



Universidad Autónoma de Baja California



Universidad Autónoma de Baja California

Dr. Gabriel Estrella Valenzuela
Rector

Dr. Felipe Cuamea Velázquez
Secretario general

M.C. Judith Isabel Luna Serrano
Vicerrectora Campus Ensenada

Arq. Aarón Gerardo Bernal Rodríguez
Vicerrector Campus Mexicali

M.A. Alfonso Vega López
Vicerrector Campus Tijuana

Lic. Ricardo Moreno García
Secretario de Rectoría e Imagen Institucional

Gutiérrez, Vidal Carlos Adolfo.

Meridianos / Divergencias: Ensayos sobre arte, literatura y comunicación / Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal. -- Mexicali, Baja California : Universidad Autónoma de Baja California, 2009.

5?? p. ; 21 cm. -- (Selección anual para el libro universitario 2007-2008)

ISBN 978-607-7753-00-1

1. Baja California (México) -- Vida Social y costumbres. 2. Cine y televisión -- Baja California (México) -- Historia. I. Universidad Autónoma de Baja California.
II. t. III.s.

©D.R. 2009 Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal

Las características de esta publicación son propiedad de la Universidad Autónoma de Baja California.
Departamento de Editorial Universitaria. Av. Reforma 1375.
Col. Nueva. Mexicali, Baja California, México.
Teléfono: (686) 552-1056.
Correo electrónico: publicaciones@uabc.mx
<http://www.uabc.mx>

ISBN 978-607-7753-00-1

Coordinación editorial: Rosa María Espinoza Galindo.
Diseño de portada: José Guadalupe Martínez Alvarado.
Formación: Palmira Gaxiola Espinoza.
Edición: Tomás Di Bella.

Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal

Meridianos /

Divergencias

Ensayos sobre arte, literatura y
comunicación

Selección Anual para el Libro Universitario 2007-2008

1
(A MANERA DE INTRODUCCIÓN)

Paralelos y meridianos son líneas invisibles que han sido trazadas para establecer cartografías. Dichas representaciones sobre el plano del mundo tienen, en primera instancia, fines descriptivos dirigidos a la construcción de un sentido establecido a partir de puntos de referencia, coordenadas que dan cuenta de nuestro lugar y el de los otros. Tanto las cartografías como los libros constituyen documentos de consenso, pero al mismo tiempo son un reflejo del pensamiento humano, del punto de vista desde el que situamos nuestro lugar en el mundo.

Para Michel de Montaigne escribir un ensayo significaba algo tan simple como pensar por escrito, en esas circunstancias no es gratuito que se le considere el padre de este género. Pero las implicaciones de poner por escrito lo que se piensa son mayores cuando se las ve desde el punto de vista de las ciencias del hombre. En todo ensayo hay algo de experimentación y riesgo, sobre todo cuando lo escrito sobrepasa la mera opinión para fundarse en la interpretación y el argumento.

Hasta cierto punto se podría afirmar que interpretar la realidad a través del lenguaje es algo equiparable al proceso de experimentación en las ciencias exactas, con la diferencia de que un ensayo está siempre sujeto a nuevas interpretaciones y confrontaciones; es el recurso de contrastación teórico por excelencia. Hacia 1926 H. W. Foster anotaba en su *A Dictionary of Modern English Usage*:

assay, essay, vbs. A differentiation tends to prevail by which assay is confined to the sense test, & essay to the sense attempt; the OED says: 'Except as applied to the testing of metals, assay is now an archaic form of essay.' Essay itself has by this time the dignity attaching to incipient archaism, but the distinction should be observed. (Fowler, 1994, 35)

Pese a cuestiones idiomáticas habría que señalar que algo pervive en el ensayo con respecto al arcaísmo especificado por Foster, un dejo de similitud con el trabajo en metales. La materia con la que se escribe es la cultura, maleable en el terreno de los hechos sociales y sólidamente consolidada en el ámbito de la praxis cotidiana. Ensayar lo que se percibe e interpreta es una manera de darle forma a la cultura, de hacer sólido lo aparentemente insustancial. El lenguaje en este caso ayuda también a devolver esa materia informe al sustrato del que fue extraída, a hacerla susceptible al comentario y la reinterpretación.

El ensayo permite objetivar la experiencia, contrastarla con las propias ideas y las de otros, experimentar con la serie de intersubjetividades que conforman su objeto de discusión y sus cualidades discursivas. La cita, el comentario y la glosa se vuelven recursos por demás preciados; operan, a la manera de reactivos, sobre el sustento mismo de la teoría para fundar dudas y certezas concre-

tas. Lo escrito es un experimento de progresión paramétrica, una apuesta por la incertidumbre toda vez que una consolidación de lo que ya se ha recorrido. Al respecto señala Jesús Galindo:

Las palabras son colectivas, no tienen autores particulares. El lenguaje es una trayectoria de la percepción humana, en algunos momentos muestra los contrastes entre lo anterior y lo posterior, en otros deja oscuros pasajes completos, delega al olvido el tramado de sus componentes. La cultura en principio es una noción, una articulación de sentido, pero también es una palabra; como tal tiene una historia, un campo léxico-semántico donde adquiere valor. (Galindo; 1998: 20).

El reto consistiría en que detrás de las palabras se pudiera conservar no sólo la subjetividad de lo percibido, sino también el carácter social de lo construido como resultado de contrastes y procesos simultáneos. Una objetividad a posteriori que no limite la interpretación y que permita comprender la cultura de manera integral y hasta cierto punto no comprometida.

RICE CRISPIES

Hace algunos años, mientras pasaba un fin de semana en La Misión como invitado de una amiga que trabaja en San Diego State University, empecé a revalorar esa porción intensa y un tanto oculta de la literatura estadounidense, a la que algunos académicos bien intencionados han clasificado como *posmoderna*. Fue en ese pueblito a escasos kilómetros de Ensenada, que tumbado en una poltrona tuve a bien echar un vistazo al libro que sobre una mesita había dejado otro de los invitados.

Se trataba de una edición *paperback* de un libro de ensayos de Umberto Eco que ostentaba pomposamente, en la cuarta de forros, una descripción somera y por demás contundente: *Crisp & Delightful!* Ante aquella monumental obra de imprecisión adjetivadora, pensé que al trabajo de Eco pueden ponerse los adjetivos que se quieran, pero ciertamente aquello resultaba de lo más inapropiado.

Solamente una cultura como la estadounidense puede referirse así a la obra crítica de Umberto Eco en ciertos ámbitos, y denostar

en otros la prosa de autores como Kathy Acker, Doug Rice, Don De Lillo o Steve Katz. Entre todos ellos, solo Rice merece adjetivos de semejante envergadura; pienso en un onomatopéyico *sexually crispy!*, por ejemplo. Para quienes no están familiarizados con lo que se ha denominado *ficción posmoderna* o *avant-pop*, el trabajo de Doug Rice puede representar un reto de exploración literaria. No por nada se trata de uno de esos autores que vive un autoexilio impuesto en las universidades.

Cierto es que para estos escritores no abundan los premios Pulitzer, los grandes contratos, las becas y los lectores; sin embargo, sí cuentan con un buen número de *fans* en los programas de *creative writing*, así como con el reconocimiento de sus pares académicos y literarios. Se trata de una literatura en la que operan, de manera simultánea, el escaso espíritu crítico de nuestro tiempo y la influencia inequívoca de las vanguardias contemporáneas. En sentido estricto, se trata de textos que se presentan como sucedáneos de aquello que se supone cubriría las principales carencias de la cultura estadounidense; la transgresión de lo público a través del cuerpo, la solemnidad fugaz de la cultura de consumo, la subversión de una tradición apropiada.

Durante los años noventa Doug Rice ganó algo de fama y mala fortuna; ahora está prácticamente recluido en una cátedra de cine en Sacramento, luego de que el rector de Kent State University en Salem le anunciara su despido porque su persona afectaba los *community standards*. Eran los años en los que la discusión sobre la permanencia del National Endowment for the Arts se tornó más áspera, y los senadores Helms y Ashcroft tuvieron a bien encontrar en *Blood of Mugwump*, el más reciente libro de Rice, los argumentos necesarios para convencer a la clase media más conservadora. Se trataba de un escritor poco conocido que vivía en una ciudad

pequeña, y cuyos textos resultaban del todo inaccesibles para el lector común. Lo demás fue pan comido.

Para Doug Rice la naturaleza de su literatura implicó la pérdida de su empleo, una mudanza obligada, la separación de su familia y la enemistad incondicional de quien llegó a fungir como fiscal general de los Estados Unidos. Pero para un lector convencido, la prosa de Rice está exenta de toda discusión moral. Independientemente de su temática, sus textos nos enfrentan a una narrativa que por sí sola representa un pecado capital; recurre a lo poético no sólo en un sentido semántico, sino para determinar la estructura general del relato.

Los textos de Rice semejan objetos de origen indeterminado o, para ser más precisos, fetiches que obedecen a pulsiones desconocidas. Ello se debe principalmente a que detrás de cada frase está implícita una necesidad de trascender toda voluntad representacional y simbolismo literario. En él existe una hipertextualidad *sui generis* que se manifiesta a través del desarrollo de sus personajes, seres que obedecen más a un tratamiento que podría calificarse como “trasautobiográfico”, que a los cánones de la narración convencional.

Lo esencial en la narrativa de Doug Rice es el cruce irremediable entre la voz narrativa y los elementos de la cultura en que se gesta, lo que de alguna manera ayuda a sublimar la anécdota hasta niveles casi insospechados. Imaginar, por ejemplo, el diálogo amoroso entre Santa Teresa y Jimmy Hendrix en el interior de un *6 Motel* es algo que, en voz de Rice queda desprovisto de cualquier ápice de comicidad para revelar, una y otra vez, lo que él mismo ha llegado a describir como un lenguaje que siempre está ejecutando lo múltiple.

A esa suerte de polifonía y polisemia habría que agregar un perturbador principio de mutagenesis sexual empleado como ele-

mento estructurador del relato. Entre el lenguaje y el que narra hay una metáfora mayor que los homologa en un solo cuerpo, acaso como una especie de comunión en un sentido original que se desarrolla a partir de intersecciones complejas entre elementos básicos como el catolicismo y el humanismo cristiano; la transexualidad, la mutación y el deseo; la devoción, el incesto, y la trascendencia del cuerpo como instrumento de salvación y condenación.

Pero a pesar de su rareza, los textos de Doug Rice le son fieles a su tradición literaria y a la lengua inglesa, no hay en su lenguaje elemento alguno para evidenciar la afección de la que han sido víctimas. Se podría afirmar, incluso, que su desenfreno estructural está del todo desvinculado del pudor de sus palabras en una suerte de acompasamiento semiótico y epistémico. Su prosa es un intento perpetuo por conocer y desconocer el origen de las voces poética y narrativa que de suyo se encuentran planteadas como una sola.

LA PLEGARIA DE LA PIEL

Doug Rice tuvo una amiga, una que recorría las calles de San Francisco en una motocicleta que hacía vibrar los *piercings* en sus labios vaginales, su nombre era Kathy Acker. La amistad entre ambos trascendió el terreno de lo personal y lo literario. Entre la obra extensa y reconocida de Acker, y el escaso y vilipendiado trabajo de Rice, hay un diálogo preciso que recupera la noción del cuerpo como metáfora de la página, como espacio supremo para el texto.

El cáncer de mama que devastó la vida de Kathy Acker coincidió con la debacle personal de Doug Rice en Salem, de modo

que ambos escritores asistieron de manera inevitable a sus propias muertes; la muerte física de uno resultó una muerte simbólica para el otro. En *Skin Prayer*, el libro que siguió a *Blood of Mugwump*, Rice dio cuenta de la naturaleza de su diálogo, de sus muertes paralelas, y describe el fin de los días de su mejor amiga de la siguiente manera:

Al término de su vida, Kathy no deseaba más que cortar su cuerpo en pedazos, pequeños pedazos que pudieran detener la muerte, la muerte que violaba su cuerpo. Una antigua e insistente herida de sentirse incompleta, que amenazaba con reemplazar la violencia del sacrificio en su cuerpo, con el ritual de la purificación. La búsqueda, la pérdida. “Si extraigo mi seno, esto se irá, saldrá volando.” Pero en Tijuana la muerte es más flexible. (Rice; 2003).

Si en la ciudad fronteriza la muerte es o no más flexible que en los Estados Unidos no es algo que sea necesario corroborar o poner en tela de juicio. Lo cierto es que tampoco se trata del clásico escape literario hacia la frontera del sur. En el caso de Acker, los motivos del viaje van más allá y se revisten de un pragmatismo pertinente; desahuciada por completo por los médicos de California, no le quedó más remedio que refugiarse en una clínica de medicina alternativa, donde la cura era, si no probable, por lo menos posible. Así describe Rice el momento previo a la decisión definitiva que propició el viaje:

Debajo de la aguja, al interior del dolor del cáncer, Kathy Acker inventó a alguien que la ayudase a fabricar su propio cuerpo. (Rice; 2003).

No deja de resultar perturbador el hecho de que una escritora cuya literatura está fundada en el cuerpo, haya terminado intentando sanar un cáncer con terapia holística. En muchos sentidos los textos de Acker resultan cancerígenos, crecen al interior de sí mismos (y de sí misma) generando una suerte de metástasis simbólico. En tanto la obra de Rice puede describirse a partir de lo viral, ambas formas de escritura se fundan a sí mismas a partir de la idea de lo invasivo. Así lo describe el propio Doug Rice:

Kathy me enseñó la enfermedad de la escritura. Los espacios ajenos que nos abren a la disciplina. El dolor incontrolable de los dedos del otro penetrando la línea del deseo. (Rice; 2003).

Si bien *Skin Prayer* representa un homenaje póstumo a Kathy Acker, también constituye un homenaje de Rice hacia su propia religiosidad fundada en el lenguaje, una catarsis, una manera de expiar sus culpas invisibles. De alguna manera la muerte de Acker, para Rice representó la desaparición repentina de la imagen del espejo, aquella que solía reflejarlo a perpetuidad, que reafirmaba una suerte de complicidad complaciente:

Tras la muerte de Kathy, antes de mi propia muerte, en el pasado —en el hace mucho tiempo y en el en un lejano lugar, me dicen— la ley me acusó de degradar la textualidad, con virus renegados y con el sabotaje de los inocentes, los protegidos, mientras me encontraba en un estado de psicosis retentiva. Yo no tengo ni un solo recuerdo de haber establecido una plaga tan deliberada, de confundir y conducir a los demonios al mundo, en contra de la palabra del copyright. (Rice; 2003).

Hasta cierto punto pervive en Rice un sentimiento de que junto a la muerte de la amiga se vio obligado a asistir a la muerte del pasado inmediato, ese cuyos registros apenas se distinguen de las evidencias del presente. Y es que si en la obra de Acker las referencias librescas y filosóficas adquieren una importancia medular, en los textos de Doug Rice lo referencial apunta hacia el registro de lo cotidiano; sus metáforas, la fuente de su escritura parte de la fotografía, los álbumes de familia, los objetos y el recuerdo que conllevan.

De alguna manera la escritura de Kathy Acker resultaba masculina en comparación con la de Rice, más concentrada en lo doméstico, menos propensa a la intelectualización de la experiencia. Un diálogo sin precedentes entre dos amigos y escritores, dos cuerpos disímbolos (el físico y el literario), dos aproximaciones a esa plegaria que se reza cuando la piel toca el borde de la página. Dos voces que, a destiempo, se encontraban cuando una autoproclamaba su “vaginización” y la otra se revestía de la armadura de El Quijote.

Mi amistad con Kathy fue la mayoría de las veces más que una serie de noches largas en el teléfono. Millas y millas de caminos y cables. Escribiéndonos a nosotros dentro y fuera de nuestros cuerpos. Kathy y yo nos perdimos del espacio y del tiempo. “Ven a San Francisco, Doug”, su voz se alejaba. “Imparte tus clases en el instituto de artes conmigo. Aquí podrás ser libre. Podrás comenzar a pensar de nuevo.” (Rice; 2003).

LA REINA DE LOS PIRATAS

Kathy Acker, la anti Dulcinea, despertó un día sintiéndose Pierre Menard, y hacia 1986 tuvo a bien publicar su propia versión de

la obra clásica de Cervantes. En muchos sentidos la obra de Acker nunca fue propia, sino apropiada; plagio y piratería en sentido extenso. Poseedora de una cultura amplísima y una voluntad libertaria, Acker supo conjugar en su trabajo lo mejor de las teorías posmodernas con los aspectos esenciales de cada obra que tomó por asalto. Subirse al barco de Kathy Acker es navegar por los mares más profundos de la cultura contemporánea.

En el Quijote de Acker, su caballero andante es una mujer que está a punto de practicarse un aborto, su Sancho Panza es San Siméon. Así describe el inicio de su saga en *Don Quixote*:

“¿Por qué no puedo simplemente amar?”

“Porque todo verbo necesita de su objeto para realizarse. De otro modo, no teniendo nada que ver, no puede verse a sí mismo o ser. Dado que el amor es simpatía o comunicación, necesito de un objeto que sea al mismo tiempo sujeto y objeto: para amar, debo amar a un alma. ¿Puede existir un alma sin un cuerpo? ¿Está lo físico separado de lo mental? Así como el objeto del amor es la apariencia del amor; el reino de lo físico es la apariencia de lo divino: la mente es el cuerpo. Por esto,” pensó, “es que tengo un cuerpo. Por esto voy a tener un aborto. Para poder amar.” De esta forma Don Quixote decidió salvar al mundo. (Acker; 2002).

Lo que para los puristas de la lengua castellana puede resultar casi un sacrilegio, representa en realidad una de las mejores lecturas que pueden hacerse de *El Quijote*. Si en su tiempo Cervantes apuntaba a la pugna por la ponderación de la razón sobre el sentimiento humano, la apropiación de Acker se concentra en el hecho de que tanto el pensamiento como las emociones están de suyo reveladas en los usos del cuerpo.

Al apropiarse del cuerpo como metáfora de la escritura y viceversa, Kathy Acker logró construir una obra que consigue en todo momento trascender los límites de la página, de modo que para el lector es imposible no recurrir a su propia experiencia de vida y de lectura. Si el cuerpo captura la emoción y el pensamiento, y es precisamente el cuerpo el sujeto de toda acción, entonces la narrativa se convierte en un vehículo que permite desbordar el cuerpo, es decir, el reflejo interior de algo que opera al mismo tiempo como sujeto y objeto. En *The Childlike Life of the Black Tarantula*, Kathy Acker plantea lo siguiente:

Ya no me preocupa estar a salvo, ya no me preocupa que los hombres me puedan hacer sentir segura; ahora sé que me ven como un animal, sólo tengo estos brazos largos, estos pechos, los párpados cerrados sobre los ojos, y la pesada carne de mis piernas descubriendo mi coño. Si me venden, si me tratan mal es porque piensan que no importo. A mí me importa cuando alguien me toca, cuando toco a alguien; el tacto importa; de este modo ya no existo, tampoco los hombres. Me importa mi cuerpo: el corazón junto a los pulmones, el estómago que presiona los pulmones, los pulmones que dibujan el aire dentro y fuera sin esfuerzo, el oxígeno en el aire. Ya no estoy asustada como solía estarlo porque ya no importa. Mi único temor ahora es que nadie toque mi cuerpo. Aún no sé cómo librarme de este miedo. (Acker; 2002).

Semejante ansia por el contacto sólo puede tener lugar en un espacio autorreflexivo como el de la página, en el que el cuerpo y el espíritu se liberan mutuamente. Escritura a todas luces catártica, la de Acker es una apuesta por la primera persona, el punto de vista primero y final, definitivo para toda asimilación de la experiencia de la cultura y la vida propia. Si bien la obra de Kathy Acker es

bastante popular en los departamentos de estudios sobre género de las universidades estadounidenses, habría que anotar que su valor radica más allá de lo meramente referencial, puesto que la fuerza política de sus textos radica más en el hecho de situar al cuerpo como principal agente de su modelo narrativo.

Al traspasar la acción del sujeto al cuerpo, surge la posibilidad de hacer que el propio cuerpo sirva como pretexto para la reflexión crítica sobre aquello que le resulta ajeno, es decir, sus propios usos y la cultura que le limita a una dimensión espacio-temporal determinada. En *The Adult Life of Toulouse Lautrec*, por ejemplo, aprovecha la coyuntura del nuevo siglo en París para retomar la discusión sobre el arte, el amor y la belleza en las sociedades contemporáneas. Traspolando del todo su voz hacia la del mítico artista francés, Acker asume lo siguiente:

Estoy tan irremediabilmente necesitado de deseo que no puedo pensar en arte. ¿Quién puede pensar en arte en esta ciudad miserable? Pienso tanto en sexo que mi arte debería ser sexo. Pienso en sexo todo el tiempo, y trato de detenerme. Me digo a mí mismo que tengo que ser más fuerte. Estoy solo. Debo revelarme en mi soledad. Estoy dolido. Debo revelarme en mi dolor. (Acker; 2002).

El mismo uso desfasado del tiempo y las situaciones se presentan en toda la obra de Acker, alejada por completo de la linealidad narrativa. La apropiación de tiempos y textos concretos parece actualizar su sentido a través de la experiencia del cuerpo sobre lo narrado, fundando así una suerte de (anti) humanismo sui generis. Y es que para Kathy Acker el sentido de lo humano sólo puede manifestarse a partir de aquello que trastoca; no sólo reescribió *El Quijote*, sino también *Grandes esperanzas* de Charles

Dickens (*Great Expectations*) y *La isla del tesoro* (*Pussy, King of the Pirates*), entre una larga serie de textos apropiados en contextos diferentes, entremezclados, entre los que supo establecer vasos comunicantes.

El texto no es una forma de escapismo. La página es la piel.

Escribir duele menos que respirar.

La identidad desaparece entre lo escrito.

Drugged, I can completely control myself.

Ahí, entre los sentidos y el espíritu, la escritura se contiene.

La realidad dificulta la expresión del deseo.

A veces uno sangra tinta.

