ La mercantilización del arte como estrategia curatorial le permiten a Maricarmen Ramírez ampliar: “... la interpretación de la frase ‘el curador como curandero’ modificando su uso, con la producción de una nueva frase: ‘el curador como broker’ [...] El ‘broker’ iba a adquirir una dimensión rearticuladora de la escritura en la historia del arte latinoamericano”. Justo Pastor Mellado: *Historias de transferencia y densidad en el campo plástico chileno (1973 – 2000)*. En: *Chile 100 años de artes visuales. Tercera etapa: Transferencia y Densidad*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. p. 10 – 11.

³⁹ Véase: Rubén Darío: “¿Qué signo haces, oh, Cisne, con tu encorvado cuello?”, en: *Cantos de vida y esperanza*. En: *Poesía* 262- 263. Además, Vicente Huidobro: “El espejo de agua”, en: *Obras completas*, Tomo I, Santiago, Zig Zag, 1964, pp. 255-256; Juan Luis Martínez: “El cisne troquelado”, en: *La Nueva novela*. Santiago, Ediciones Archivo, 1985, p. 87; Rodrigo Lira: “Ars Poétique”, en: *Proyecto de obras completas*. Santiago, coedición Minga/Camaleón, 1984, p. 29.

- Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Corominas, J. y J. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1997.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre Literatura y crítica latinoamericana*. Caracas, Univ. Central de Venezuela, 1982.
- Darío, Rubén. "A un poeta". *Poesía*. Caracas: Ayacucho, 1977. 174.
- De Chirico, Giorgio. "Meditaciones de un pintor (1912)". *Teorías del arte contemporáneo*. Comp. Herschel B. Chipp. Madrid: Akal, 1995. 429-430.
- De Man, Paul. *La Resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990. 11 -37.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Ed. Paidós, 1994.
- Derrida, Jacques. "Fuerza y significación". *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- _____. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Bs. Aires: Manantial, 1997.
- _____. "Ja, o en la estacada. Entrevista con Jaques Derrida (segunda parte)". *El tiempo de una tesis*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- _____. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- _____. "¿Qué hacer de la pregunta «¿Qué hacer?»?". *El tiempo de una tesis*. Barcelona: Proyecto A ediciones, 1997.
- Foucault, Michel. "Espacios diferentes". *Estética, ética y hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós, 1999. 436.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Hillis Miller, John. "El Crítico como Huésped". *Para Leer al Lector. Una Antología de Teoría Literaria Post-Estructuralista*. M. A. Jofré, y M. Blanco (ed). Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, s/f. 234.
- Horkheimer M. y T. W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.
- Kirchner, E.L. "El jeroglífico". Walter Hess. *Documentos para la comprensión de la pintura moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1959.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Altamira, 2000.
- Kultermann, Udo. *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Trad. Jesús Espino Nuño. Madrid: Ed. Akal., 1996.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Marchese, A. y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.

- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994.
- Neruda, Pablo: “Galope muerto”. *Residencia en la tierra*. Madrid: Cátedra, 1987. 86.
- RAE. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajarar Editores, 2004.
- Sarduy, Severo. “Escritura / Travestismo”. *Obra Completa*. Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 1151.
- Schiller, J. C. F. “Sobre la educación estética del hombre”. *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, 1991. 97-217.
- Sontag, Susan. “Contra la interpretación”. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. 29.
- Todorov, Tzvetan. “Sinécdoques”. *Investigaciones retóricas II*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Winckelmann, Johann Joachim. “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura”. *Belleza y verdad. Sobre la Estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. A. G. Baumgarten (et. al.). Barcelona: Alba Editorial, 1999. 79-123.