Los mexicanos piensan que el dinero es más importante que la belleza.

Kathy, llévame a Mérida, llévame a Haití, llévame a París.

Un horror brutal e innecesario.

La mentira y el silencio resultan siempre más reales que la verdad.

Fuera del cuerpo cesa el movimiento.

Doug: Soy un coño.

Kathy: ¿Cómo voy a saber lo que eres si sólo he cogido contigo un par de veces?

Lo humano y lo inhumano apenas se distinguen.

Existe un punto en el que el lenguaje se vuelve más importante que el sentido.

Para escribir es necesario sustituir el espacio con el tiempo.

Kathy: Mis sentimientos son mis pensamientos.

Doug: La herida está adentro.

y habiendo descubierto Don Quixote el único remedio para el dolor humano, se quedó dormido.

3 (SOBRE POÉTICA)

LA MÁQUINA

Admito sin vergüenza alguna que mi primer contacto con las letras lo tuve a través de una máquina y no precisamente de un libro. Los libros en casa eran objetos conocidos que todos usaban menos yo, el hermano menor de una familia de ocho miembros. Aún no sabía leer y no entraba siquiera al *kinder garden*, pero la máquina de escribir estaba ahí con todos sus misterios, en un cuarto entre la sala y el porche de una vieja casa de madera con techo de dos aguas.

Mis primeros textos, entonces, fueron copia fiel de lo que veía en las páginas de los libros de la casa. Ilustrado aún, no me quedaba más opción que convertirme en copista, buscar entre las teclas aquellos caracteres que resultasen similares a los de los libros. En muchos sentidos me parece que el trabajo escritural y el de copista apenas se distinguen. Los caracteres y los sonidos que representan, las palabras y su significado, no son otra cosa que préstamos. El molde de la lengua.

LA APROPIACIÓN

Escribir implica siempre un ejercicio de doble apropiación; por un lado la página y por otro el texto. La experiencia es cosa aparte, no puede traducirse necesariamente a través de las palabras, de ahí que el poeta deba siempre acudir a la propia experiencia del texto, trascender lo dicho al concentrarse en la escritura. De modo que palabrear resulta una suerte de reduccionismo, entre la página y lo escrito se concentra un límite preciso sobre el que la poesía expande sus fueros.

Lo apropiado se traduce entonces en lo propio, y lo propio se traduce de vuelta a través del lenguaje, apropiación de apropiaciones. De alguna manera lo dicho debe acallarse para contener el vuelco irremediable de la lengua.

LO IRREMEDIABLE

Decir que la poesía es silencio es un lugar común, pero la poesía es el más común de los lugares. Un poema es un vehículo que permite transitar el lugar de la poesía. Un libro es otra cosa. Un libro es un objeto con el que se pretende contener lo incontenible; es decir, la experiencia del autor y del lector, pero también la experiencia de ambos sobre el texto. Un libro es muchos libros y a la vez ninguno. Pero el libro proviene de la máquina o, mejor dicho, de una suerte de pensamiento más mecanicista que aquel al que corresponde la poesía.

LA DIOSA BLANCA

Conozco poetas que han hecho una pésima lectura del libro de Robert Graves (1999), publicado originalmente en 1948. Escribir poesía no implica necesariamente un acto consagratorio a alguna deidad antigua, y ciertamente tampoco vivir con los ojos en blanco, atentos a los designios del instante o las epifanías posibles. La exhaustiva revisión que hace Graves sobre los orígenes del mito poético y su gramática correspondiente, apuntan más a la comprensión de una forma de lenguaje que a la mitificación del oficio.

Sin embargo, poetas hay de índole diversa; algunos apegados al mito en sentido casi literal, a la tradición lírica, y algunos otros ensimismados, concentrados en la reflexión y el razonamiento creativo. ¿Se trata entonces de una cuestión de voz o de discurso? En su introducción, Robert Graves apunta lo siguiente:

Socrates, in turning his back on poetic myths, was really turning his back on the Moon-goddess who inspired them and who demanded that man should pay woman spiritual and sexual homage: what is called Platonic love, the philosopher's escape from the power of the Goddess into intellectual homosexuality, was really Socratic love. (Graves; 1999: 11).

El problema estriba entonces en evitar la *homosexualidad intelectual*, lo mismo que el cortejo sacrosanto de la diosa; un asunto de traducción y de gramática que bien puede resumirse de la siguiente manera:

a) La invención de la escritura está estrechamente vinculada a la del dinero (De Kerckhove; 1999: 50), lo que haría suponer que

ese acto fundacional de la razón instrumental tendiera a diferenciar dos tipos de lenguaje, aquel reservado para el registro y documentación, y otro tendiente a la conservación de la palabra hablada, en su sentido más oscuro.

- b) Los primeros registros poéticos apuntan hacia un origen fundado en el mito (y los ritos correspondientes) de la fertilidad en la edad de bronce (Graves; 1999). Es probable que los primeros diseños poéticos hayan tenido que ver con una intención celebratoria referente a los misterios de la vida.
- c) En términos generales, el lenguaje poético es el código de la vida, o mejor dicho, la gramática de lo vivo. El acto de nombrar se diferencia de la enunciación por el hecho de constituirse formalmente como la aceptación de lo que es dado, de facto y sin mayores indagaciones, al poeta como manifestaciones tangibles e intangibles de las formas de lo vivo.
- d) Si bien la escritura permite “guardar” los registros de la experiencia, la poesía tiene la cualidad de contener lo visto y lo dicho, aquello que se presiente e imagina.

LO IMPLÍCITO

La poesía contiene en sí misma el misterio del lenguaje. El poema sólo hace explícita su forma, es decir, su movimiento. De ahí que la poesía sea, antes que otra cosa, acción pura y sentido incontenible, de vuelta siempre hacia el origen de su propio misterio.

EL FALSO PROFETA

Entre la poesía, la profecía y la ciencia pervive una frontera casi imperceptible, una frontera que hemos olvidado debido a la especialización, pero sobre todo a las maneras en que históricamente hemos traducido el concepto de límite. De alguna manera ciencia y poesía constituyen dos formas, dos aproximaciones al hecho de nombrar aquello que puede profesarse y profetizarse.

Al estudiar la poesía del medioevo árabe, Wolfhart Heinrichs (Kugel; 1990: 120-139) anota que la poesía era comúnmente clasificada tanto dentro de las artes como de las ciencias, y que el título en boga para referirse a los poetas era el de *mutannabbī* o falso profeta. ¿En qué podría consistir entonces la falsedad de la figura del poeta? En una cultura en la que el oficio estaba más determinado por la doctrina que por el canto, tratábase de una suerte de doble falsación. En ese sentido resulta prudente observar a detalle la explicación de Heinrichs:

The word denotes someone “who acts like a prophet.” It is the active participle of the verb *tanabbā* (or *tanabba’a*, by influence of the Arabic root *n-b-*), which is a so-called fifth form derived from the noun *nabīy* meaning “prophet” (which latter is a loanword in Arabic from Aramaic *nbīyā* and or Hebrew *nābī*). These fifth forms often have the special meaning of “to behave like, or to claim to be, what the derivational basis says,” without, however, necessarily connoting falsity or, worse, fraud.¹⁰ The word *mutannabbī* thus refers to a person who behaves like a prophet, claims to be a prophet, regardless of whether that person is or is not a prophet. Likewise, the fifth-form participle *mutatabbīb*, derived from *tabīb*, “physician,” may denote a “practitioner of the medical art” just as well as a fraudulent “quack.” (Kugel; 1990: 122).

Si bien se trata de un título que bien pudiera resultar denostativo, habría que señalar que su uso social no correspondía del todo con la construcción histórica de su sentido. Sin embargo, el origen y sentido del término *mutannabbī* señala la referencia y traducción paulatina de un oficio aún más antiguo, uno fundado en el tiempo en que poesía y ciencia eran la misma cosa, el ejercicio de algo que ahora sólo podemos intuir.

LA INDEFINICIÓN

El trabajo poético es uno de los más indefinidos a partir de la especialización, pero muy probablemente lo haya sido desde tiempo antes. Y es que al tratar de definírsele se corre el riesgo de reducirlo a lo meramente expresivo, a lo absolutamente ocioso o la superstición pura. Hay entre los poetas una suerte de consenso a partir del cual el arte miente, pero que ubica a la poesía en una categoría de verdad superior a cualquier otra forma de expresión artística; cuando alguna de esas formas alcanza *la verdad* se dice que adquiere cualidades poéticas.

Para tratar de explicar un poco lo anterior, valdría la pena echar un vistazo a este fragmento del *credo* heideggeriano:

La verdad sólo se instala como lucha en un ente que se produce, de modo que abre la lucha en ese ente, es decir, desgarrándolo. El corte es la conjunción unitaria del vertical y basal, del transversal y el circular. La verdad se establece en el ente y este mismo ocupa lo abierto de la verdad. Pero este llenar sólo puede acontecer cuando el producto, la desgarradura, confía a lo auto-ocultante que salta en lo abierto. La desgarradura debe retraerse en la pesantez de la

piedra, en la muda dureza de la madera, en el oscuro ardor de los colores. Al recoger la tierra en su seno la desgarradura, ésta se reestablece en lo abierto, de modo de surgir como lo que se resguarda y auto-oculta en lo patente. La lucha llevada a la desgarradura y de este modo reestablecida en la tierra y así fijada es la forma. (Heidegger, 1992: 100).

En efecto, la verdad duele, y esto lo sabe cualquier poeta, de forma tal que sin la persistencia de esa *desgarradura* se vuelve imposible que el milagro de la poesía ocurra. Pero ¿en qué consiste ese milagro? Se trata de una cuestión ontológica de orden mayor a partir de la cual la verdad se hace evidente, en primera instancia, ante la mirada atónita del creador, para luego *auto-ocultarse* en la materia que le da forma a la poesía y hacerse evidente de nueva cuenta en el poema.

Lo anterior resulta, sin lugar a dudas, una de las lecturas más estúpidas que se han hecho de Heidegger, pero también se trata de una lectura que opera en la praxis, esa que buena parte de los poetas han hecho suya y elevado hasta el punto de considerarla la esencia de su oficio y de sus vidas. Lo cierto es que lo que constituye la forma de la poesía resulta siempre en algo indefinido e indefinible, tanto como aquello que de suyo, y en términos más serios, se *auto-oculta*; de ahí su validez a priori, de ahí su pertinencia cognitiva y lo imprescindible de un oficio como el nuestro.

LO IMPROBABLE

En un poema sobre Maimónides, escribió Ikram Antaki lo siguiente:

Y él —en estado de absoluta ingravidez / se puso a contar la historia del Este y del Oeste / la valentía incomparable de los diálogos / la curación de la envidia / aquella magnífica riqueza de los encuentros útiles / la determinación del placer / y el papel aterrador de las iglesias // “Fui judío en Egipto”, dijo / y los hombres improbables no eran perseguidos. (Antaki; 1990, 11)

Históricamente, la *improbabilidad* de Maimónides ha sido la tabla de salvación de los poetas, pero en siglos recientes ello nos ha permitido revestirnos de una autonomía sui generis. Del *mutannabbī* al poeta contemporáneo que habita los claustros académicos o la periferia de las industrias culturales y antesalas del Estado, pasando por la bohemia francesa muy *fin de siècle*, la improbabilidad de ser profeta y médico brujo de manera simultánea se ha mantenido casi intacta.

En un mundo en el que se busca la probabilidad a toda costa, el oficio de la improbabilidad no puede sino permanecer al margen. Pero un límite como este no implica una dimensionalidad alterna, ni mucho menos una suerte de no correspondencia; en tanto el pensamiento instrumental, y más concretamente el discurso, requiere de la evidencia para autovalidarse, el pensamiento poético se valida no a partir de lo probable, sino de aquello que puede explicitarse a costa de sí mismo.

En ese sentido la poesía es determinismo puro, puesto que se ha constituido como causa de aquello que nombra. De cierto modo, entre la poesía como consenso estético y forma cultural, y la vida como proceso biológico hay una relación intrínseca, en tanto ambas dependen primariamente de un código hasta cierto punto independiente, con capacidad de autocontención y autorreproducción. Si la poesía es una práctica del lenguaje fundada en el mito primitivo de

la fertilidad, en términos de Graves, o la verdad en términos de Heidegger, la *improbabilidad* estriba entonces en la presentificación del acto creativo. Explica el biólogo chileno Humberto Maturana que

En el pensar analógico sistémico la acción surge como un acto creativo desde las relaciones que hace el observador. Yo llamo a este modo de mirar y pensar, mirar y pensar poético. Más aún. Estimo que en tanto este modo de pensar, y en último término, este modo de percibir, revela relaciones que van más allá de las circunstancias particulares que se viven en cada momento, es por ello el fundamento de la comprensión como mirada que ve lo local en relación con el contexto general a que pertenece sistémicamente. El pensar poético no se detiene en las relaciones locales, conecta, y es, por lo tanto, esencialmente comprensivo. De ahí tanto su carácter metafórico, invitante a otra parte que se parece pero que no es lo mismo, como isofónico, que invita a lo mismo, a otro caso igual, pero que ocurre de otra manera. (Maturana Romesín; 2004: 126).

Entre el *mirar* y el *pensar*, entonces, el poeta como sujeto que observa, determina lo *improbable*. Recupera para sí aquello que existe sólo en función de los sentidos, de lo que imagina e intuye, pero que no puede hacerse evidente sino a partir del ejercicio del lenguaje. El poeta celebra el origen de lo vivo al (re) crearlo.

LA MÁQUINA

Qué es entonces el poema sino una máquina, caprichosa e imprecisa, capaz de poner en movimiento las cosas en el mundo. Una *aproximación* construida a imagen y semejanza del movimiento

primero, una invención cerrada sobre sí misma ante su propia *probabilidad*. La máquina, dotada de movimiento propio, por su acción transformadora pretende simular una porción del mundo. Pero ¿cómo definir la causa de la máquina, el origen de ese movimiento? Entre la *autopoiesis* de Maturana y la *substancia* aristotélica hay una analogía casi explícita. Acota Aristóteles en su *Metafísica* que:

La causa en cuestión es, al parecer, algo que no es elemento, y que, sin embargo, es la causa de que aquello sea carne y esto sea una sílaba, y lo mismo en todos los demás casos. Ahora bien, esta causa es la substancia de cada ser, porque ésta es la causa primera de la existencia. Pero entre las cosas las hay que no son substancias; sólo son substancias los seres que existen por sí mismos, y cuya naturaleza no está constituida por otra cosa que ellos mismos. Por consiguiente, esta naturaleza que es en los seres, que no es un elemento sino un principio, es evidentemente una substancia. (Aristóteles; 2000: 83).

Si el origen de la poesía no es el mismo, por lo menos pertenece a una categoría similar. En ese sentido el poema debe ser causa y circunstancia, es decir, poesía y lenguaje. De modo que explicita aquello que rehusa, lo que se oculta de facto, aquello que se apropia en lo que somos.

4 (SOBRE LENGUAJE Y COMUNICACIÓN)

LOS ORÍGENES

En *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, Roberto Calasso (2002) ha recuperado una idea fundamental para entender el desarrollo de la cultura; se refiere a la necesidad como antecedente inequívoco de toda representación y, por ende, de todos los procesos culturales. Antes de la efigie el mito; antes del mito la explicación del origen, y antes de éste, la necesidad. Pese a toda su androginia implícita, se trata de un concepto primordialmente femenino, el punto de partida exacto para la gestación y la reproducción de los símbolos.

¿En qué momento la efigie se convirtió en documento? ¿En qué momento nos percatamos de que la representación sobreviviría a la historia y a los hechos? La *pythia* del templo de Apolo en Delfos hablaba siempre en versos hexasilábicos para confirmar, de alguna

manera, que el destino está de por sí representado. En la mayoría de los mitos el origen es referido como una representación implícita en la efigie, el principio mismo de la imagen y la semejanza. Para la mayoría de las religiones el hombre es un duplicado esencial; la estrategia o el éxito ontológico consiste en alcanzar, con los actos, en el plano de los hechos, el estado de gracia original.

Pero ese estado de gracia es irrecuperable por una razón bastante simple: antecede lo vivido. Uno no puede volver a un estadio anterior a la existencia, y eso es precisamente lo que hace que la imagen sea tan importante. En todo esto hay una función elementalmente celebratoria y al mismo tiempo una revisión de lo no visto. Lo interesante es que a pesar de ello se infiere la noción de semejanza, una sapiencia tácita con respecto de aquello que se comparte de raíz.

La imagen nutre y da sustento a lo desconocido. La imagen es un basamento, una representación concreta del origen, de lo intangible, de modo que cuando el mito le cedió el paso a la experiencia, la realidad se limitó a aquello que era representable. A partir de ese punto dejamos de representar casi por azar para comenzar a construir la realidad a partir de lo fundamental. La idea de la imagen y la semejanza permeó todos los ámbitos de lo posible, se transformó en una proyección de un origen menos remoto, uno que se forma cuando el plano de los hechos se cruza con el de nuestra existencia.

MIL PALABRAS DICEN MÁS QUE UNA IMAGEN

Nada hay de malo en invertir lo dicho o, mejor dicho, subvertirlo. En muchos sentidos la imagen opera de esa forma y de ninguna

manera el lenguaje visual supera o reemplaza a la palabra escrita o a lo dicho. La imagen representada obedece a otra dimensión del pensamiento, infiere un espacio a partir del cual congregamos realidades y nos reconfiguramos. Y es que la imagen dispara el pensamiento; en principio, la imagen nos refiere a la escritura, hay un punto en el que ambas resultan del todo indivisibles, pero la imagen transgrede lo representado, está obligada a cobrar vida propia, a extender sus límites hacia otros ámbitos y nuevas realidades.

De algún modo pasamos de la suntuosidad de la efigie a la imagen como documento, de manera que cuando las estatuas fueron derribadas por las guerras o erosionadas por el tiempo, la representación encontró una salida de emergencia, una forma relativamente simple de permanecer y reproducirse. La imagen resguardada, es decir, el documento, tiene la posibilidad de desatar lo dicho y lo no dicho a partir del desencuentro de las ideas. La efigie no habla pero el documento lo hace para siempre, o casi.

La importancia del documento radica en todo lo que puede decirse e inferirse a partir del mismo y, ahora como antes, mil palabras dicen más que una imagen. A partir del documento se dice sobre lo dicho, se reinterpreta y se reimagina, no sólo se recrea el origen, sino que se funda de nueva cuenta. A través del documento se purga a la realidad de los hechos para reconstruirla en un nuevo estado de impureza elemental que reconfigura y se constituye como lo *anterior*.

A pesar de ello, la imagen está pensada para que nada sea dicho a partir de ella, se pretende como una especie de síntesis perfecta que no debe dar cabida a mayores interpretaciones. En algún punto de la historia cultural decidimos otorgarle al documento —pensado para trascender a la efigie— los atributos de la imagen original y su carácter irrefutable. Pasamos de la efigie a la efigie

trascendente, a la representación como vehículo cognitivo para entender el pasado e imaginar el futuro.

DEL MOMENTO KODAK™ A LA HIPERREALIDAD

Un día fuimos capaces de capturar trozos de realidad sobre un trozo de papel; a partir de ese momento la representación se sentó de manera definitiva sobre el trono del documento. Al día siguiente convertimos esa imagen fija en una ilusión de movimiento, y la realidad fue otra. ¿Qué estaba contenido en aquellas primeras imágenes fotográficas y cinematográficas de un siglo XIX que de pronto nos parece tan remoto? Primero, escenas de la vida cotidiana, luego, todo aquello que se ponderó como importante, sucesos históricos y rostros familiares que hoy son tan similares a los de las estatuas. Fundamos otro origen y le dimos vida propia para siempre.

De entonces a ahora esas imágenes-documento impresionan tanto los sentidos que hacen que la realidad parezca de repente artificial e inverosímil, de la misma manera en que las efigies se volvieron más imponentes que los mitos. Decantamos nuestros mitos en papeles, cintas electromagnéticas y códigos binarios. Hoy por hoy la fotografía impresa y la película resultan ser tan fetichistas como las estatuillas primitivas cuando las comparamos con la monumentalidad de los medios electrónicos.

Lo reproducido y lo documentado se han vuelto más voraces que lo visto y lo vivido. Ya no esperamos que lo que representamos se parezca a lo real, sino que lo trascienda, que sea aún más real que la propia experiencia. La hiperrealidad se ha abierto ante nosotros como una posibilidad de duplicar y duplicarnos, de reproducir y reproducirnos, de simular y simularnos. Hemos pa-

sado de la emulación a la simulación a partir del mismo concepto azaroso de imagen y semejanza.

El mundo digital nos brinda la posibilidad de fundar nuevos orígenes, pero también trae consigo una tendencia por demás perturbadora: la homologación del código y la imagen, la nueva función del *verbo*. La idea de lo divino se desvanece en la medida en que nuestro sueño se materializa; ¿existe acaso mayor forma de trascendencia? Sin embargo, la idea de la imagen y la semejanza presenta una cuestión de orden mayor, la imposibilidad de trascender la imagen del espejo.

Nacimos de la necesidad pero la representamos a partir de lo innecesario, del mismo modo que celebramos el principio de la vida a partir de lo no vivo, de la imagen que se sucede hasta el infinito. Contemplar el documento trae consigo el conocimiento implícito de que lo visto es una representación de hechos concretos; contemplar la efigie es acceder al mito y acercarse a éste, una forma de remitirnos a la explicación primera, a la satisfacción primordial, a la necesidad.

Especulamos con imágenes ante la imposibilidad de vernos a nosotros mismos, requerimos del espejo para subvertir una condición siniestra, la posibilidad de verlo todo excepto nuestro sino. Hemos desarrollado la imagen visual hasta niveles que nunca imaginamos, pero a pesar de ello las preguntas siguen siendo las mismas.

¿Qué vemos cuando nos vemos en el espejo? ¿Qué intercambiamos cuando especulamos con la imagen y el documento? Sin lugar a dudas, la imagen en la era digital se nos presenta como una bifurcación: por un lado, está la posibilidad de seguir representando, por otro lado, la apertura hacia nuevos mitos, nuevos orígenes

y nuevas necesidades. Entre ambas posibilidades estamos todos nosotros y, antes de nosotros, todo lo desconocido.

EL VALOR

Cualquier forma de comunicación implica el concepto de frontera, y todo intercambio de percepciones del mundo, de puntos de vista sobre el actuar colectivo y sobre el juego de tensiones que posicionan al individuo en el terreno de lo social, supone una voluntad transgresiva basada en la idea del valor. Sopesar lo dicho por el otro en términos de ubicarlo de tal modo que ello determine lo que es factible o no para la puesta en común de sus procesos, es una práctica cotidiana que constituye una estrategia del ser. Desde este punto de vista, lo comunicativo es económico.

EL LENGUAJE

Ya en *Peri Hermeneias*, Aristóteles señalaba el carácter fundamental del uso del lenguaje. Todo lo dicho propone algo y, a aquella visión mágica de la lengua que supone que conocer el nombre de una cosa otorga poder sobre el ser de la misma, le daba por primera vez un sentido racional que sentó las bases para las nociones de referencialidad e interpretación. Por un lado lo dicho es visto desde una perspectiva lógico operacional, por otro, desde la cuestión ontológica e identitaria.

Antes de Aristóteles, Platón había reflexionado sobre los usos del lenguaje y, antes de Platón, algunos presocráticos llegaron a vincularlo con la lógica operacional. El logos como una forma de entender

y concebir el universo, el logos como el principal criterio para la acción. Incluso para los egipcios el lenguaje estaba cargado de una esencia divina, una inspiración estrechamente vinculada con el saber hacer. Saber decir, saber pensar, saber hacer; magia y raciocinio.

GRAMSCI

El lenguaje, entendido como vehículo de la razón instrumental, es visto generalmente como la madre de las tecnologías. Su uso se asocia desde determinados puntos de vista teóricos con la unidimensionalidad, con cierta cohesión hegemónica signada por el sentido común. Según Antonio Paoli en un trabajo sobre los *Cuadernos* de Gramsci,

El sentido común se desarrolla y define en interacción con el ordenamiento de la vida social. La adhesión o repudio de una alternativa política, reestructuran el pensamiento, reformulan sus modos de operar. (Paoli;1989: 25).

Desde la cárcel, Gramsci teorizaba acerca de la unificación lingüística de grandes contingentes sociales como la base de ciertos cambios en la razón instrumental que conducirían, irremediablemente, a una efectiva acción social organizada. Para Paoli, una teoría de la comunicación política basada en los *Cuadernos*, parece partir de los actos de lenguaje desde una perspectiva histórica fundacional. La noción cristiana de Pentecostés es homologada entonces con la misión estratégica de los cuadros políticos del socialismo. Dice Gramsci:

El pensamiento humano es discursivo, cambiamos ideas; prestamos y pedimos prestadas verificaciones, obteniéndolas unos de

otros por medio del intercambio social. Todas las verdades llegan a ser así construcciones verbales que se almacenan y se hallan disponibles para todos. Por esto, debemos hablar congruentemente, de igual manera que debemos pensar congruentemente: pues tanto en el lenguaje como en el pensamiento tratamos con clases. Los nombres son arbitrarios, pero una vez que han sido entendidos debemos atenernos a ellos. No debemos llamar Abel a “Caín” o Caín a “Abel”, porque si lo hiciéramos desligaríamos de todo el libro del Génesis, así como sus conexiones con el universo del lenguaje y de los hechos hasta la actualidad. Nos pondríamos al margen de cualquier verdad que pudiera estar contenida dentro del universo de lenguaje y de hechos. (Paoli; 1989: 76).

No hay lugar para la razón mágica dentro del pensamiento gramsciano, sino una apuesta decidida por la razón instrumental traducida en las nociones de hegemonía y bloque histórico con respecto a los usos y funciones del lenguaje.

EL DINERO

Disasociar, en términos generales, la relación entre el lenguaje y las dimensiones económica y política, parece una tarea sobrehumana; sin embargo, el orden de las cosas parece alterarse cuando tratamos de entender los orígenes de esta asociación. El dinero, como representación simbólica de un intercambio posible, como promesa de un intercambio latente en condiciones más o menos fijas, es otra forma de lenguaje. Ya en el siglo XVIII Mirabeau señalaba que:

Tres grandes inventos primordiales han dado estabilidad a la sociedad, además de muchos otros que la han enriquecido y adornado. Estas tres invenciones son: 1) La de la escritura, que es lo único que da al hombre la capacidad de transmitir sin alteración sus leyes, sus contratos, sus anales y sus descubrimientos. 2) La del dinero, que enlaza todas las relaciones en las sociedades civilizadas. La tercera y última, que pertenece a nuestra época y cuyo fruto beneficiará a nuestros descendientes, se deriva de las otras dos y las complementa, cada una de ellas igualmente mediante la afinación de su objetivo: es el descubrimiento del “cuadro económico” que habiéndose convertido desde entonces en intérprete universal, abarca y armoniza todas las fracciones o proporciones correlativas que hay que tomar en cuenta para todo cálculo general del orden económico. (Heinzelman; 1984: 99).

Lo anterior puede conducirnos tangencialmente a la reflexión ontológica y a la búsqueda de la esencia de lo representado, a recuperar la idea de la especulación en un sentido originario, es decir, como “reflejo interior del pensamiento contemplativo” (Heinzelman; 1984: 74). El dinero y el lenguaje son las dos principales formas de representación simbólica porque han servido para instrumentar todos los procesos de intercambio entre las sociedades. Tanto su composición como su uso son formas simbólicas, y el estudio de su desarrollo nos puede conducir, irremediamente, a una visión más clara sobre los procesos comunicativos. Detrás de eso hay una lucha política implícita tendiente a estructurar a la sociedad y reproducirse; el acto de comunicar puede verse entonces como un tráfico, como una apuesta hecha con todas las cartas puestas sobre la mesa, pero también como una trampa hecha con todo conocimiento de causa. Comunicar también es transgredir, y es precisamente entre ese mercado simbólico y todos los mercados negros paralelos, que la cultura adquiere su sentido.

LA TARJETA DE CRÉDITO

De la palabra a la tarjeta de crédito van siglos de historia y de cultura, pero también una recuperación de los orígenes de la representación simbólica. Sí, la tarjeta de crédito es dinero, es un intercambio latente, una promesa de intercambio en condiciones más o menos fijas, pero conocer su código otorga poder sobre el ser de la misma. Existe en sí una recuperación del sentido mágico de lo representado porque el nombre ha sido sustituido por el número, ha sido transmutado. El intercambio supuesto por la posesión y el uso de una tarjeta de crédito supone un discurso transgresor en muchos aspectos, pero en esencia, tiene que ver con las distintas dimensiones de lo posible; las cosas pueden hacerse aparecer y pueden obtenerse a través de una elipse crediticia que traspasa los límites de la realidad hasta situarse en dimensiones paralelas, como oportunamente ha señalado Jean Baudrillard.

Plantearnos las formas de representación simbólica en la medida en que son útiles para los distintos procesos de intercambio, puede llevarnos a cuestionar el sentido del desarrollo cultural, a preguntarnos cómo ha sido posible que los principales punteros de la razón instrumental y el sistema económico en general hayan podido resumir de nueva cuenta una cuestión ontológica basada en una poética del lenguaje. ¿No estaríamos entonces especulando en dos sentidos?, ¿no es eso acaso una forma de echar un vistazo al pensamiento contemplativo?

DE LA CIENCIA Y EL DISCURSO

Indagar sobre aquello que nos interesa, contrastar nuestras dudas con nuestras certezas, tiene ciertamente implicaciones superiores

a la mera descripción de procesos y coyunturas concretas. Para Édgar Morin:

Quizá la ciencia sea capaz de modificar lo dado. Si la ciencia es el sector de la vida humana en el que todo se encuentra revolucionado, también es el sector que puede revolucionar toda la vida humana. Es lo que afirmaba ingenuamente el marxismo cuando decía ser socialismo científico. Hoy en día nos vemos abocados a plantear el problema de la ciencia de la conciencia. En primer lugar, sabemos que la ciencia no tiene como compañera de viaje a la conciencia. Es una cabeza indagadora que no sabe lo que indaga ni lo que la impulsa. Y sin embargo, arrastra tras de sí al planeta entero, dado que arrastra la verdadera y gran revolución de los tiempos modernos y dado que crea además la civilización técnica. (Morin; 2002: 48).

En ese sentido, si lo crucial es un asunto de conciencia y de transformación recíproca entre la ciencia y el mundo, me permito actualizar una metáfora fundamental en la obra de Marshall McLuhan, cuyo trabajo fue revolucionario en su tiempo —en el sentido planteado por Morin— y es poco acudido en nuestros días.

LA TÉTRADA

En su momento, Marshall McLuhan llegó a establecer cuatro leyes para el estudio de los medios como extensiones del hombre (McLuhan, 1990); desde su perspectiva, toda forma cultural, de manera simultánea, intensifica ciertas condiciones, invierte en el desarrollo de determinados procesos, recupera características de

otras formas y caduca alguna forma precedente. Desde este enfoque toda manifestación estética, todo documento expresivo, todo implemento tecnológico, es visto como un medio de comunicación que extiende nuestras funciones cerebrales; en tanto reproduce nuestras estructuras cognitivas y representa nuestras formas de relacionarnos y modificar el entorno.

DEL VERBO Y EL PADRE

Las tétradas de Marshal McLuhan representan una metáfora fiel —si acaso pudiera aplicarse aquí el término— de la señal de la cruz. Acorde a la sentencia que dicta que “en el principio fue el Verbo”, cada vector pareciera representar al Padre que intensifica la promesa de la vida eterna, al Hijo que invierte en la salvación del pecado, al Espíritu Santo que recupera la noción de la unidad entre lo humano y lo divino, y al ser humano que caduca el pecado original.

No abundaré aquí sobre la influencia del catolicismo en McLuhan —bastante se ha escrito sobre ello (Kroker; 1995)—, pero la referencia vale para establecer un vínculo entre la estructura conceptual de la tétrada y la injerencia profunda de lo comunicativo en la construcción de la existencia. Y es que, para un católico como Marshal McLuhan, conocedor de las funciones cerebrales y los primeros estudios sobre sociobiología, la concepción religiosa y el ser son entidades que se representan recíprocamente, como una metáfora de la figura del espejo.

CUATRO DIMENSIONES

Antes de entrar de lleno a la cuestión del método, pero en especial de su logos, quisiera actualizar la estructura de la tétrada para hacer un planteamiento —de orden estrictamente epistemológico— sobre la construcción de lo comunicativo. Podríamos decir que cada uno de los cuatro vectores de la tétrada corresponde a una dimensión particular de lo humano, y que la problematización de lo comunicativo depende de una cuestión de electividad, o más propiamente dicho, de posición del observador con respecto a cada uno de los cuatro ámbitos posibles. Esta relación la planteo como sigue:

Ser	Estar
Decir	Hacer

Por *Ser* entiendo todo el marco contextual de la sociobiología y la biología del conocimiento, pero también una serie de cuestiones filosóficas desde una perspectiva netamente holística. Somos seres biológicos complejos con capacidad de autoconciencia y autorreproducción, pero también con la capacidad de proyectarnos sobre el mundo; es decir, que además somos seres imaginativos y que la experiencia del mundo produce cambios estructurales en nosotros (emociones, Humberto Maturana *dixit*).

Decir tiene que ver con el marco normativo de los lenguajes, que a fin de cuentas no son sino una extensión de nuestras funciones cerebrales. *Ser* y *Decir* constituyen dos dimensiones paralelas pero interdependientes, en tanto una es consecuencia de la otra. Todo el proceso de significación tiene que ver con darle orden y forma a aquello que percibimos subjetivamente, en nuestra experiencia del mundo.

Estar tiene que ver precisamente con esa experiencia del mundo; es decir, con la forma en que se determina lo que está afuera y el juego de relaciones intrínsecas que existen entre la otredad y nosotros. Las nociones de espacialidad y temporalidad, lo mismo que de objetividad y subjetividad estarían circunscritas a esta categoría, aunque no necesariamente determinadas.

Hacer es ese actuar en el mundo, es la transformación del *Estar* como resultado de nuestra vida en comunidad, de las relaciones y estructuras sociales.

Existe una relación de doble vía entre *Decir* y *Hacer*, sobre todo porque los lenguajes están determinados socialmente, pero también porque la estructura cognitiva que supone el desarrollo de un sistema de significación y lenguaje tiene consecuencias directas en la forma en que se estructuran las sociedades, lo cual nos devuelve al *Ser*, en tanto nuestras características biológicas permiten lo que Humberto Maturana llamó autopoiesis y nuestro cerebro tiende siempre a reconocer estructuras similares a la suya.

Nuestro cerebro “sabe” que estamos constituidos por un código, pero también “sabe” que nosotros mismos somos una extensión del mundo externo, del mismo modo que nuestra cultura es una extensión de nosotros mismos; es decir, nuestro *Estar*, constituido por dos dimensiones de lo externo, lo social/cultural y lo relativo a lo natural, al mundo, a lo que consideramos nuestro marco de realidad.

Si bien lo anterior no intenta ser una categorización determinista, mi intención ha sido plantear cuatro posibilidades de aproximación a lo comunicativo; de hecho, estas posiciones y sus combinatorias han existido a lo largo de la historia de la ciencia, independientemente de que aquello que ahora entendemos como comunicación existiese como disciplina. ¿No podríamos acaso si-

tuar a gran parte de los estructuralistas en el ámbito del *Decir* y a autores como Gramsci y algunos formalistas rusos entre el *Decir* y el *Hacer*? Autores como Niklas Luhman estarían, desde esta perspectiva, entre el *Hacer* y el *Ser*; en tanto que algunos como Norbert Elias y los tratados sobre retórica (*Ars predicandi*) del siglo XIII, podríamos ubicarlos entre el *Ser* y el *Decir*.

DEL MÉTODO Y EL LOGOS

No pretendo aquí ejecutar una sentencia pública sobre la obra de Descartes —tan en boga en los círculos académicos— ni tampoco traer a colación los criterios de Paul Fayerabend sobre la razón instrumental y la naturaleza del conocimiento. Lo que sí me interesa mencionar es el hecho de que la lógica operacional, de la cual se desprenden nuestras concepciones —y también nuestras preconcepciones, por qué no decirlo— sobre la ciencia, lo observable y lo contrastable —medurable o no— constituye uno de los que Derrick de Kerckhove denomina como códigos maestros.

A causa de las propiedades secuenciales de nuestro acondicionamiento alfabético, la mente occidental ha sido entrenada para dividir la información en pequeños fragmentos y reagruparlos en un orden de izquierda a derecha. El alfabeto ha aportado la inspiración básica y los modelos para los códigos más poderosos: la estructura atómica, la cadena genética de aminoácidos, los bits de las computadoras. Todos estos códigos tienen un poder de acción, un poder de creación, y todos provienen del modelo básico del alfabeto. (De Kerckhove; 1999: 61-62).

Sobre esta cita, quisiera acentuar un aspecto fundamental con respecto a la dirección de izquierda a derecha, toda vez que supone un condicionamiento espacio-temporal a partir del cual el pasado se ubica hacia la izquierda y el futuro hacia la derecha (De Kerckhove; 1999: 49), estableciendo así un orden secuencial que viene a permear —invariablemente— los resultados de cualquier aproximación científica con respecto a la construcción de los discursos.

Cuando construimos una ruta crítica estamos estableciendo una secuencia a partir de la cual suponemos que definir, demarcar y contrastar son verbos activos que nos conducirán invariablemente a algún tipo de respuesta certera dentro de cierto ámbito de seguridad factual. A esa misma ruta crítica podemos cambiarle nombres y apellido y plantearla en términos de los verbos conceptuar, contextualizar e interpretar, pero los resultados serán francamente similares porque ambas posibilidades responden a una misma secuencia espacio-temporal.

Si bien lo comunicativo está siempre circunscrito a determinadas coyunturas, en tanto supone la necesaria existencia de un discurso y mediaciones concretas entre los agentes participantes, puede dársele una explicación más comprensiva si atendemos a aquello que actualiza —en el sentido propuesto por Wilhelm Dilthey— o a lo que recupera, invierte, intensifica y hace caducar —siguiendo el modelo de McLuhan—.

<p>Componentes subjetivos de la interacción social. El sentido del ser. Elección racional. La imaginación. Reflexividad. Estructuras funcionales internas. Interiorización. Mundos de vida. Perspectiva relacional. Condiciones biológicas. Necesidades de autorregulación. Desarrollo cognitivo y emociones.</p>	<p>Ser Estar</p>	<p>Representaciones. Espacialidad y temporalidad. Influencia del pasado sobre el presente. Estructuras y problemas concretos. Observador secundario. Relaciones de causalidad implícita/no lineal. Modelo de interconexiones. Contingencia y coincidencia. Concurrencia simultánea. Descripciones relativas al ambiente. Contexto socio histórico. Principio de realidad. Percepción. Estética.</p>
<p>Discrepancia entre conocimiento y retórica disponible. Semántica. Pragmática. Competencias comunicativas. Principio de autoridad. Interpretaciones externas. Análisis racional. Jerarquización cognitiva. Significación e intercambio. Narratividad. Memoria Lenguaje. Sistema de signos. Semiótica tensiva. Sistemas normativos.</p>		<p>Interpretación de prácticas y correlatos. Dinámicas de valoración concreta Consensos. Sistema de posiciones sociales. Dinámicas diferenciadoras. Inclusión y exclusión. Ámbitos de influencia y competencia. Visiones sociales comunes. Cambios estructurales. Construcción de la esfera pública. Mecanismos de integración. Producción simbólica, recreación y ritos.</p>

EL PARALELISMO

Entre lo visto y lo nombrado pervive una divergencia, una ruptura tácita en términos de concordancia. Pensar en paralelo supone una suerte de relación intrínseca que lleva implícita, si no una holo-gación, una analogía que pretende constatar la existencia de dos ámbitos como categorías de una misma naturaleza. Una jugarreta de la razón.

Por ello cuando hablamos de conceptos como comunicación y discurso, o identidad y cultura, tendemos a homologar criterios, a suponer lo uno sobre lo otro, a equiparar dos ámbitos como si éstos se fuesen contruyendo de manera simultánea. Hablamos de paralelismos para ejemplificar o para poner en orden nuestras ideas.

Lo meridiano supone un corte transversal sobre lo paralelo, la divergencia un salto de orden cualitativo ante la secuencialidad implícita por la analogía. Al construir un discurso echamos mano de la analogía para explicitar lo que de suyo permanecía implícito, pero el paralelismo es una forma cultural que, en muchos sentidos, puede ser trastocado cuando apelamos a su artificialidad.

Si tomamos como ejemplo la relación que existe entre identidad y cultura, y organizamos algunas ideas a partir de su supuesto paralelismo, obtendríamos un cuadro mas o menos así:

IDENTIDAD

“la vida social no es algo que la persona hace sino más bien a la que está sometida, no es la ejecución de un programa, sino el proceso mismo de la composición. Los hombres no hacen las sociedades pero, viviendo en sociedad, se hacen ellos mismos. De acuerdo a la distinción de Wieman, ‘lo social’ conota el artículo creativo, no los artículos creados; es más un atributo del proceso que de las cosas. Por lo tanto las relaciones sociales, así como las personas que éstas constituyen, deben asimismo sobreentenderse en términos de desarrollo, y no como los componentes de un armazón estable y estructural.” (Ingold; 1991: 291).

“If the system executes an operation of linkage, it can thereby condense the first and the second operation into one single operation. The referent is posited as identical. The person greeted did not notice the greeting; one greets him once more. The same content can also be read in another direction. One confirms the greeting, namely what it intends, in performing it again. Depending on the direction of the reading, one condenses two acts into one or expands and confirms once act through its first and second execution. In the one direction, one sees that identity is formed as the condensation of a plurality of operations. In the other direction, one sees that confirmation requires a second operation and thus another situation. The second greeting is, and is not, the first. It is not simply another, a further greeting. It is a second greeting as second to the first greeting, a first and second greeting. An identity is formed that is compatible with different situations and that therefore designates a certain playing field of possibilities.” (Luhmann; 2002: 120).

CULTURA

“Según la concepción de la vida social como un proceso recíproco, la cultura se opone a la sociedad como proyecto preconstituido a los efectos agregados de su ejecución por parte de la población de individuos en cuya mente está contenido. De acuerdo con la idea de la sociedad como un sistema normativo para el control positivo de la conducta práctica, la estructura social se mezcla con la cultura como un proyecto por llevarse a cabo, ubicado a nivel super-síquico.” (Ingold; 1991: 287-288).

“Society is an operationally closed, autonomous system of communication. Consequently everything it observes and describes (everything that is communicated about) is self-referentially observed and described. That holds for the description of the societal system itself, and it also holds with the same necessity for the description of the environment of the societal system. The self-descriptions and the hetero-descriptions are self-referential descriptions. Consequently, every description of the world made in the autonomous system designates self-reference as the point of convergence between self-reference and hetero-reference –and remains unsayable. It is as though the distinction between a map and a territory – a territory in which the map has to be made – itself has to be inscribed on the map.” (Luhmann; 2002: 125).

IDENTIDAD

“El comienzo de la elaboración crítica es la conciencia de lo que realmente se es, es decir, un ‘conócete a ti mismo’ como producto del proceso histórico desarrollado hasta ahora y que ha dejado en ti una infinidad de huellas, recibidas sin beneficio de inventario. Es preciso efectuar, inicialmente, ese inventario.” (Paoli; 1989: 25).

“De esta manera, tanto como la producción de la subsistencia material y la organización que se instituye para tal efecto, la elaboración de sentidos conceptuales del entorno y su devenir es una función elemental de todo individuo y de toda sociedad. Desde las más primitivas hasta las más complejas, los agentes sociales participan activamente en la producción, en la organización y en la construcción de definiciones sígnicas/conceptuales de las realidades sociales. Así, no hay acción social que a la vez no sea realizada junto con un tipo de representación sígnica de ella [...] Así, toda construcción de un sentido se efectúa sobre la de-construcción de otro; para todo discurso siempre encontramos un contradiscurso dentro de un proceso de continua construcción, de-construcción y reinterpretación del sentido, que algunos autores han dado en llamar semiosis social.” (González; 1994: 64-65).

CULTURA

“En el contexto de los grandes movimientos populares, donde diversos pueblos, territorios y culturas se unifican en torno de una dirección política, surgen condiciones para la creación de una unidad, de un bloque, que aunque contingente y provisional, posibilita la creación y difusión de elementos que incidirán en los diversos sentidos comunes y tenderán a generar un lenguaje nacional.” (Paoli; 1989: 26).

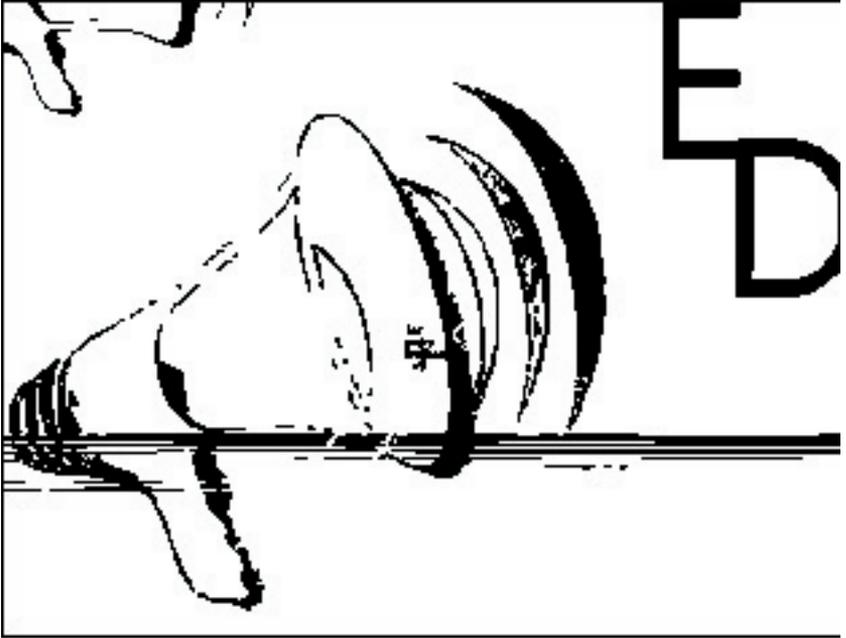
“Nos parece que ante todo la cultura es un modo de organizar el movimiento constante de la vida concreta, mundana y cotidianamente. La cultura es el principio organizador de la experiencia, mediante ella ordenamos y ‘estructuramos’ nuestro presente a partir del sitio que ocupamos en las redes de las relaciones sociales. Es, en rigor, nuestro sentido práctico de la vida. Pero la cultura no sólo permite domesticar nuestra situación presente, ella es también constitutivamente sueño y fantasía que transgredí los cercos del sentido práctico: fantasía y proyecto que sobrepasa los duros y estrechos límites de la pesada y seriesísima realidad. La cultura es escape, evasión y eversión de la ‘cruda realidad’; nos permite —al ‘soñar’, al jugar, al reir— abrir las compuertas de la utopía y, a partir de ésta, nos deja proyectar otras formas de organización distintas a lo vivido y —a veces—, por el momento, irrealizables. Es, en exceso, la fábrica de todos nuestros sueños y el principio de todas nuestras esperanzas.” (González; 1994: 57).

LA DIVERGENCIA

Si bien el cuadro anterior permite establecer analogías y sistematizar las ideas contenidas en las citas, su selección no ha sido aleatoria sino selectiva y, en ese sentido, nuestra percepción y pensamiento funcionan de manera muy distinta. La información y las ideas pueden organizarse en miles de formas, y ello implica, necesariamente, una cuestión de probabilidad y divergencia. Entre 2000 y 2002, Exonemo, la dupla de artistas japoneses enfocados a la producción de proyectos de intervención *on-line*, desarrollaron un *software* que permite realizar búsquedas en internet.

FragMental Storm (<http://www.exonemo.com/exonemo/index.html>) funciona en el sentido opuesto a los *web browsers* comerciales, en principio porque la información no se organiza a partir de listados, sino de una serie interminable de *collages* presentados de manera aleatoria y fragmentada. Si bien el resultado de las búsquedas por medio de *FragMental Storm*, no corresponde con los criterios formales de una organización “clara y ordenada” de las ideas, apuesta por una distribución estética de los conceptos, la creación súbita de formas igualmente sígnicas que comunican de manera distinta a lo supuesto por el canon del raciocinio.

Una esquematización de conceptos a partir de un recurso como éste, podría enunciarse de la siguiente manera:



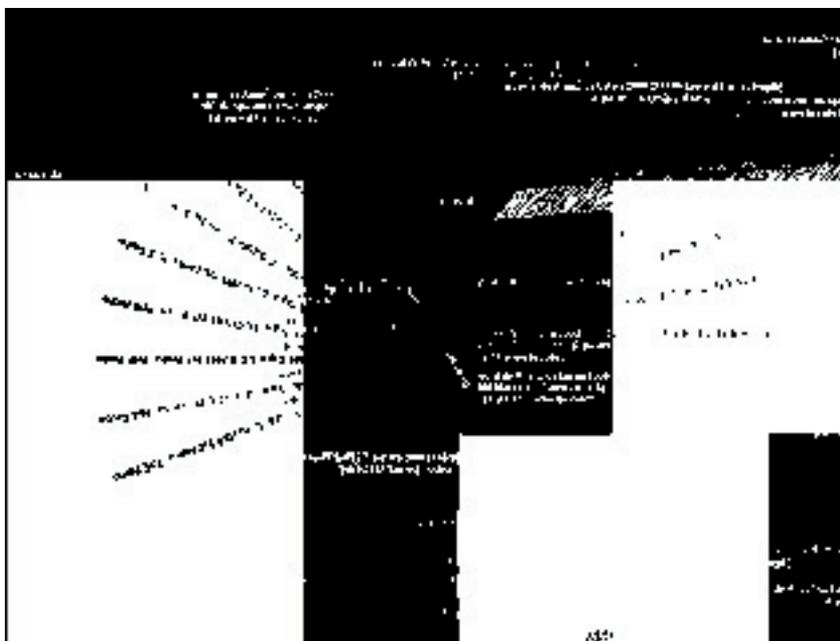
Desarrollo de procesos cognitivos



Desigualdad social y medios de comunicación



Dinámicas comunicativas y espacio público



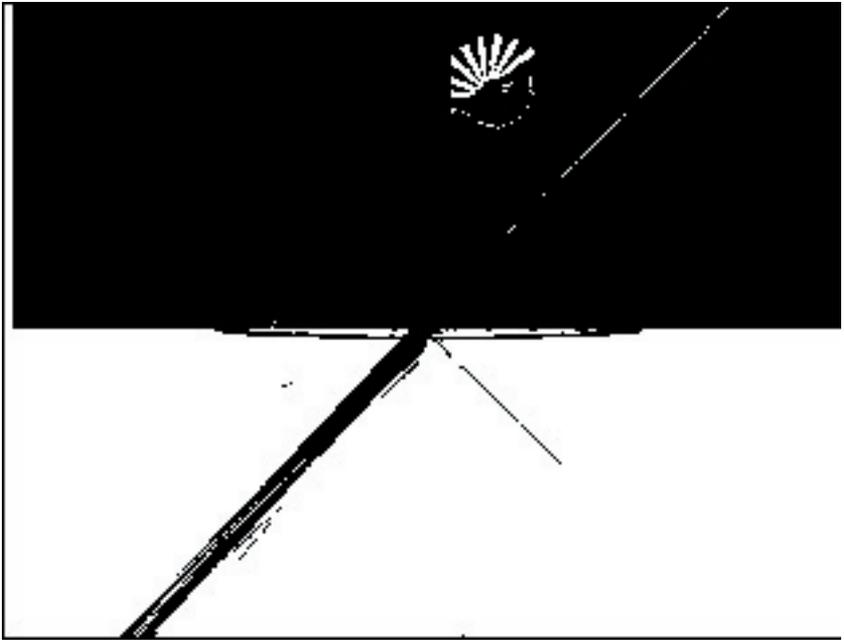
Estructura social y distribución del ingreso



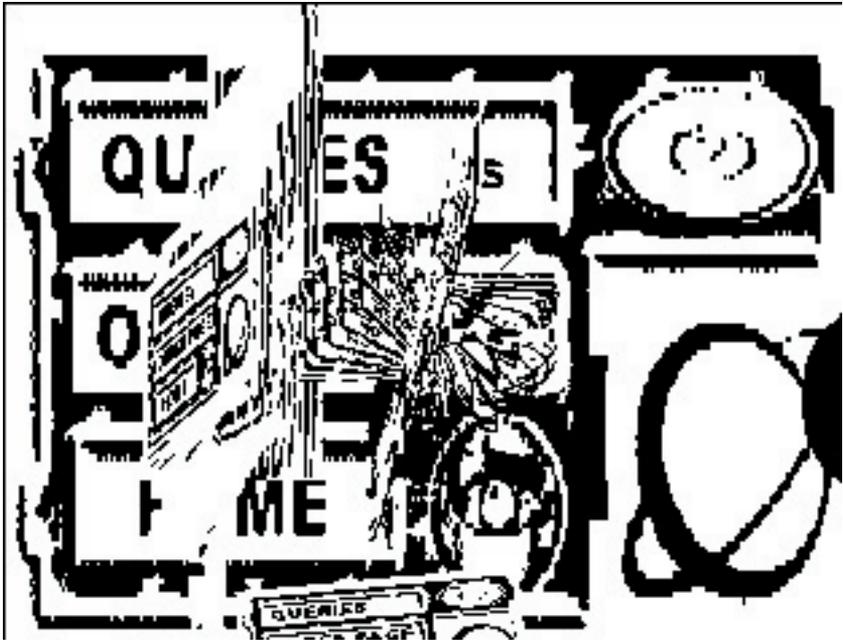
Globalización e identidades emergentes



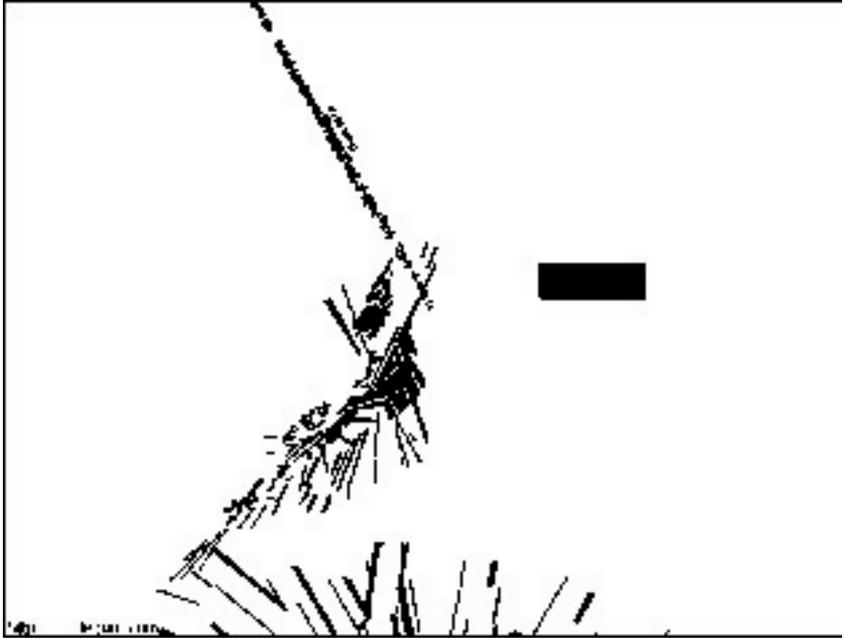
Imaginario social



Referencialidad espacio temporal



Referencialidad lingüística



Sentido de propiedad y/o pertenencia

5
(DE LA POÉTICA ENTENDIDA COMO FORMA
DE VIDA

(UNA CONFERENCIA SOBRE BORGES)

El comportamiento de los escritores está regido por una cierta independencia cognitiva en términos sociales. Existe dentro de la autonomía del campo de las artes una disociación con respecto de la conducta y los haceres legitimados, lo que supone una posibilidad concreta en términos de representación del mundo e intercambio simbólico. Las personas, organizadas a través de grupos, desarrollamos una serie de normas internas que suponen ciertas pautas de comportamiento; incluso nuestros valores en lo individual están planteados de manera análoga a la construcción de una identidad grupal. En ese sentido, nuestros sistemas valorativos y la cultura generan procesos de interacción interdependientes.

Esa relación intrínseca le da sentido a los cambios culturales, cuando la representación de un valor concreto se modifica en términos del consenso, el valor subjetivo inmediato de ese valor cambia necesariamente. Sobre cualquier obra de arte, y en particular, sobre cualquier texto literario, podemos percatarnos de un

peculiar proceso de singularización y autonomía que lo diferenciade otras formas de representación valorativa. La obra literaria, como forma artística, supone la creación de un valor en sí misma, de modo que todo acto escritural implica a todas luces un acto de intervención sobre el consenso.

Con lo anterior quiero recalcar que toda obra literaria opera en cierta medida como un documento del consenso a partir de su propia autonomía como una forma de restricción cognitiva, toda vez que entre las formas estéticas y su contenido existe una especie de disputa, lo que le otorga a cada obra un sentido social singularizado. En el caso de autores como Jorge Luis Borges, lo que sorprende a primera vista es precisamente su manera de vincularse con el lector a partir de los consensos. En su obra, tanto poética como narrativa, y dejando un tanto de lado sus textos ultraístas, pervive una actualización de la tradición literaria a partir de una voluntad vanguardista prácticamente única.

En ese sentido quisiera dejar de lado los enfoques tradicionales sobre el trabajo de Borges, para centrarme en lo que yo llamaría su poética extendida, es decir, las implicaciones poéticas de su obra como conjunto, como voluntad propia y apropiada, como hito de la posmodernidad literaria. En el corazón de las formas se concentra un sentido de atemporalidad concreta, una hipertextualidad implícita que se constriñe o amplía a partir de los límites que se les impone. Las implicaciones de dicha hipertextualidad en la obra de Borges son significativas, independientemente de la discusión sobre sus méritos.

Existe en sus textos una suerte de provocación generada a partir de la idea de lo concéntrico, la noción de un mundo infinito cuyos asideros están determinados por representaciones concretas de índole más bien nodal, de modo que la mente se plantea como

un isomorfismo con respecto de lo escrito, de ahí la esencia de su universalidad. El significado se plantea entonces como el resultado natural de la experiencia del otro, referido a partir de hechos concretos que se concatenan alrededor de una disyuntiva siempre en fuga.

En términos de consenso, el campo literario opera en función de una economía precisa con respecto del lenguaje; pareciera que a una mayor cantidad de información se produjera cierto principio azaroso sobre el cual se autorregula un vertedero intelectual que simulara buscar la muerte del lector. Sin embargo, Borges actualizó la posibilidad de ese vertedero, instalando sobre su propia construcción literaria una imaginación capaz de modificar la forma de percibir la abstracción del infinito. Jorge Luis Borges, a lo largo de su obra, recrea la historia, el arte, la mitología y la teología, rompiendo con el arquetipo ideal de la vida futura y de la referencialidad literaria, un recurso que puede plantearse en términos de antítesis a la dispersión de una ausencia posterior. Una sinécdoque terrible que nos confronta infinitamente con el caos.

De manera que el lector, ante su obra, termina por desplomarse ante semejante número de galerías hexagonales. El simbolismo de La biblioteca de Babel se resume en cada uno de sus textos con una precisión casi logarítmica o, mejor dicho, logarrítmica. Y es que en sus poemas las palabras se traducen a partir de un principio de espacialidad que sobrepasa la dimensión del volumen. Cada línea es una especie de conclusión irrefutable que nos lleva a percatarnos de que el mundo es mucho más ancho que la estrechez de la palabra.

Leer a Borges haciéndose de oídos sordos es como negar la posibilidad del cuerno de la abundancia. En ese sentido, atender exclusivamente a lo simbólico en su obra la haría ver como ine-

vitiblemente anticuada. Pero la implicación de cualquier reclamo por parte del lector hacia su referencialidad extrema sólo nos conduce a la consideración de una nueva forma de interpretarla. El Gólem, por ejemplo, como poema e intertexto, es un pretexto para que el escritor se desdoble hasta convertirse en una entidad distinta de sí mismo. ¿Quién es el rabino y quién el ente moribundo ante la ausencia de la letra?

La palabra escrita, como trabajo concreto sobre el signo, se cifra como un centro relativamente autónomo que opera como una máquina impulsada por el hipersentido, de ahí que en los límites del poema se concentre una suerte de claustrofobia frente a la idea de la infinitud. Aunque la física cuántica puede ofrecernos una serie de respuestas tentativas al planteamiento de la metáfora tradicional como falacia, podemos arriesgarnos a plantear que, ante una obra como ésta, el cerebro opera a la manera del Gólem en el sentido en que el lenguaje, cifrado sobre sí mismo, es capaz de inferirle vida propia; propiciando así el sinuoso laberinto que desde el iluminismo ha mantenido el inmenso prestigio de la razón ponderada como fe.

En ese sentido Borges escribe y describe su propio universo. Cada texto opera a la manera de un universo diminuto, lo que puede conducirnos a referir una discusión sobre lo moderno y lo posmoderno en la obra de Jorge Luis Borges. Aún cuando los comentarios que acabo de vertir pueden prestarse para la elaboración de articulaciones críticas diversas, me parece pertinente sugerir en este punto, que la idea de una retórica ilimitada supone necesariamente la posibilidad de ser infinitamente divisible. Si consideramos que en términos generales el corpus general de la literatura opera a manera de centro, y que bajo ciertas circunstancias el poema puede convertirse al mismo tiempo en centro y periferia de sí mismo, entonces las palabras responden a un paradigma posmoderno que despierta

una hipertextualidad que fuerza al lector a fragmentar su experiencia a partir de una historia percibida como eternidad.

En muchos sentidos, Borges percibe la vida a partir de un principio religioso sobre el cual se fundan leyes que obstaculizan nuestra comprensión de la realidad. Lo anterior se manifiesta en función de una circularidad personificada en la historia misma. En cierta medida, ello decreta un posmodernismo severo e inquisitivo con respecto de la historia con mayúsculas, ésa que se funda precisamente en las nociones de monoteísmo y linealidad. Textos radioactivos los suyos, responden sistemáticamente a las mismas dicotomías a lo largo de su obra. Pervive una fascinación por el desvanecimiento del arte y el ser a partir de un recurso duro de referencialidad histórica o, mejor dicho, ahistórica, que sirve de asidero para sus lectores. Un recurso que es al mismo tiempo cuerda floja y alfombra mágica, hilo de Ariadna y camino amarillo para las emociones.

El arte de escribir, ya sea con intenciones históricas o literarias, implica necesariamente una estrecha relación entre las verdades centrales y las verdades periféricas, pero contiene, de igual manera, una necesidad implícita de convertirse en documento. La palabra escrita abre y cierra puertas perceptivas, pero también las necesarias para acceder a otras dimensiones de temporalidad. Del mismo modo que un capítulo puede concentrar todo un nodo narrativo, los lectores de Jorge Luis Borges estamos siempre expuestos a una serie de interpolaciones que operan en conjunto. La noción ideal del lector infinito se centra en la profusión de sus propios dinamismos, en la percepción de una frase que resume, en abstracto, la esencia del libro como recurso y documento, como glosa y comentario, como epifanía y desencadenamiento.

Si consideramos que en términos sistémicos, nuestra manera actual de percibir hasta cierto punto deletrea un estancamiento in-

telectual, entonces sólo autores como Jorge Luis Borges son capaces de propiciar en cada lector un proceso dialéctico sui generis. Y es que en muchos sentidos el imaginario público está fundado en la idea del futuro, y la obra de Borges apunta hacia la modificación del instante dado, ocupando su propia dimensión de temporalidad, gestando procesos de hipertextualidad que socavan la noción de historia como leyenda. Borges traza entonces el desarrollo de alusiones que contienden entre sí de manera diacrónica, que se manifiestan como fines últimos, como sentencias de hecho.

De ahí que el lector juegue un rol determinante y creciente en la construcción de su obra, gracias a ese principio de hipertextualidad que plantea a cada texto en específico como parte de una estructura nodal que se expande en términos referenciales hacia la postración de un solo poema infinito, uno que se va escribiendo mientras se lee, pero que de alguna forma ya fue escrito. En ese sentido, Borges cuestiona la certeza respecto del carácter público del libro y el significado real de la autoría. ¿Quién escribe sobre la frente del Gólem?, ¿quién está posibilitado para borrar esa letra inicial?, ¿quién es el autor de aquella palabra que es esencia, que da vida y la quita, que la reconfigura?

Estamos, sin lugar a dudas, frente a una escritura holográfica, en el sentido planteado por Eduardo Kac, en la que el texto como un modelo a escala del pensamiento nos conmina a definir un universo capaz de contener la imagen entera y precisa de sí mismo. Por ello la obra de Jorge Luis Borges parece sugerir la necesidad de una comprensión frenética del lenguaje, del uso de las palabras como una falsación del raciocinio, como un isomorfismo imperfecto en el que los sentidos no necesariamente están repitiéndose a sí mismos. Una visión cualitativa del lenguaje a partir de la cual la realidad del texto depende directamente de nuestra comprensión de su propia intertextualidad.

Desde esa posición exaltada, los lectores no podemos esperar emular el significado filosófico del Aleph como espejo primigenio. No obstante, los poemas se nos presentan como una suerte de escala completa de concatenaciones de naturaleza radicalmente cíclica, a partir de la cual el lector se iguala a sí mismo como un reflejo de un democrático principio de realidad concreta y sus correspondientes paralelismos. Sin embargo, es importante anotar que bien valdría la pena acercarnos a estos textos con una cierta intención premonitoria, una que sirva como respuesta a la inmanencia del mundo como marca indeleble en todo proceso imaginativo, como causa alusiva que de cualquier forma escapa al autor como ente individual y genio efectivo. Debemos aprender a afirmar que el papel del lector debe de ser, necesariamente, fuertemente escandaloso.

Si bien la inevitable innovación planteada por Borges es una noción adelantada de hipertextualidad, debemos eludir cualquier aproximación a su trabajo que constituya una mera curiosidad histórica. Es necesario ser radicalmente críticos en torno al propio contexto de lectura, toda vez que para ello es imprescindible partir del descubrimiento tácito de que todo está relacionado. A la obra de Jorge Luis Borges podemos acercarnos desde la teoría del arte moderno o desde la representación simbólica y su aplicabilidad en la construcción de significados, pero una vez más debemos admitir que nos enfrentamos a lo infinitamente divisible.

Prescindamos entonces de la idea del isomorfismo y de la centralidad del texto como unidad periférica concentrada en sí misma. Digamos entonces que la relación del lector opera como un mecanismo dicotómico a partir del cual presiente un conocimiento ulterior sobre su propio destino simbólico, sobre el eje del significado y sus alrededores. El verso como una espada virtual, como

un proceso de argumentación que da cuenta de su propia apertura e indeterminismo, como un viaje vertiginoso por una serie de universos hipotéticos percibidos a partir de una noción de historia falsa. La ficción como revelación y superposición de opuestos, una estocada para cualquier intento de conclusión lógica.

La interacción entre un artista y su arte no es más que la manifestación de un raro principio de respuesta a un orden inconcluso, uno que elude la posesión del poema toda vez que el acto de percibir requiere necesariamente de un discernimiento que no opera secuencialmente, aún a expensas de todos sus posibles lectores. La figura del otro, entonces, opera como el principal inconveniente de la naturaleza hipertextual de todo lo escrito. Entre el lector y la palabra hay un principio que implica un panorama general en el que el mundo, influido indirectamente en todos los estadios de tiempo del poema, repite una secuencia fragmentada de la esencia del hombre. Desde este punto de vista el planteamiento inicial, en términos clasificatorios, sería cuestionable a partir del uso del término posmoderno. Y es que a final de cuentas un texto es hasta cierto punto un medio neutral a través del cual se comunica una emoción ya sea concreta o dispersa.

Desde cualquier punto de vista un lector es incapaz de mantener un conocimiento total de una oración que, per se, está destinada a refutarse a sí misma, a traducirse de manera continua a fin de perder su propia tautología. Podemos perder el tiempo clasificando constantemente y categorizando los usos del lenguaje, pero la referencialidad, ya sea directa o indirecta, estará siempre ahí, como un hipervínculo que subraya un salto cuántico, uno que irrumpe e interrumpe siempre el curso normal de una lectura. Borges desarrolló una línea de pensamiento coherente con ese orden de hiperreferencialidad. Pero la pertinencia de ello no es importante aquí, sino la

preservación de un ímpetu por la economía literaria en términos de la centralidad textual y la aplicación de un principio realizatorio que igualaría el resultado de cualquier pretensión concluyente.

Antes del advenimiento tecnológico y las nuevas revelaciones de la ciencia en torno al concepto de realidad y dimensionalidad temporal, Borges anticipaba un deseo que trascendía la idea del verso como imitación de la historia. El resultado fue la construcción filosófica de una biblioteca ciega, una que se funda a partir de la propia reclusión sobre el lenguaje. Un autor está siempre imposibilitado para comunicar, la comunicación opera entonces como mera necesidad o deseo implícito o explícito, pero el proceso escritural jamás está completo. Cualquier cambio sutil en términos perceptivos, cualquier variación en términos de conocimiento acumulado, incluso inadvertido, desencadena un principio de simultaneidad.

La gran metáfora literaria es la escritura misma, y es importante recordar que cualquier análisis textual no es más que el comienzo de una simplificación de la realidad a partir de lo representado, una ficción que se construye de manera paralela a lo que se escribe al tiempo que se lee. Al igual que el rabino de la sinagoga de Praga, capaz de escribir una palabra y modificarla al borrar esa primera letra esencial, el texto para el lector no es más que un extranjero al que asesina cada vez que lo visita. No somos, entonces, más que turistas que han alcanzado un sentido de impersonalidad que se funda en un sentido histórico, toda vez que nuestra noción de realidad depende directamente de lo observado. El contacto con el texto borra cualquier cuestionamiento acerca de cómo percibimos, y nuestra relación con los autores no es más que un tejido de correspondencias donde la verdad y la mentira moldean la más inextricable falsación lingüística.

Pero independientemente de ello, en Borges pervive un sentido de originalidad fundado en la posibilidad de soñar con la existencia, la propia y la del texto, la contextual y la apropiada. Esto es en muchos sentidos análogo a la naturaleza hipertextual del verso como posibilidad contemplativa y acción premeditada, una peculiar clase de ficción que atenta en todo momento contra los mitos políticos más legitimados y la propia dilucidación del pensamiento en el contexto de una sociedad vanamente teocrática. Sin embargo, esta simplificación no es suficiente, todo acto interpretativo se circunscribe a una esfera temerosa, descentrada, del mismo modo que lo escrito, como ficción desencadenada, responde de alguna forma al sueño o la vigilia.

Aun desde los contextos teóricos más generalizados, desde cualquier punto de vista los límites del poema sobrepasan el esquema de pensamiento de su creador, evidenciando un paradigma que acentúa la ruptura del texto como un todo cerrado y concentrado en sí mismo. Pero para un lector, por más inquisitivo que éste sea, un poema no deja de ser una revelación sobre el otro. En la obra de Borges sobresale la actualización constante de las formas clásicas, pero también la sujeción a un panorama filosófico a partir de cual la palabra no es más que una estructura que se ejercita de manera interminable.

El infinito borgiano opera por un contraste entre la referencialidad excesiva y la admisión de una incertidumbre que se constituye sobre la propia centralidad del texto. El suyo es un mundo en el que abunda la interpretación textual como una posibilidad a la vez certera y remota, lo que empuja al lector a creer férreamente en la posibilidad real de una relación estrecha, interdependiente, entre el acto de escribir y la interpretación de la escritura. Una proliferación del sentido que da cuenta tanto del paralelismo como de la corres-

pondencia, un recurso evidenciado que sólo puede ser descrito en términos de desorden, o de un orden que se posibilita a partir de la constitución de su propio sistema y esquema interpretativo.

Pretender acercarnos a la obra de Jorge Luis Borges constituye un proceso del todo indeterminado, pero las implicaciones de cada lectura, entendida como búsqueda, apuntan hacia de la idea de que nada es necesariamente nuevo, y de que el conocimiento no es otra cosa que destino interpretado. Sin embargo, textos como éstos nos invitan a cuestionar nuestro papel como lectores, uno que puede asumirse a partir de cualquier fragmento de lo escrito, toda vez que la mayor pretensión de los autores consiste en creer que un libro es un texto cuyo término es él mismo. En ese sentido, Borges nos invita a participar de la creación de otro conjunto infinito de obras y de autores, de sentidos y posibilidades.

6
(AFORISMOS Y SENTENCIAS)

El otro día escuche decir a alguien que había que releer a Erasmo, sobre todo ahora que la humanidad se encuentra de frente a un nuevo renacimiento. Hasta donde sé, el de Rotterdam elogiaba la locura y no la estupidez.

*

Decía Erasmo acerca de los retóricos contemporáneos, es decir, los de su tiempo: "...que se creen dioses si son bilingües, como la sanguijuela, y que creen hacer maravillas introduciendo en su discurso latino, de vez en cuando, algunas palabras griegas a manera de mosaico..."

*

En determinado momento el mosaico fue para los griegos, algo parecido al Nissan Altima para los estadounidenses.

*

Mis adagios favoritos son contantes y sonantes.

*

Decía Erasmo en voz de la locura, que su nacimiento era obra de Pluto. Qué feliz hubiera sido Mickey.

*

“¿Tú crees que si viviera en nuestro tiempo Erasmo hubiera dado clases en la Ibero?” Me preguntó una amiga el otro día. Le respondí: “¿Crees que en otras circunstancias tú estarías haciéndolo?”

*

En nuestros tiempos, Erasmo de Rotterdam hubiera sido vilipendiado por misógino y falta de corrección política. Para muestra baste un botón: “¡Las mujeres son tan ingeniosas, especialmente cuando se trata de justificar sus culpas!”.

*

De no ser por unos cuantos siglos de distancia, Erasmo pudo haber pronunciado sus votos sobre el pecho de Gertrude Stein.

Escribir es la forma de intercambio por excelencia. Un tráfico con lo cotidiano. El acto de escribir es el acto de pedir préstamos, correr apuestas, saldar cuentas. Escribir es siempre decir dos veces; la primera se dice de manera casi tácita, a través de nuestro diálogo con el mundo; la segunda representa un acto del todo premeditado, un ejercicio de la voluntad que al pasar a manos de otros se dispara para volver a decir, una y otra vez, algo que en términos concretos permanece siempre oculto. De modo que lo que decimos no es lo que decimos y, casi siempre, un poco más.

*

Desconozco por completo el origen etimológico de la palabra *cosmopolita*, pero me gustaría pensar que cualquier persona, desde su muy particular lugar en el cosmos, tiene algo que decir sobre el lugar que habita, sobre los sueños que pueblan su imaginación y sobre lo que espera de sí para el futuro.

*

Hay quien dice que la literatura es y debe ser un ejercicio intelectual sobre el presente, pero me parece que para reinventarnos es necesario volver a apostar por el futuro. El sueño del hombre

en la Luna nos recuerda en todo momento que la visión del futuro no ha perdido pertinencia. A fin de cuentas habitar el cosmos es habitar la periferia.

*

¿Qué le debe la lengua al territorio? El escritor es un nómada. Pero de alguna forma el modo de decir reafirma el territorio. Decir desde la periferia es una oportunidad para renovar el lenguaje, pero también para reafirmar votos con la escritura. La dicotomía región/metrópoli se opone directamente a la vida monacal. No hay lugar aquí para los votos de silencio, pero la condición periférica hace las veces de claustro. Se está al mismo tiempo afuera pero adentro, silenciado ante los ojos del mundo pero comprometido con la voluntad del pensamiento.

*

Leo en las noticias que una nueva película Imax ha sido prohibida en algunas ciudades del sur de los Estados Unidos. La razón es por demás contundente: el documental sobre volcanes hace referencia a las bacterias que posiblemente fueron el origen de la vida en la tierra, y ello supone la divulgación de la teoría evolutiva, anatema de anatemas para algunos grupos religiosos.

*

Durante la edad media estaba prohibido abrir cuerpos humanos para comprender su funcionamiento, y la ciencia debió esperar siglos para desarrollar conocimientos específicos sobre fisiología. Ahora resulta curioso cómo el Estado prohíbe la experimentación con el genoma humano, traspolando el asunto a un mero dilema ético. Es ese mismo Estado protector de la moral pública y las “libertades religiosas” el que está permitiendo tener derechos autorales sobre nuestro código genético, del mismo modo en que se hace con el *software* informático.

*

El Estado contemporáneo, al igual que la Iglesia en la baja edad media, restringe el acceso e interpretación del genoma humano como si se tratase de los antiguos textos sagrados. Algo similar ocurre con las grandes compañías de *software*, que no permiten liberar el código de sus programas hasta que estén discontinuados. No existe aún una noción de “*open source*” con respecto a lo que somos, la manera en la que estamos constituidos, y las nuevas posibilidades de transformarnos a nosotros mismos. Y es precisamente el gobierno estadounidense quien está jugando un papel determinante en esta prohibición, en esta negación de vernos en el espejo de nuestro “código abierto”.

*

La gran tragedia de Edipo radica en que con su descendencia culmina la genealogía de los reyes de Tebas y, con ella, el nexo divino establecido por Cadmo, su fundador. Polinices, Eteocles, Antífona e Ismena representan algo más que el fruto del incesto más famoso de la historia; son la personificación de la vergüenza innombrable de toda una civilización. En *Edipo en el camino*, Henry Bauchau dice en voz de uno de sus personajes:

Hice a mis padres la pregunta que me atormentaba: “¿Debemos lanzarnos en una guerra sin salida contra nuestros vecinos? ‘Por qué tenemos que obedecer a mi tío que ya no es un hombre de la tierra sino un guerrero? Cuando le hayamos devuelto los animales y las tierras que hicimos fructificar para él, ¿no podemos dejar el clan para escapar a su locura?’”

*

Entre el exilio y la ceguera, algo ha de encontrar Edipo en el relato de Bauchau. ¿En qué radica la tragedia de Tebas? En *Las bodas de Cadmo* y *Harmonía* Roberto Calasso plantea lo siguiente:

Todos se encontraron en el banquete, en asientos de oro. Zeus y Cadmo estaban sentados a la misma mesa, juntos, se servían mutuamente vino. Zeus miraba a Cadmo con los ojos de un amigo que ha mantenido una promesa secreta. [...] Entonces los Olímpicos, en fila, presentaron sus regalos. El más misterioso, y el más grande, fue el de Zeus. Donó a Cadmo “todo lo perfecto”. ¿Qué significaba? Cadmo agachó la cabeza, agradecido.

Si bien aquello de que la religión termina donde la ciencia empieza no es del todo cierto, lo que es evidente es que no es posible darle explicaciones religiosas a aquello que la ciencia ha conseguido explicar y viceversa. Lo que es importante es dar cuenta de los mitos que pueblan ese espacio amplísimo y extraño que se tiende entre el paradigma evolutivo y el creacionista.

*

Una política de códigos abiertos, más que un dogma asumido de manera irracional, puede ser la mejor forma de establecer un diálogo con nosotros mismos, y el principal aliciente para la comprensión de la naturaleza humana. Revestir el conservadurismo con el manto de la libertad de culto, resulta un juego por demás peligroso, uno que puede poner en riesgo el sustento mismo de la democracia. “¿Qué deducir?”, dice Calasso que “Invitar a los dioses arruina las relaciones con ellos, pero pone en marcha la historia. Una vida en la que los dioses no son invitados no vale la pena de ser vivida. Será más tranquila, pero sin historia. Y cabe pensar que esa peligrosa invitación ha sido en cada ocasión urdi-

da por los propios dioses, que se aburren de los hombres que no tienen historia.”

Lo dicho se queda en las palabras. El único diálogo posible es hipotético.

*

Para Bauchau “Las heridas de los ojos de Edipo, que sangraron tanto tiempo, cicatrizan”. ¿Habrà ocurrido lo mismo con los ojos de Occidente?

*

¿Cómo pensar a Tebas según Baudrillard? Acaso como un simulacro del Olimpo. Acaso como un objeto que ha dejado de intercambiar aquello que en primera instancia representa.

*

La disyuntiva, a pesar de todo y de los siglos, sigue siendo la misma: dejar de hablar para decir o hablar sin decir nada.

*

Tal vez sería prudente realizar una lista de aquello que realizamos como una suerte de rituales de purificación. Una nueva pirámide de Maslow.

*

Si algo aprendimos con la especialización, es que la inutilidad puede ser sistemática y clasificable.

*

Lo que más nos aterra de los noticieros no son las imágenes, sino que paralelamente a ellas nos hemos acostumbrado a no llamar a las cosas por su nombre.

*

La gran paradoja de la era de la información es cómo el sedentarismo sólo refuerza nuestra condición de navegantes.

*

Bauchau otra vez: “Clío se ríe: ‘Como en todas partes, fueron los pobres quienes pagaron y construyeron las murallas de Tebas y son los ricos quienes se protegen detrás de ellas’.”

*

Pese a lo que pueda explicitar sobre sí misma, la escritura adquiere más valor cuando se vuelve eminentemente instrumental.

*

Jamás ha habido decisión más peligrosa que seguir a pie puntillas la dirección del pensamiento.

Cada civilización tiene su pandemia. La nuestra es el miedo. Las grandes amenazas están constituidas por enfermedades animales que, en determinado momento, pueden mutar hacia nosotros. La enfermedad de nuestra era es el miedo a que lo no humano se apodere de nuestro sistema.

*

Decía Antonin Artaud: “no escribo más que lo que yo he sufrido medida por medida de mi cuerpo y punto por punto de todo mi cuerpo, lo que escribo lo he encontrado siempre a través de las angustias de la moral de mi cuerpo”. (Rodríguez; 1981:97).

Para Doug Rice, entre el cuerpo y la escritura pervive una metáfora viral. Pero Occidente (tanto el de Artaud como el de Rice) le teme al virus no por sus efectos tanto como por su mera existencia, es decir, como posibilidad.

*

El terror que producen los virus informáticos va más allá de la mera intrusión. Tiene que ver con la posibilidad de perder información valiosa, casi como si se tratara de perder la razón y la memoria, es decir, como si estuviésemos a punto de perder una porción de nuestra humanidad.

*

La diferencia entre el colonialismo medieval y el colonialismo industrial radica en que el segundo nunca pretendió reproducirse culturalmente. El gran horror que representa África se debe a su condición de caja de Pandora, de constituir un reducto de pandemias posibles. En una época en la que el colonialismo resulta eminentemente simbólico, la enfermedad y la hambruna adquieren connotaciones peligrosas.

*

La enfermedad propicia angustia, una que bien podría describirse del modo en que lo hizo Huidobro en Altazor: “Angustia de lo absoluto y de la perfección / Angustia desolada que atraviesa las órbitas perdidas / Contradictorios ritmos quiebran el corazón / En mi cabeza cada cabello piensa en otra cosa.”

¿En qué puede pensar un enfermo en una época en la que la agonía se mediatiza?

*

El principal síntoma de que el pensamiento contemporáneo está infectado, es que sólo puede ser expresado discursivamente en pequeños fragmentos.

*

Un texto fragmentado se estructura a partir de nodos, del mismo modo en que se distribuye la información en internet. La aforística reproduce la noción de byte. Basta con que uno de esos nodos se enuncie a partir del error para que el pensamiento se infecte.

*

Existen vacunas para el pensamiento, la sabiduría popular las llama imágenes, pero su verdadero nombre resulta aún más perverso.

*

Hay estructuras de pensamiento que operan de igual forma que un *software* antivirus mal actualizado: encriptan las ideas desco-

nocidas hasta que pueda encontrarse una mejor manera de eliminarlas.

*

En mayo de 1988, *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica publicó una entrevista con Jean-Paul Aron, en la que el sociólogo francés hablaba abiertamente sobre la forma en que el sida lo estaba afectando y cómo se había construido una mitología particular alrededor de la epidemia. Según Aron “La prensa tuvo una acción significativa y exorbitante porque tomó el lugar de cualquiera otra forma de saber. Alrededor del sida el papel instaurador de la información quedará como una de las enseñanzas más extraordinarias de la historia contemporánea.”

*

La imaginería del sida es una metáfora de la gran epidemia de nuestro tiempo: el miedo a perder la inmunidad.

*

El miedo de un político al perder su inmunidad puede medirse de manera proporcional al miedo de otro por perder el poder, es decir, el control sobre los pequeños nodos que constituyen la secuencia programática del poder.

*

Cuando la opinión puede reducirse a índices estadísticos, es signo inequívoco de que ha muerto la razón, no la democracia.

7
(TRES POETAS SUDAMERICANAS)

DEL SUR

Debajo del ecuador está el sur. Pero llamamos sur también a aquello que está ligeramente debajo del norte. En el sur se halla una rica tradición que abarca los experimentos más logrados de las vanguardias latinoamericanas. La poesía del sur responde a otros meridianos, se conjuga de manera distinta, construye sus voces a partir de cantos que, independientemente de las distancias, resultan aún remotos.

INDEPENDENCIAS

El 18 de septiembre, justo un par de días después que nosotros, los chilenos celebran su independencia. Pero el mes patrio, para los chilenos, tiene una carga simbólica que los mexicanos desconocemos. El recuerdo del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 perpetua un debate a partir del cual se polarizan las fuerzas políticas y la opinión pública.

Para los habitantes del país austral septiembre es, sin lugar a dudas, el mes más cruel; menos por el tema de los derechos humanos que por la frontera interna que vino a materializarse a partir del pinochetismo. A fin de cuentas, lo más doloroso de un golpe de Estado militar no son los muertos, las vejaciones o la censura, sino la hendidura explícita en torno a la cual se congregan fuerzas opuestas y proyectos de nación irreconciliables.

LA BANDERA

En el marco de las fiestas nacionales la bandera se carga de un poder simbólico que no necesariamente corresponde al uso cotidiano. Deconstruir la estructura esencial de una bandera implica, de frente al nacionalismo que la reviste, atentar contra aquello que representa, algo que se presume siempre por encima de cualquier circunstancia. Pero para una poeta como Elvira Hernández tal atrevimiento no ha sido sólo posible, sino necesario.

Encarcelada durante la dictadura y exiliada posteriormente en Argentina, Hernández escribió un poema que no pudo publicarse en Chile sino hasta junio de 2003, en un tiempo de aguas calmas aunque no por ello mansas. El título del libro, si se conoce un poco de su contexto, resulta por demás elocuente. *La bandera de Chile* sobrepasa el mero intento de la exploración temática y, a cambio de ello, nos devela el sentido oculto de su nacionalismo, uno signado por el dolor lo mismo que por el espanto, por la certeza de que las palabras tienen la cualidad de trascender lo nombrado, de reconstruir el mundo.

LA APROPIACIÓN

Se dice que durante su guerra de independencia los chilenos enarbolaron una bandera ajena a falta de una propia. En *La bandera de Chile* Elvira Hernández ha conseguido apropiarse de la propia bandera para reconstruirla, acaso como una forma de restituir el sentido de su propia existencia, de su propio país y su nacionalismo sui generis. Y es que, amparada en La toma de la bandera como epígrafe, Hernández retoma la idea de que ésta “se entrega a cualquiera que la sepa tomar” para resemantizar el núcleo de su esencia:

En otros tiempos / representa la Bandera de Chile / un 15% allí
donde brilla la estrella para el 10% / representa / de blancos un
20% de muy pálidos / representa la Bandera de Chile en rojos la
Bandera de Chile / nunca el 100% nunca / el 100% del blanrrozul
compacto / hoy

LA TRANSGRESIÓN

Consignar el propio nacionalismo a expensas de trastocar sus símbolos básicos pudiera resultar un acto a todas luces transgresivo, pero la trasgresión en el poema de Elvira Hernández se supone evidenciada en los usos reales de la bandera, esa que “se parte en banderitas para los niños” y es “exhibicionista por naturaleza”, la misma que sirve de mordaza al tiempo que declara su silencio.

En *La bandera de Chile* el dolor se transgrede a sí mismo para manifestar su origen, uno surgido de la división tácita, explícita en la estructura misma de la bandera, esa que desgaja al tiempo que congrega, que une y separa al consagrarse como símbolo único:

Levanta una cortina de humo la Bandera de Chile / asfixia y da
 aire a más no poder / es increíble la bandera / no verá nunca el
 subsuelo encendido de sus campos santos / los tesoros perdidos en
 los recodos del aire / los entierros marinos que son joya // veremos
 la cordillera maravillosa sumiéndose en la penumbra / ficticia ríe /
 la Bandera de Chile

EL LIBRO, LOS LUGARES

Pero a pesar de todo lo que pueda decirse sobre el valor de lo simbólico en el poema de Hernández, y sobre lo transgresivo en él como una confirmación de la verdadera naturaleza de la poesía, *La bandera de Chile* es uno de esos libros que se guardan con recelo. Mi ejemplar, por ejemplo, ha estado de manera absolutamente aleatoria por lo menos en ocho ciudades y ha sido tocado por más manos de las que yo hubiera deseado. Y es que *La bandera de Chile* de Elvira Hernández, más que un libro entrañable, es uno de esos que se entregan a cualquiera que lo sepa leer.

EL VALLE

Qué es un valle sino un resquicio espacial que se extiende. La perpetua invitación del valle es recorrerlo, andar sin miramientos por su anchura mientras la mirada se proyecta hacia el horizonte; es decir, hacia el final del valle o, en otras palabras, su principio. La idea del valle conmina a la escritura porque su estructura es esencialmente narrativa, y es que dar cuenta del paso implica necesariamente la construcción de un eje reflexivo en torno a la génesis y resolución del trayecto.

EL LIBRO, EL CONFLICTO

El libro de los valles, de la poeta chilena Verónica Zondek (Santiago, 1953), reconstruye esta alegoría a partir de un conflicto esencial sobre el cual se constituye una voluntad poética que trasciende cualquier dejo de obviedad retórica o formalista. Ya desde el inicio de libro Zondek nos advierte:

No sé por qué me detuve en tanto recodo, ni por qué seguí al caminante. Sólo sé que una vez que lo hube visto sobre la sinuosa espalda de ese monte, con su ojo clavado en las heridas del paisaje, entonando la melancolía entera con sus labios, no pude detenerme. Caminé tras su sombra hasta borrar mi propia huella, entendiendo que el ocaso de un día es eso exactamente: un negro manto de silencio derramándose hasta cubrir todo antecedente.

EL VIAJE

La de Zondek es una poética de viaje que, en mucho sentidos, rehuye la consagración del discurso femenino; a cambio nos lega una serie de poemas surgidos de una compleja situación dicotómica: la plenitud del valle supone el deslumbramiento, pero también una desolación infinita. Lo que se encuentra no es siempre lo que se desea, y viceversa; pero a cambio de lo que la mirada otorga y deja sobre lo visto, se revelan los misterios más sencillos.

El libro de los valles oscila en cierta manera entre lo enunciativo y lo discursivo, ofreciendo así la posibilidad de decantar la experiencia al tiempo que esta se comenta. Glosas de sí mismos, los poemas de Verónica Zondek son la excusa perfecta para una

aproximación dolida hacia lo otro. Sobre esa otredad se funda la evidencia de lo visto y lo vivido:

Un río fluye sin origen ni conciencia. // Busca placer y chispas de alegría. / Desmonta el cuerpo en Valle Verde / y en embeleso / mira crecer los árboles a la imagen de sí mismos. / Ve cómo la vida se pierde en su comienzo / y cómo en fértil la muerte aletea. // No ve hombres / ni mujeres / ni Dios. // El tiempo se detiene sin sombra. // El tiempo acoge lo que al cuerpo no le es dado perdonar.

EL REDUCTO

Pero en el libro de Zondek sorprende la manera en que lo dicotómico se resuelve a partir del uso del lenguaje, de modo que los versos parecen hallarse escarpados en el centro mismo de la página. Ello supone un complejo proceso de interiorización de la idea del valle como reducto de aquello que de suyo nos oculta, al tiempo que las palabras ostentan una precisión que surge de la imprecisión propia del poema. Lo anterior surge a partir del doble sentido del libro, planteado a sí mismo como trayecto y pausa, como bitácora y ruta.

No dejo de pensar en *Duelo en el valle de la muerte*, de Rafael Argullol, un libro publicado en España a mediados de los ochenta en el que, del encuentro con un espacio geográfico específico, se desprende una suerte de desbordamiento lingüístico de proporciones casi épicas. Pero para Verónica Zondek la geografía es, hasta cierto punto, insondable, y en ese sentido la escritura se vuelca en una dificultad discursiva que sólo se resuelve a partir de la desacralización de la experiencia. La idea del valle se trastoca entonces en una hondura existencial, valga el facilismo, en la que

el trayecto del paseante no puede ser más que doloroso, pero no por ello ajeno a una voluntad fundacional en función de la cual se conjugan los reductos de lo ausente, eso que sólo brilla sobre la página en el momento justo en que se nombra.

MISALES

La obra de Marosa Di Giorgio podrá resultar en todos sentidos inclasificable, su lenguaje podrá constituir un barroquismo excéntrico, pero la voz de esta poeta uruguaya nacida en 1934 y muerta el verano de 2004, es absolutamente imprescindible para comprender el nuevo panorama de las letras hispánicas. Alejada del formalismo que siguió a las vanguardias latinoamericanas, su trabajo poético apuesta por el significado y, al apropiarse de la prosa y la narratividad, funda una estética del exceso y la repetición.

En su breve introducción a la edición chilena de *Misales* (LOM, Santiago, 2001), Verónica Zondek señala que “Marosa di Giorgio construye a través de un ojo atento y amoroso las más perversas y cándidas historias, que desembocan siempre en una especie de jardín autorreferente donde todo lo que ocurre allí, atiende a una lógica interna imbatible.” Y es que detrás de la apariencia manierista de esos cuentos de hadas, de esas historias fantásticas, se revela una perversidad sui generis en la que el cuerpo, recinto de sensaciones y máquina sagrada, descubre otras dimensiones del gozo y el horror.

LO AMORAL

Fiel a los misterios dionisiacos, la poesía de Di Giorgio se puebla de animales, plantas, historias de familia, recuerdos de infancia y

estaciones que se mistifican en una cópula esperpéntica. Al revestirse de una amoralidad deliciosa, su obra consigue que las visiones del incesto, la zoofilia, la necrofilia y el onanismo adquieran una candidez que apunta hacia las pulsiones fundamentales de la naturaleza humana.

Y las zorras de la nieve, de aguda cara y entendimiento agudo, dirán historias mentirosas, y tú las desmentirás riendo. Y entre niños fugaces y las campanillas inquietas de los trineos y mariposas grandes como pájaros, te enamorarás de una alta niña alada con las pupilas como dos grageas azules, como dos perlas; y yo huiré entre el muérdago y el cristal llamando a mis novios de antes, a mis amigos del bosque —ya no recuerdo si renos o muchachos.

LOS PAPELES SALVAJES

Los papeles salvajes (Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2000) reúne su obra de vida, una serie de libros escritos a destiempo y que, de manera abrumadora, conservaron siempre el mismo registro de imágenes, la misma voz y tono, la misma forma y sus recurrentes fascinaciones. La poesía de Marosa Di Giorgio inaugura una sensualidad inédita en la literatura hispanoamericana, en ella el cuerpo (de los hombres y de las cosas) parece consagrar aquello que se encuentra más allá de toda voluntad y albedrío.

Su penetrante perfume a uvas nos inundó, el penetrante perfume a uvas, a higo, a miel, de las margaritas, quemó toda la casa. Por ellas, nos volvíamos audaces, como locos, como ebrios. E íbamos a través de toda la noche, del alba, de la mañana, por el día, comiéndolo el más hermoso de los pecados, sin cesar.

Tal hedonismo inaudito que surge de las cosas, casi por accidente pero también por una causalidad inevitable, sólo puede tener como refugio las memorias de la infancia, ese punto en el que lo sagrado y lo profano, la inocencia y la perversidad, no son sino partes complementarias de una sola cosa. En ese sentido, Di Giorgio parece escribir en un trance, un estado alterado de la conciencia que le permite entrever los misterios de la vida de manera explícita. En un momento del libro *La guerra de los huertos*, la autora describe su condición de la siguiente manera: “Estoy a la vez, mareada y en éxtasis, siento malestar y bienestar. Me quedo tan extraña, como si estuviera muerta o encinta”.

LAS CEREMONIAS

Pero su poética va más allá del simple desarreglo de los sentidos, puesto que toda consagración requiere de ceremonias y registros, de ritos y plegarias. Para Di Giorgio las ceremonias primordiales son bodas y festines, funerales y bautizos, escenas recurrentes en una obra que los describe como pausas de lo cotidiano, como eventos terribles y siniestros. A la autora el propio lenguaje le es dado de manera accidental e irreversible, de esta forma lo consigna en el libro *Clavel y tenebrario*: “Existe un hermosísimo idioma, cuyas palabras parecen casitas hechas con hongos. A su lado, palidecen las más bellas letras rúnicas. [...] vi el idioma, y lo entendí, enseguida, como si siempre, hubiera sido el mío.”

Su obra permanece vigente por su atemporalidad, pero también por su solidez conceptual y signica. El simbolismo recurrente de Marosa Di Giorgio y la fabulación que encarna, constituye ya, sin lugar a dudas uno de los mejores momentos de la literatura en lengua castellana.

Fuimos a vivir al agua. Llevamos cajas, tazas, roperos, tabiques; cocinamos; hicimos cosas eróticas. Las mujeres, tan blancas, flotábamos con la rosa en el aire, y los hombres, al desnudarse, semejaron dioses.

Hicimos muchas cosas.

Y parecía

Que no terminaba más el día.

LEWIS CARROLL

Qué es Alicia detrás del espejo sino una expresión de la frontera, una planteada entre la lógica y la moral victoriana y el libre ejercicio de la imaginación. Del otro lado del espejo la imaginación se cruza con una complejidad matemática que se torna lúdica, una suerte de lógica inversa a su contraparte en el mundo real. Al cruzar la frontera del espejo, Alicia se ve enfrentada a una serie de ritos de paso, una particular aduana simbólica fundada sobre la diferencia entre dos mundos que, de alguna manera, se contemplan uno al otro como un reducto de permisibilidad, como un sueño mutuo.

LOS LIBROS AZULES

La misma lógica y moral victoriana que produjo un libro como el de Carroll, fundó las bases para la estadística social. Los libros azules constituían un registro pormenorizado del imperio británi-

co en términos de construcción de datos. Para la administración victoriana todo podía y debía ser medido, y en cierta forma aquel cúmulo monstruoso de estadísticas representaba un espejo de la sociedad inglesa. Ciertamente el espejo de la reina Victoria era muy distinto al de Alicia, pero ayudaba a mantener el orden del imperio a partir de la definición de una frontera clara entre la vida y la política social.

EL ESPEJO

Cuando nos vemos al espejo la imagen que se nos devuelve de nosotros mismos es distinta. Cuántas veces no nos hemos asomado a ese remedo de ventana para buscar imperfecciones, confirmar certezas, indagar sobre aquello que desconocemos. Miramos el espejo para contrastar defectos y virtudes, o para hacer un registro de las diferencias cualitativas que, con el tiempo, resultan obvias, arquetípicas, contundentes.

LA DIFERENCIA

Según Jesús Galindo:

La madre de la identidad es la diferencia —observar en otro su forma y oponerla a la propia—, fenómeno en que surge la imagen de lo distinto, de lo ajeno, y no necesariamente por consecuencia inmediata, la idea de sí mismo, la aparición del que observa, ese desconocido que nos habita y se manifiesta como una sombra con vocación de luz. En qué momento sucede que el propio yo se ase-

meja a un extraño maravilloso y seductor, a un monstruo terrible e indeseable, ése es uno de los puntos clave del curso vital, cuando el uno y lo demás se vislumbran como una unidad, como una diversidad dentro de lo único, emergencia de lo universal en el territorio de lo particular. (Galindo Cáceres; 1998: 19).

La noción de frontera es precisamente un resultado de dicho proceso, un trazo de diferenciación que divide y trasciende, que erige puentes y aduanas para el intercambio simbólico, pero que también constituye una trinchera particular y singularizada. Tierra de nadie y a la vez de quienes estén dispuestos a tomarla por asalto.

LO IMAGINARIO

Toda frontera es, en primera instancia, imaginaria y, como todo producto de la imaginación humana, tiende a materializarse. La frontera está compuesta por un cúmulo de representaciones enfrentadas, por estilos de vida que se cruzan, por dos estructuras simbólicas en términos de electividad; pero no por ello deja de ser una frontera física. La división sociopolítica está ahí imbricada con un sistema de divisiones y rupturas de otra índole.

LO GLOBAL

Hay una dimensión geopolítica de la frontera que la mayoría de nosotros, involuntariamente, olvidamos. A veces el olvido no tiene nada de involuntario, y es que su ausencia parece transportar-

nos a una dimensión más cómoda. Lo global tiene una naturaleza geopolítica que puede ayudarnos a comprender las transformaciones del concepto de frontera, sus mitos y leyendas. La frontera es ante todo una división entre Estados nación, una trinchera desde la cual una sociedad estudia y representa a la otra. Sobre lo “propio”, Michel de Certeau ha dicho que:

Es también un dominio de los lugares mediante la vista. La partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto e “incluir” en su visión. Ver (de lejos) será también prever, adelantar el tiempo mediante la lectura de un espacio. (Certeau; 2000: 42-43)

LO COGNITIVO

Toda frontera nos enfrenta a la otredad y al sentimiento de incomodidad que ello supone. El otro incomoda al tiempo que intriga. Los espacios fronterizos nos permiten conocer al otro a partir de sus propias representaciones. Vivir en el límite entre dos naciones, dos sistemas, dos sociedades con procesos históricos a la vez diferenciados y concurrentes, nos obliga a entablar un proceso de referencia mutua constante. La naturaleza de la frontera, entendida como límite, es eminentemente referencial. Según Niklas Luhmann:

Whatever this distinction might mean and whatever theory might offer it, it cannot be presented convincingly as a distinction between psychic types of knowledge. This distinction is a consequence of the differentiation of the social system of society. And it is

only from here that psychical systems can be influenced. (Luhmann; 2002: 148-149).

LA ALDEA GLOBAL

Hacia los años sesenta, cuando apareció la primera edición de *Understanding media. The extensions of man*, Marshall McLuhan se puso de moda; pero generalmente todo lo que se lee en exceso tiende a leerse mal. Durante los años noventa, con el advenimiento de las nuevas tecnologías de información, alguien tuvo a bien “actualizar” el término y el resultado fue una verdadera catástrofe en términos conceptuales. El pensamiento de McLuhan es el resultado de un peculiar cruce entre el catolicismo y la sociobiología. Muchos aún creen que el pensador candiense exaltaba el innegable poder de los medios masivos, cuando sus planteamientos tendían a precisar el poder de las sociedades humanas para producir representaciones que, de alguna manera, tienden a extender los órganos y las funciones del cuerpo a partir de la construcción de complicados sistemas de intercambio. Para Marshall McLuhan el sistema nervioso, en las sociedades contemporáneas, está expuesto, y ello implica que los sistemas sociales (tanto sus marcos normativos como referenciales) han evidenciado su naturaleza restrictiva al reproducirse en sistemas de intercambio simbólico particulares. El concepto de la aldea global, en ese contexto, nada tiene que ver con la utopía, sino con la exposición, casi obscena, de un conjunto de factores de orden sociopolítico que dan forma a dinámicas de electividad regidas por principios simples de premisibilidad y restricción.

LO BIOLÓGICO

En una conferencia en Mexicali, el doctor Michael Kearney actualizó una metáfora biológica para explicar la naturaleza desigual del intercambio fronterizo. Dicha metáfora consiste en visualizar a la frontera como una membrana a través de la cual fluye líquido. Cuando el flujo de un lado a otro se vuelve mayor, el resultado es la saturación de fluidos en una de las células. El flujo migratorio de México hacia los Estados Unidos resulta explosivamente mayor, pero el peso de las representaciones estadounidenses, al igual que la dinámica económica, plantea una desigualdad aún más grande. Estamos entonces frente a una cuestión eminentemente cuantitativa pero, al mismo tiempo, de orden profundamente cualitativo.

LAS PREGUNTAS

McLuhan utilizaba una metáfora térmica para referirse a las extensiones del hombre. Frío o caliente, he ahí el dilema, uno que implica una diferencia esencial en términos de posibilidad de participación, de interactividad con ese medio, extensión de nuestro propio cuerpo. ¿Es la nuestra una frontera fría o caliente? ¿Son nuestros sistemas de intercambio permisivos o restrictivos? ¿Será la frontera una extensión de nuestra propia piel? Para acercarnos al límite tenemos que enfrentarnos primero a la dicotomía, y es que la conjunción y la disyunción operan aquí de manera simultánea. Hay dos maneras: podemos ver a la frontera como un sujeto enfrentado a un contexto específico, o podemos comprenderla como una relación concreta entre dos sujetos distintos. Una tercera vía supondría el planteamiento de dos contextos de

intercambio enfrentados uno al otro, pero ello implicaría, a todas luces, prescindir de la mayor riqueza de la dinámica fronteriza: su intersubjetividad implícita.

LOS DATOS

Cuando miro algunos datos que intentan reflejar las dinámicas sociales que ocurren en la frontera México-Estados Unidos, no puedo dejar de pensar en los libros azules de la Inglaterra victoriana. Y es que lo que más fluye hacia ambos lados de la frontera son los datos. Número de indocumentados muertos, balanza comercial, índice de criminalidad, porcentaje de adultos mayores en riesgo, número de casos reportados de violencia intrafamiliar, porcentaje de menores que cruzan ilegalmente en más de una ocasión, además de todos los cruces posibles entre éstas y otras cifras. Los datos constituyen un tipo diferente de espejo en el cual mirarnos, por eso, al contemplar los datos no podemos dejar de vernos a nosotros mismos de manera amplificadora, exponencial, las más de las veces ajena o entrañable.

LA LÍNEA

Hay algo en la frontera que de suyo nos remite a la geometría. La frontera es en todo momento un concepto puramente matemático. Una línea es una serie de puntos que se unen en un plano. ¿En cuántos planos podemos plantear nuestra frontera? Cuando dos líneas se cruzan se traza una intersección, cuando están una junto a la otra se traza una paralela. Una frontera como la nuestra pue-

de verse en términos de intersección o paralelismo. Lo económico puede intersectarse con el plano de lo cultural y éste con el de la política y la construcción del sentido de clase. Así como un conjunto de datos de diversa índole pueden cruzarse, nuestras observaciones y supuestos pueden representarse a partir de dinámicas concretas.

LO SISTÉMICO

Un repaso a la teoría de los sistemas a partir de sus propios planteamientos epistemológicos, nos puede referir a una forma precisa de concentrar la mirada. Para Eduardo Benítez-Read:

...la relación entre el observador y el fenómeno u objeto observado es mutua, subjetiva y de interacción. También, bajo esta visión de la realidad y del universo cualquier entidad mostrará características de relación mutua entre sus elementos, podrá comparar y responder a diferencias, podrá procesar información, se autocorregirá y ninguna parte de su sistema interno interactivo podrá ejercer control unilateral sobre otras partes del sistema. (Benítez-Read; 2000: 67).

La naturaleza propia de una frontera como la nuestra supone una serie de mecanismos de restricción y control signadas por el consenso, pero cuando esto se plantea en el contexto de sistemas de intercambio desigual, el control se agudiza de una u otra forma. Hacia un lado del espejo la frontera es física y está revestida de un sentido particularmente geopolítico, del otro lado la frontera y sus mecanismos de control son eminentemente culturales. Una frontera es siempre engañosa.

DE LO VISTO A LO VIVIDO

Para Mario Camacho Cardona:

El mundo real se transforma en realidad cuando un grupo humano habita, vive e interactúa en ella. Esta realidad adquiere cualidades espaciotemporales por medio de actividades humanas que objetivan la acción y dan a la realidad una verdad cualitativa en el tiempo y el espacio. En consecuencia, los individuos socializados ven, entienden, razonan y conforman sus valores a partir de convenciones sobre la realidad. De esta forma lo real, el tiempo y el espacio son relativos condicionados por la realidad que es variable, debido a la dinámica social que la genera e integra. (Camacho Cardona; 2002: 67).

Darle sentido a lo visto a partir de lo vivido es un resultado de la complejidad de las relaciones humanas, especialmente cuando los mundos de vida están referidos directamente a la noción de límite. Sin embargo, el juego de espejos que constituye la frontera presenta una dificultad en términos de acción y observación. ¿Cómo diferenciar lo propio de lo ajeno cuando se vive inmerso en una serie de dinámicas de intercambio? El corpus representativo hacia ambos lados es cualitativamente distinto, y ello implica la coexistencia de tiempos y espacios diferentes.

BORDER NOT

La frontera no está ahí y no puede representarse. Lo que existe es una concatenación de realidades que, según las comprensiones espaciotemporales derivadas de los sistemas de intercambio, se tra-

zan paralelas o se intersectan en el plano de lo cotidiano. Lo que puede representarse son esas líneas, esos cruces, el resultado de esa intersubjetividad que en los mundos de vida de una frontera, entendida en sentido extenso, arboresce para mostrarse con toda su complejidad. ¿Quién puede representar entonces la frontera? Pueden hacerlo los que se encuentran hacia un lado o hacia el otro, pero también todo aquel que se la quiera apropiar.

EL RIZOMA

Para José Manuel Valenzuela:

La conjunción se despliega como alteridad o como expansión de lo propio a través de los otros, y la frontera se conforma en ámbitos múltiples de alteridad. No existe una alteridad única que explique todas las percepciones, identidades y campos culturales de la frontera. Las alteridades son diferenciadas y poseen diversas intensidades y significados, mientras que la frontera, como campo de conjunción, implica la conformación de territorios culturales definidos desde ámbitos de relación transfronterizos. Los procesos culturales fronterizos implican una constante transgresión de las demarcaciones nacionales, procesos rizomórficos mediante los cuales el afuera o el otro lado también se convierten en procesos interiorizados. (Valenzuela Arce; 2003: 52).

Pero para Valenzuela, la metáfora del rizoma no necesariamente explica la frontera en su totalidad, y es que la multiplicidad de sentidos, la variedad de parámetros a considerar en un espacio no necesariamente geográfico en el que se imbrican aspectos cultura-

les, geopolíticos, socioeconómicos, epistemológicos y coyunturales, es imposible de reducir dentro de una figura retórica con fines explicativos. El rizoma, sin embargo, ayuda a tener una visión comprensiva de su naturaleza imbricativa.

LA METÁFORA

Toda aproximación que hacemos a la frontera no puede ser más que de naturaleza metafórica. Lo que para algunas disciplinas de la ciencia no resulta ser sino una suerte de error epistemológico, cuando nos planteamos la frontera en términos conceptuales se vuelve el único recurso posible. La frontera es un espacio, es razón, sistema, circunstancia. No por nada el propio Michael Kearney, independientemente de su metáfora biológica (la membrana) no ha dejado de lado la importancia de la clasificación. Ciertamente, Kearney ha asumido que la clasificación primera para la frontera, en el contexto de lo transnacional, tiene que ser necesariamente una distinción entre límite (*boundary*) y frontera (*border*). Lo primero tiene que ver con lo físico, lo segundo con lo cultural. Pero incluso bajo esta perspectiva, es posible plantearnos metáforas discretas sobre el resultado de la clasificación. En términos fenomenológicos, ¿qué podríamos inferir sobre la noción del límite?

LOS DOS LADOS DEL ESPEJO

Hacia un lado del espejo están los libros azules, es decir, la clasificación; del otro la metáfora, pero sobre todo, la alegoría. Cuando

LA METAMAGINERÍA DE GERARDO YÉPIZ (TÉTRADA DE UN ESTILO)

El espacio público ha sido tomado por asalto y la diversidad construye su discurso. En ese sentido el trabajo de Gerardo Yépez es una vuelta de tuerca entre la maquinaria de lo público. Es la mirada privada y la mirada que priva, la que despoja a los hechos de su tiempo de todo contexto limitante y los extrae en aras de una expresión a la vez lúcida y discordante.

La mano del artesano irrumpe en la estructura semántica del graffiti. La calle se muestra como territorio extendido, como campo cultural que opera en varias dimensiones para trascender lo visto y lo dicho.

A Gerardo Yépez es común vérselo en las calles, en las fiestas y conciertos con su obra al hombro. Es el celo de lo propio y lo apropiado, aquello que se ha vuelto a un tiempo *modus vivendi* y *modus operandi*. En un mundo de corporaciones, el cuerpo se ha revestido como elemento clave de la organización; es la fuerza del uno y la colaboración anónima lo que le da sentido al intercambio, a la reconfiguración de los significados.

El trabajo de Gerardo Yépez implica mucho más que la mera resemantización de rasgos culturales específicos. En ello pervive un contrasentido, una transgresión de lo apropiado que es despojada de todo contexto cultural para ser devuelto a su contexto social y dar cabida a una serie interminable de lecturas dispares, de nuevos sentidos.

Los rostros públicos han sido apropiados para decimos aquello que sistemáticamente callaron. Luis Donald Colosio y Benjamín Arellano anuncian su retorno, al tiempo que Raúl Velazco nos avisa que aún hay más, revisitando de ese modo la plena estulticia de aquello que solía representar.

Y paralelo al rostro hay otro rostro, y paralelo a este un slogan, una frase contundente o aleatoria. El stencil y el graffiti se pliegan sobre sí mismos y sobre las paredes y otros sitios que profanan. La realidad se nos ofrece entera, capa sobre capa, y lo mismo parece ocurrir con la obra, que oculta al tiempo que devela, que anuncia y enuncia.

Intensifica

La calle como espacio de escritura.

El graffiti como estructura concreta de significación.

El Do It Yourself como sistema de organización y distribución de la obra.

Invierte

El contrasentido y la polisemia.

La multiplicidad del rostro público, publicado.

El layer o capa como elemento integrador del discurso.

Y como resquicio de deuda cultural queda un estilo indefinible pero reconocible. Cierta nostalgia actualizadora (en el sentido de Dilthey) por el *surf* y el *trash*. Despojadas de toda búsqueda del *lifestyle*, las piezas de Gerardo Yépez resultan frescas y arrogantes; en ellas se asume el riesgo de la ola y de la acera, lo mismo que el de la mancha y el aerosol.

De Lichtenstein ha heredado la apropiación de la imaginaria popular, pero desechando su candor. Neutro en apariencia, su trabajo está cargado de una intención netamente política, expresada a partir de la apropiación misma y su exégesis pública.

"No sé muy bien qué mensaje social contiene mi obra, o si contiene alguno. Pero en realidad no quiero que tenga ninguno. No me interesa el tema de intentar enseñar algo a la sociedad, o de intentar mejorar nuestro mundo de algún modo"
Roy Lichtenstein

Tal parece que del arte correo ha retomado cierta pasión por lo inmediato y lo efímero. En tales condiciones el acercamiento a la obra sólo puede darse de manera un tanto anónima y accidentada.

Si todavía hay quien piensa que la cercanía con Shepard Fairey ha influenciado el trabajo de Gerardo Yépez, habría que afirmar que se incurre en un error de apreciación. La obra de Yépez tiene que ver más con la hermenéutica que con la fenomenología, y lo absurdo aparente responde más al contrasentido y al choque simbólico.

¿Cuanto vale un trozo de papel reproducido casi en serie? Vale lo que la mirada dicte y mande. Vale lo mismo, pero más. Lejanas al cheque de Duchamp, estas piezas encuentran su justo valor en la epifanía callejera, en lo complejo e inmediato del sistema de distribución en que se insertan.

Y a pesar de su sentido social, de conformar una imaginaria devuelta con dejos de sorna y algarabía, la obra de Yépez refuta la consigna, se reviste de una suerte de frivolidad trascendente, condescientemente crítica. Arte público que se rehúsa a ser arte para convertirse en testigo mudo y experiencia.

Recupera

El diseño de David Lo fenomenológico, lo absurdo.

Caduca

La pintura de Roy Lichtenstein.
El valor de la pieza en pro de su sentido y estructura cognitiva.

El arte correo.
El sentido del arte público, la consigna.

ambos lados se cruzan, cuando los datos (lo medible, lo identificable) se representan a partir de una metáfora, el sentido de la frontera comienza a configurarse de una manera precisa aunque no por ello clara. La frontera, como espejo puede entenderse mejor al reflejarse en otro espejo, porque de esa manera la multiplicidad de sus procesos se manifiesta evidente.

UNA PROPUESTA

En el centro de todos los procesos está la identidad, es decir, un sentido de propiedad y/o pertenencia, uno que nos permite posicionarnos de un lado o de otro. Hacia un lado, en sentido positivo, está el imaginario social sobre los mundos de vida, y hacia el otro lado, la referencialidad espacio temporal derivada de ese imaginario. Hacia abajo, en sentido negativo, está un marco de referencialidad lingüística, la norma que limita y delimita lo dicho y, paralela a ésta, esta serie de procesos cognitivos que permiten transgredir la norma o acatarla en función del imaginario, lo espacio temporal y lo identitario.

EL LENGUAJE

Según Tim Ingold:

No reconocemos la duración de la conciencia como un movimiento creativo, sólo este último continúa, a fin de que la diferencia entre lo cultural y lo social —si se deduce en modo alguno— sólo pueda ser entre reglas ocultas e interacciones evidentes. [...] La

cultura, manifestada en la conducta, transforma un propósito social en eficacia práctica (Ingold; 1938a: 14). Donde la conducta interactiva es subordinada a la producción de la cultura, esta última se encuentra a su vez subordinada a la producción total de la vida. (Ingold;1991: 306-307).

Lo que media en la construcción de esa conciencia, de esa diferenciación entre lo cultural y lo social es el lenguaje. La forma en que se representa y se estructura lo dicho, constituye la base del intercambio simbólico, pero también el espejo en el cual las otras formas de intercambio habrán de reflejarse.

LO ESTÉTICO

Lo estético, en la frontera, lleva sin lugar a dudas la marca de las identidades. Su estructura esencial, ubicada entre lo cognitivo y la referencialidad lingüística, puede darse el lujo de transgredir discursos y concatenaciones sistémicas, puesto que su espacio es, en todo momento, el otro lado del espejo. De modo que mientras la frontera se construye a partir de diversas dinámicas de intercambio, de procesos de comunicación a la vez cíclicos y dicotómicos, las formas estéticas pueden oponérsele para expresar lo otro de lo propio y del otro. La representación visual de la frontera no puede ser discursiva, puesto que ello implicaría negar la naturaleza de su carácter representacional, ese que se opone a los datos, y cuyo único puente hacia lo social, es el peso innegable de las identidades.

LA MUÑECA FEA

En la entrañable canción de Francisco Gabilondo Soler hay una metáfora precisa, una que resume el valor *post mortem* de las mercancías en las sociedades de consumo. ¿Qué pasa con todos esos productos rechazados o perdidos en la inmensidad de una dimensión que, como ha señalado Jean Baudrillard, sobrepasa los límites de la imaginación? ¿Adónde van a parar tantos objetos neonatos o dados en adopción? En ese sentido la respuesta es contundente: el *dollar mart*.

Los *dollar marts* son técnicamente tiendas de saldos y baratijas en las que todo es ofrecido a un mismo precio. De modo que artículos tan diversos como libretas escolares, galones de jugo de naranja, latas de champiñones, utensilios de cocina y navajas de afeitar, pueden ser adquiridos por un dólar. En la frontera norte de México estas tiendas detallistas han perdido la atmósfera grisácea que las rodea en los Estados Unidos, para convertirse en verdaderos templos dedicados al consumo.

Es precisamente aquí en la frontera, donde la pobreza se manifiesta con toda su fuerza estética y la creatividad se ha convertido en el principal recurso de sobrevivencia, que estos palacios de fachadas transparentes repletos de plásticos chinos adquieren un poder simbólico digno de observación.

Un *dollar mart* es en sí mismo una compleja pieza de arte instalación, y el principal sentimiento que despierta es el de poder comprarlo todo. Ahí entre los anaqueles, pese a que la naturaleza de las mercancías puede variar conforme éstas se van agotando, pervive siempre un ápice de interactividad concreta. Existe en todo momento una suerte de complicidad que surge de una premisa básica: lo que está al alcance de la mano está al alcance del bolsillo.

LA CANASTA BÁSICA ESTADOUNIDENSE.
(SEGÚN DATOS PROPORCIONADOS POR EL DEPARTAMENTO DE SERVICIOS AL
CONSUMIDOR DE LA ALCALDÍA DE CHICAGO)

Leche
Pan blanco
Huevos
Cereal azucarado
Refresco de cola
Mantequilla
Café
Té
Jugo de naranja
Arroz blanco
Mantequilla de maní
Mermelada de uva
Queso americano en rebanadas
Mortadela
Sopa de pollo y fideos (enlatada)
Comida para bebe (pollo y vegetales, en envase de 4 onzas)
Elote (en lata)
Macarrones con queso (en caja)
Manzana roja
Plátanos
Pollo entero
Papa blanca

Costo total aproximado: \$45.25 dólares.

Mucha de la eficacia estética de este tipo de tiendas depende fundamentalmente de una estructura metatextual que nos remite a la estructura semiótica de los grandes almacenes. Distribuidos en secciones bien delimitadas, los productos pueden, ocasionalmente, ser removidos del contexto del anaquel para ubicarse en algunos exhibidores que, aunque no necesariamente representan una variación en términos de precio, apelan al sentido de oportunidad del comprador/espectador.

La experiencia se completa a partir de tres factores de vital importancia: la variedad, la cantidad y el color. Una visita al *dollar mart* no resultaría gratificante sin ese agudo sentido de la posibilidad que despierta en el visitante; cereales egipcios de colores chillantes y reminiscencias gringas, engrapadoras color caramelo para hacer juego con una bonita iMac, tiras adhesivas para limpiar los poros de la nariz, cremas exfoliadoras y bebidas energéticas, especias, perfumería de imitación y shampoo, desatornilladores, maceteros y aspersores de agua para el jardín; tanta variedad se conjuga perfectamente no sólo para posibilitar la compra, sino para posibilitar y reafirmar la idea de la compra posible.

Un recorrido a por estas *piezas* resulta siempre excitante; los colores primarios, principalmente rojo y amarillo, son utilizados a manera de imagen corporativa en cada punto de venta, y una ligera caminata por los pasillos expone al espectador a una verdadera explosión de colores; jarrones de plástico color azul intenso, ropa interior femenina color fucsia, corbatas de seda falsa que muestran toda la gama de verdes que uno pueda imaginar, herramientas y accesorios para coches, cajas de *software* y cd's interactivos, floreros tornasolados y muñecos de cerámica multicolores. Colores y formas en abundancia, lo útil y lo inútil convergiendo dentro de un mismo espacio. Y mientras una mujer de la periferia hace

de su visita parte de toda una estrategia para hacer rendir el gasto, y mientras una señora bien cruza los pasillos sin pena alguna para aminorar penas más hondas, al fondo, allá por los últimos estantes, en la sección de los juguetes, sonríe una muñeca tan fea como ella misma.

Y es que la muñeca es particularmente fea, de facciones burdas y rígidas, con el cabello sintético más ralo que el presupuesto de muchos de sus posibles compradores. La muñeca fea quiere parecerse a Barbie®, pero en un contexto en el que todos los artículos son sucedáneos de algo, nadie lo nota. La muñeca fea es Barbie®, de eso no hay duda, mucho menos para cientos de niñas para quienes esa será la única Barbie® conocida, la única posible. Y es que detrás de cada objeto de esas tiendas, una vez despojados de todo contexto sublimador, existe una serie de necesidades insatisfechas, de posibilidades reducidas, de desplazamientos y emplazamientos de sentido ofertados a precio de remate.

Los *dollar marts* y su concepto de compra posible posibilitan la experiencia estética imposible: percibir la pobreza y la abundancia como si fueran una sola. De modo que dos conceptos excluyentes e interdependientes se expresan de forma independiente e inclusiva. De ahí la belleza y riqueza conceptual de estas obras de arte instalación, perfectas y terribles, autofinanciables y autorreguladas. Templos para un alma ávida de mercancías, refugios para la insatisfacción existencial, mercados donde todas las compras son de pánico.

9
(DE LITERATURA, EXPERIMENTACIÓN Y
CULTURA)

Podría decirse que la cultura está conformada por lo concreto, aquello que nos toca cotidianamente, pero ello implicaría negar la importancia de las formas, las maneras, y un extenso inventario de representaciones que conjuntamente hemos venido intercambiando para darle sentido al mundo. A partir de ese sentido, generado social e individualmente, nos damos sentido a nosotros mismos, y ello opera como un sistema de comunicación que a un mismo tiempo unifica y diferencia. Para Niklas Luhmann:

Society is an operationally closed, autonomous system of communication. Consequently everything it observes and describes (everything that is communicated about) is self-referentially observed and described. That holds for the description of the societal system itself, and it also holds with the same necessity for the description of the environment of the societal system. The self-descriptions and the hetero-descriptions are self-referential descriptions. Consequently, every description of the world made in the autonomous system designates self-reference as the point of convergence between self-reference and hetero-reference -and remains unsayable. It is as though the distinction between a map and

a territory —a territory in which the map has to be made— itself has to be inscribed on the map. (Luhmann; 2002: 125).

En muchos sentidos, el estudio de las culturas y sus correspondientes identidades puede funcionar como una descripción de los sistemas sociales, toda vez que de las identidades se desprenden las conductas y la cultura nos otorga un sentido de unidad y pertenencia. De entre ese juego de sentidos surgen nuevas tendencias de representación y pautas de comportamiento, de ahí que nuestra identidad, y los procesos culturales que le dan sustento, propicien dinámicas de reinterpretación continua.

De esta manera nos enfrentamos siempre con el otro, nos deconstruimos a partir del otro y lo deconstruimos en función de lo que consideramos como propio y ajeno; de ahí que las formas culturales nos conviertan siempre en discurso y contradiscurso de algo, realizándose así la transformación de nuestros modos de vida. La cultura, entonces, no opera sólo en términos de la representación concreta, sino también a partir de lo psíquico y lo superpsíquico. Las formas culturales designan lo concreto, pero al mismo tiempo son testimonio de nuestra intersubjetividad inasible.

Y es que los sujetos participamos en la construcción de un sentido práctico (referente a la vida cotidiana), pero también en la elaboración de metasentidos que trascienden nuestra subsistencia material para dar fe de nuestra vida espiritual y afectiva. Indagar la relación existente entre las formas concretas y el sentido meta-social que las trasciende, requiere de algunos supuestos:

Las artes y específicamente la literatura forman parte de la producción cultural singularizada.

- El escritor de vanguardia, al transgredir las formas, está siempre haciendo propuestas para modificar los consensos.

- La expresión y retroalimentación del consenso estético dinamizan la cultura.
- La forma en que nos comunicamos, así como el sistema de reglas que implementamos socialmente para hacerlo, es interdependiente de los sistemas culturales en los cuales se generan los mensajes.

LO CREATIVO

¿Qué es un autor?, se preguntaba Michel Foucault (1977: 124-127) a fin de explicar la función de la autoría en términos del derecho de propiedad de las ideas. Pero más allá de las ideas, permeando siempre la estrecha relación de un autor con el entorno, de una obra con su tiempo y circunstancia, están las formas. ¿Qué es una forma?, se preguntaba Georg Luckacs en relación al alma, planteando y cuestionando un claro compromiso entre lo escrito y lo que lo rodea, entre el pensamiento y su expresión consciente, entre las formas de vida y su representación simbólica.

¿Cómo explicar entonces la creación? y, más que a la creación misma, la función general de los creadores en términos del conjunto de estrategias establecidas (legitimadas o no) para la apropiación y representación del entorno, para la singularización de la obra. En Simmel (1950: 402-408) hay dos términos que pueden servir como punto de partida para tal indagación; el extraño y el aventurero son dos caracterizaciones que bien pudieran explicar mucho del comportamiento social de los creadores, sobre todo en términos de independencia, lo que generalmente conlleva a la singularización de la obra o materialización de lo representado, así como de la permisibilidad estética supuesta a partir de la autonomía del campo de las artes.

Para Simmel el comportamiento del extraño está regido por una mayor independencia en términos de movilidad social, lo que supone, en términos pragmáticos, una disociación con respecto al comportamiento general legitimado. ¿En qué reside dicha independencia en términos de posibilidad? En términos generales, los grupos sociales operan en función de normas internas que conducen a determinados comportamientos externos. En ese sentido, la identidad de un individuo se desarrolla conforme a una compleja diferenciación entre lo interno y lo externo. Pero lo externo está revestido, en numerosas ocasiones, de un sentimiento de amenaza; una condición marcada por la imposibilidad de los grupos para controlar aquello que les resulta ajeno. Al respecto afirma Simmel:

Between these extremes the social individuals move in such a way that the energies and characteristics which are pointed toward the inner center always show a certain significance for the activities and inclinations which affect their associates. For, in the marginal case, even the consciousness that this social activity or attitude is something differentiated from the rest of the man, and does not enter into the sociological relationship along with that which he otherwise is and signifies—even this consciousness has quite positive influence upon the attitude which the subject assumes towards his fellows and they towards him. (Simmel; 1910).

Existe en los grupos, entonces, un principio de conformación y conformidad, de apropiación y rechazo, que opera de manera paralela a la construcción de sus prácticas concretas. En ese sentido, cualquier comportamiento no conformista se percibe en cada grupo social a través de dos distinciones esenciales; por un lado está la excepción —la que confirma la regla, en términos populares— y

por otro el déficit moral, la anomalía. Detrás de dicha clasificación que distingue lo anómalo de lo excepcional, opera un mecanismo de seguridad concreto, uno que retoma la imposibilidad inicial de los grupos, esa incapacidad para controlar lo extraño.

Dicho mecanismo tiende a la apropiación de lo inaprensible, lo mismo que a normar el conjunto de relaciones sociales construidas a partir de ello. El extraño (anómalo o excepcional) entonces, es considerado por Simmel como una especie de enemigo interno cuyo sentido se configura, si no en un punto en el espacio, por lo menos en un punto ideal del ambiente social, uno que sirve como guetto y trinchera. Y en el caso de la creación artística, pudiéramos inferir que su autonomía relativa está constituida en función de dicho principio; en torno a una idea general de la idealización de la belleza y su valor social.

Estaríamos hablando entonces de una libertad de representación mediada a partir de consensos concretos, de distinciones y consagraciones, de excepciones y apropiaciones específicas. En sociedades caracterizadas por extensos flujos migratorios, la eficacia de las características comunes, normas y sistemas de diferenciación y control, llega a ser diluida en proporción al tamaño de la población y los niveles de homogeneidad de la misma. Ello garantiza, de alguna manera, que en sociedades con flujos migratorios relativamente altos, índices de población crecientes y sistemas culturales heterogéneos, la permisibilidad estética sea mayor que en otras sociedades. Respecto a la cultura en los grandes contingentes urbanos, Alberto Dallal afirma lo siguiente:

Las ciudades son, hoy en día, esbozos de nuevas experiencias sociales. La crítica de las formas de vida que ellas amparan dentro de sus límites se realiza planteando la transformación inmediata y

racional de esas formas de vida. Pero cualquier tipo de cambio social, de inmediato parece convertirse en una amenaza al status, en un desafío a la razón, sin que ello signifique, por desgracia, que el enorme aparato de la planificación y de la administración propicie las necesarias transformaciones. Parece no haber tiempo suficiente para que los cambios queden expuestos, en primer término, como una idea, como una posibilidad digna de examen como parte del pensamiento-puente entre presente y futuro. De esta manera, las ciudades padecen las experiencias de Babel: sus habitantes quedan sumidos en el desconcierto ante la revolución del lenguaje sin que las ideas emerjan de este lenguaje con la intensidad necesaria para uniformar las nuevas tendencias. (Dallal; 1988: 163).

Pero lo anterior también implica un marcado detrimento de la singularización, toda vez que, a diferencia de sociedades cuyas convenciones están más establecidas, estas sociedades de estructuras emergentes no garantizan nichos particulares de exclusividad para la creación. De manera que en modelos como éste, autonomía y singularización estarían operando de manera interdependiente, sin garantías de por medio, sin una sistematización de contradicciones preliminares. ¿Cómo interpretar entonces al acto creativo en una sociedad en la que lo excepcional y lo anómalo son la regla general?

Para Simmel, a pesar de ser apropiados inorgánicamente, el extraño y, en este caso particular, el creador, son considerados como miembros orgánicos del grupo, y es precisamente a partir de ello que podemos plantear una serie de cuestiones respecto al valor social de la práctica que constituye todo acto creativo. Desde el punto de vista sociológico, el estudio de los valores puede proporcionar una comprensión más concreta del comportamiento humano; en ese sentido, la pregunta fundamental tendría que ver con cómo se

determina el valor de lo representado, ¿cuál es el consenso a partir del cual se define qué es representable y qué no?

LO PERMISIVO

Existe un énfasis dentro de la teoría del valor que versa sobre la idea de la conformidad a normas sociales concretas y, al mismo tiempo, a una minimización correspondiente de los papeles de la percepción y la razón selectivas en la acción humana. Respecto al tema que nos compete, huelga aclarar que el enfoque tiene que ver más con aquello que sistemáticamente se ha minimizado desde las ciencias sociales, ahondando en la cuestión perceptiva y en la construcción del consenso estético como un ejemplo del pleno ejercicio de racionalización selectiva a escala macro. Con respecto a la interpretación de las obras a partir de contextos específicos, Juan Carlos Fernández Serrato ha dicho lo siguiente:

Una nueva contradicción nace de todo esto: la renuncia teórica a la interpretación de los sentidos ha olvidado de paso poner en cuestión los valores, efectuar una crítica no normativa. Esta perspectiva, empuja a la teoría a caer en brazos del idealismo más desencarnado, a la vez que legitima como indiscutible plataforma de conceptos lo que no son más —ni menos— que nociones situadas, localizadas, en un espacio cultural historizado y muy concreto, y cuyas características definitorias nunca pueden establecerse en la forma de un sistema conceptual estático, puesto que están siempre sujetas a un constante cambio de lugar. (Fernández Serrato; 2002).

En ese sentido cabe señalar que hay una clara diferencia entre el estudio de los valores como normas y el estudio de las repre-

sentaciones simbólicas de los valores, lo que implica una serie de procesos cognitivos que median entre la construcción del sistema normativo y los niveles de electividad de los miembros de una sociedad determinada. En ese orden de ideas, el proceso de formación del valor a nivel individual es análogo a la construcción de la ideología a nivel grupal, de modo que los sistemas valorativos y la cultura son sistemas de interacción interdependientes.

Las creencias acerca de lo verdadero y lo bueno son aspectos del sistema de valoración, en tanto que los sistemas de conocimiento y normativo actúan recíprocamente en el nivel cultural. La base del cambio cultural radica, entonces, en modificaciones al consenso en términos del significado subjetivo inmediato de los valores. En ese sentido, la autonomía relativa del campo de las artes permite construir modificaciones significativas al consenso estético de manera más o menos independiente, toda vez que para que dichas modificaciones sean apropiadas por el grupo, se requiere de todo un proceso de racionalización efectiva de la diferencia normativa que constituye la modificación de los consensos. En ello estriba el principio del cambio cultural, aunque no de manera netamente recíproca, sí en términos de posibilidad y riesgo, de electividad y causalidad concreta. Respecto a la permisibilidad de los artistas, la psicóloga Ruth Richards señala:

The creators may distance themselves from society in some sense, but they can never be too far removed from this ongoing interchange if they are going to participate. [...] Not all new ideas become widely accepted, of course, and that is also the point. Society has a distinct array of braking counter forces to select, modify, edit, or transmit new information. There is an ongoing circulation of new information, which undergoes selection and modification in a complex dialectic. (Richards; 1996).

Para la teoría general del valor, los dos componentes esenciales de todo sistema valorativo son la disponibilidad y la rareza. En este punto es necesario identificar dos tipos de rareza, uno meramente económico, determinado por una relación netamente cuantitativa, y otro de orden cultural, definido en términos puramente cualitativos. Tenemos entonces que el concepto de rareza puede verse, en el caso particular de las manifestaciones creativas, desde el punto de vista de la escasez y el de la peculiaridad simbólica.

Del mismo modo que los valores están determinados por consenso, la empatía particular hacia determinado tipo de representaciones constituye una cuestión de electividad que no necesariamente es considerada a partir de causas genuinas, sino de un mero principio de racionalización del valor a partir del conocimiento disponible, es decir, de lo normativo. El juego de intercambios entre dicha normatividad electiva y los límites de independencia relativa al interior del campo de las artes es lo que determina en gran medida el consenso estético, es decir, el valor de lo representado. Tanto la electividad como la permisibilidad son cuestiones directamente vinculadas a la construcción de los discursos y los consensos. Respecto al consenso estético, Fernández Serrato apunta que:

En términos generales, pues, podemos decir que difícilmente podríamos llegar hoy a un consenso sobre lo estético, que sólo podemos plantearnos su discusión en tanto avatares, configuraciones supraindividuales emplazadas en las condiciones que le imponen la historia, los valores sociales y los lenguajes del poder. (Fernández Serrato; 2002).

En ese sentido, la incompreensión del individuo creador no puede ser explicada funcionalmente sin antes reconocer la existencia de

razones no consecuentes de manera axiológica, debido especialmente a una relación de simetría entre los aspectos racionales de los sentimientos y la serie de decisiones irracionales determinadas por la empatía y el conocimiento especializado. La fuerza del sistema de valores de una comunidad se determina en función de los intereses del grupo y sus miembros, mientras que los valores universales, a los que responde en gran medida el campo de las artes, no presentan regularmente una relación directa con dichos intereses.

Al intentar explicar la forma en que opera socialmente el campo de las artes, nos enfrentamos a una relatividad concreta del objeto de estudio, que radica principalmente en el hecho de que, en algunas situaciones, los intereses de los actores sociales resultan parámetros pertinentes, en tanto que en muchas otras no lo son. Para Foucault (1977: 124-127), es a finales del siglo dieciocho y comienzos del diecinueve, que entra en operación un sistema de propiedad intelectual y órdenes estrictas de derecho de autor, estableciéndose de ese modo, de manera casi tácita, la transgresión como una propiedad intrínseca al acto de escribir. Y es justamente desde esa marginalidad permitida (permisiva), que los autores pueden proponer modificaciones concretas a los grandes consensos. Fernández Serrato comenta sobre las posibilidades de dicha marginalidad, desde la teoría del emplazamiento:

La marginalidad no es pues un emplazamiento insignificante, sino el lugar de la deconstrucción de la realidad ideológica, el sitio de la pregunta, la duda y la vacilación, el espacio de lo inseguro arriesgado y cambiante, de lo contradictorio, es decir, de lo vivo. (Fernández Serrato; 2002).

Al respecto podríamos inferir que uno de los procesos observables a partir del cual podemos identificar el conjunto de estrategias sociales del campo de las artes, es precisamente la transgresión consciente de los autores al consenso estético que media sus prácticas sociales. Sobre la obra de arte, y en particular, sobre el texto, podemos observar todo un proceso de singularización y autonomía que lo libera de los enredos y concatenaciones características de otras formas de representación del valor; toda vez que una obra constituye siempre un significado en sí misma. Dicha independencia es planteada por Simmel de la siguiente manera:

Wie der Rahmen eines Bildes das Kunstwerk als einheitliches, in sich zusammengehöriges, als eine Welt für sich charakterisiert und zugleich, nach außen wirkend, alle Beziehungen zu der räumlichen Umgebung abschneidet; wie die einheitliche Energie solcher Gebilde für uns nicht anders ausdrückbar ist, als indem wir sie in die Doppelwirkung nach innen und nach außen zerlegen, —so zieht die Ehre ihren Charakter und vor allem ihre sittlichen Rechte— Rechte, die sehr häufig von dem Standpunkt der außerhalb der Klasse Stehenden als Unrecht empfunden werden - daraus, daß der Einzelne in seiner Ehre eben zugleich die seines sozialen Kreises, seines Standes, darstellt und bewahrt. (Simmel; 1905).

Lo anterior convierte al creador (extraño, aventurero) en un ejemplo extremo de individualidad ahistórica que, sin embargo, es productor simbólico y sujeto activo de una aventura (en términos de Simmel) que por su propia naturaleza y a pesar de toda la carga de experimentación social que implique, no deja de estar conectada al conjunto específico de sistemas de valoración e intercambio cultural. ¿Qué es, entonces, un autor? Evidentemente se

trata de algo más que un productor simbólico, alguien que está en condiciones de plantear ideas sustanciales para el cambio social, por lo menos en términos de posibilidad, lo que constituye un acto de pura transgresión política o, como diría Orlan, la artista francesa cuyo discurso estético se ha venido construyendo a partir de una serie de interminables cirugías en su rostro: “...intervention means ‘operation’. I consider my intervention an integral part of my work.” (Orlan; 1996: 81).

LEGITIMIDAD, PERMISIBILIDAD Y AUTORÍA

Quien dedica su obra a la experimentación lingüística se sabe depositario de una tradición concreta y actúa en función de un sistema de permisibilidad social específico. Un artista de vanguardia no sólo requiere de un conocimiento concreto sobre su lenguaje y sus posibilidades, sino de un sentido de pertenencia a una élite a la cual le está permitido hacer modificaciones sobre el discurso social. Sobre el poder de los creadores, Claudio Zulián considera que:

Desde este punto de vista el “artista” —usamos ahora este término en su acepción más clásica— puede jugar un papel destacado, y encontrar incluso nuevos cometidos. En efecto, el saber artístico es un saber heterogéneo respecto al núcleo duro de los proyectos de dominio actuales, fundamentados esencialmente en el saber técnico-científico. Esta condición periférica, diversa e impotente, unida al peso de su rica y refinada tradición, le puede otorgar una importante función como saber liberador. (Zulian; 1998).

En sentido estricto, las obras literarias operan como documentos del consenso, y su relativa autonomía no es otra cosa que un

mecanismo de restricción cognitiva. La división del trabajo social permea la actividad literaria permitiendo que sólo unos pocos dentro de la élite literaria sean capaces de hacer modificaciones al consenso estético y crear nuevos discursos a partir de consensos anteriores. No deja de ser paradójico que en términos campales al escritor de vanguardia, único depositario de una verdadera libertad creativa, se le mantenga siempre dentro de los límites de la marginalidad.

El escritor contemporáneo de vanguardia se ha ido desprendiendo paulatinamente de los ismos para trabajar un tanto de manera aislada, concentrándose en dos aspectos fundamentales: la subversión y la alteración sintáctica. Se ha pasado de los movimientos revolucionarios de vanguardia a las trayectorias individuales, del escritor comprometido al estratega simbólico que accede de diferentes maneras a las dinámicas sistémicas. Pero incluso su marginalidad supuesta no consigue del todo excluir al autor de su contexto, una obra literaria constituye un documento, y como tal, en mayor o en menor medida, tiene un ámbito de trascendencia para la sociedad que lo produce e intercambia. Al respecto, Daniel Murillo Licea anota lo siguiente:

El sujeto, en tanto que sí mismo, pertenece a una comunidad. Se desenvuelve de cierta manera en y a través de ella. Pertenece y le pertenece porque, de hecho, su identidad, en parte, ha sido creada, conformada, alimentada por ese entorno. Rousseau decía que el hombre necesitaba de los demás, por ello en la comunidad, entonces, existe un cierto grado de afinidad: lazos afectivos y de identificación, pero también lazos no afectivos y de diferenciación. En su carácter de comunicación, es decir, hacer en común, la comunidad es dinámica: los lazos se recrean, se construyen, se destruyen, se

alteran, y, en concordancia, la unidad se altera igual porque tanto la identidad como la Identidad cambian. (Murillo Licea; 2001).

Hacia 1987, Richard Kostelanetz visitó la frontera Mexicali-Calexico para realizar una serie de actividades en ambas ciudades, pero principalmente para supervisar la edición de *Prose Pieces/Aftertexts* por parte de Atticus Press, una pequeña editorial independiente que operaba principalmente en el Valle Imperial. Para el escritor neoyorkino, investido con una serie de becas de las fundaciones Guggenheim y Rockefeller y reconocimientos por parte del National Endowment for the Arts, *Prose Pieces/Aftertexts* representaba el acceso a la publicación desde la marginalidad, hecho que se contrapone directamente al contenido del libro.

Se trata de un texto en el que operan de manera conjunta la subversión y la alteración sintáctica, cosa poco común dentro del campo literario. A partir de esas dos licencias creativas operando tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, Kostelanetz se dio a la tarea de resemantizar algunos de los textos fundamentales para el desarrollo de la sociedad estadounidense. Textos fundacionales, verdaderos documentos del consenso como la *Declaración de independencia*, fragmentos de la *Biblia* y otros discursos políticos, fueron alterados en términos de estructura y sentido a partir de formulaciones matemáticas complejas. El resultado del experimento es un acercamiento crítico al consenso, a la moral pública y al sentido de unidad nacional que adquiere connotaciones de índole diversa según el ritmo de cada lectura y las pausas hechas por el lector.

I Dream, uno de los relatos incluidos en *Prose Pieces/Aftertexts*, es una subversión del discurso más famoso de Martin Luther King, lo que apunta no sólo hacia la resemantización de un texto

fundacional, sino también hacia la idea de que el consenso puede adquirir nuevas connotaciones cuando queda desprovisto de una estructura lingüística concreta. De hecho *Prose Pieces/Aftertexts* no es un libro propiamente dicho, sino dos libros; cada parte del volumen puede leerse con el simple hecho de girarlo y, aunque cada una cuenta con un sumario, el libro carece de numeración en sus páginas. En el prefacio de la parte del volumen correspondiente a *Aftertexts*, Kostelanetz anota lo siguiente:

Wanting to write something other than conventional prose, which I had spent the previous decade mastering, I began with an experimental hypothesis regarding the creation of nonsyntactic prose, unsure about what the final results might be, or whether I would even like them. A subsidiary ambition was to write prose that would be generally unacceptable on grounds of its stylistic premise, much as my earlier poetry had been; for under the influence of Stein, I knew that, as a rule, imaginative work would never be significant unless it was initially unacceptable, less to readers than to editors. (Kostelanetz; 1987: 3).

De alguna manera Richard Kostelanetz está asumiendo la función dialéctica de los escritores de vanguardia, una condición que los ubica como los grandes destructores del consenso, pero también como los pioneros de los nuevos acuerdos estéticos y la manera en que éstos son expresados en el terreno de lo social. En este sentido ningún escritor de vanguardia estaría de acuerdo con que su trabajo pertenece al ámbito de la expresión, comenzando por el propio Kostelanetz, quien considera que el trabajo del artista estriba en la construcción de objetos susceptibles de ser percibidos (Kostelanetz; 1995). Pero en este caso concreto, el texto es mucho

más que un objeto susceptible a la valoración estética; se trata, antes que otra cosa, de la subversión de un discurso imperante que opera bajo los mismos principios y recursos simbólicos que el consenso social a partir del cual se produce. Hacia mediados de los años sesenta, Susan Sontag afirmaba lo siguiente:

Language seems a privileged metaphor for expressing the mediated character of art-making and the artwork. On the one hand, speech is both an immaterial medium (compared with, say, images) and a human activity with an apparently essential stake in the project of transcendence, of moving beyond the singular and contingent (all words being abstractions, only roughly based on or making reference to concrete particulars). On the other hand, language is the most impure, the most contaminated, the most exhausted of all the materials out of which art is made [...] Language is experienced not merely as something shared but as something corrupted, weighed down by historical accumulation. Thus, for each conscious artist, creation of a work means dealing with two potentially antagonistic domains of meaning and their relationships. One is his own meaning (or lack of it); the other is the set of second-order meanings that both extend his own language and encumber, compromise, and adulterate it. The artist ends by choosing between two inherently limiting alternatives, forced to take a portion that is either servile or insolent. (Sontag; 1969: 14-15).

En ese sentido la estrategia de Richard Kostelanetz es clara; no hay una apuesta decidida para optar por alguno de esos caminos, ni el servilismo ni la insolencia son términos que puedan aplicarse al experimento cultural que representa un libro como *Prose Pieces/Aftertexts*. Sin embargo, esas dos dimensiones del lenguaje están presentes en cada sílaba del texto, entrevistas a partir de

esa corrupción original de la que hablaba Sontag, sólo que dicho principio corruptor del lenguaje está presente en todos los planos de lo escrito.

Pareciera que el principio de trastocar lo escrito es decir dos veces; a partir de lo anterior el consenso se personaliza y se disgrega, no queda lugar entonces para la división social de la estructura sintáctica y, por ende, tampoco para la construcción del discurso. En extremo, estos textos de Richard Kostelanetz cuestionan el consenso social por excelencia, aquel que funda los principios a partir de los cuales se ordena el pensamiento y la historia cultural de una sociedad específica; plantean, a partir de un giro lingüístico, las bases para la reconstrucción del discurso, para fundar el mito de nueva cuenta.

Más allá de la discusión sobre el consenso y la obra, está el conjunto de necesidades a partir de las cuales ésta se crea en función del corpus general de la cultura a la que pertenece. En ese sentido la pregunta fundamental podría ser ¿qué es lo que permite que una obra literaria de vanguardia exista socialmente como antítesis y síntesis del consenso? Esto se resuelve en parte gracias a la siguiente cita de Gramsci:

Parece evidente que de lo que sí debemos hablar, por cierto, es de la lucha por una nueva cultura como lo inmediato, y no de un nuevo arte y, quizás, para ser exactos, no se deba nunca hablar de que se lucha por un nuevo contenido del arte, pues el contenido no se concibe en abstracto separado de la forma. Luchar por un nuevo arte significa propender a la creación de nuevos artistas en lo individual, lo que es absurdo, pues no es posible crearlos artificiosamente. Se debe hablar de la lucha por una nueva cultura, es decir, por una vida moral nueva que no puede dejar de estar íntimamente

ligada a una nueva percepción clara de la verdad de la vida hasta que esta intuición se convierte en un modo original de sentir y ver la realidad, íntimamente connatural con las probabilidades artísticas y la posibilidad del arte para obrar. (Gramsci; 1976: 109-110).

Al trabajar sobre un texto con la intención de que la función de éste sea la de ser percibido de manera distinta a la supuesta por el consenso, evidentemente se está proponiendo el desarrollo de una nueva sensibilidad; cuando experimentos de esta índole apuntan hacia la deconstrucción misma del consenso a partir del cual la obra existe socialmente, se está proponiendo, sin duda, una nueva forma de percibir abierta a la discusión sobre nuevos consensos, a la construcción de nuevos mecanismos de valoración.

En *Rock of Pride*, un poema de Joel Kuszai, la deconstrucción de textos fuente proviene de una aproximación más lúdica. El poema forma parte del libro *A Miscellany*, en cuya nota introductoria Kuszai señala lo siguiente: “After using the computer to sample, scramble, sort and distort source texts, I edit and revise until each lyric is electroplated with meaningful affect. I like to think my method is analogous to the sculptor working in marble, chiselling away.” (Kuszai; 1998).

Hacer del texto un contexto a partir del cual pueden crearse sentidos nuevos, no sólo parece atentar contra el concepto de autoría, sino que presenta implicaciones y aplicaciones precisas. La implicación primera es la resemantización de lo percibido y lo representado socialmente como materiales brutos, formas estéticas que son despojadas de su forma social para reconstruirse y trastocarse en otra cosa. Un precepto a partir del cual lo externo puede depurarse con fines estéticos para decir de nueva cuenta.

Pero Kuszai y Kostelanetz estuvieron en la región fronteriza sólo por un lapso de tiempo limitado a proyectos específicos. La aproximación de los autores nacidos y radicados en la región es en esencia distinta, aunque comparte una serie de recursos formales. Los textos de Juan Antonio Di Bella (1997), Rafa Saavedra (1997) y Luis Humberto Crosthwaite (1993), parten de los mismos principios de resemantización, deconstrucción y apropiación, aún a pesar de que en apariencia el resultado sea una forma más conservadora. En ellos puede entreverse una voluntad metatextual, toda vez que el espacio social es interpretado como texto, y el texto mismo como parte de un contexto que se define en función de un diálogo preciso con la realidad circundante. En los textos de Di Bella, Crosthwaite y Saavedra, la figura del autor parece reducida a la de un cronista que sobre la realidad infiere una serie de juicios de valor, sentencias fundacionales y consideraciones ontológicas sobre la construcción de los mundos de vida.

DISCURSO Y DINÁMICAS COMUNICATIVAS

Los procesos comunicativos nos refieren a la existencia de relaciones que no son necesariamente lineales. La representación de los límites de sentido inherentes al fenómeno de la literatura experimental en la región fronteriza, supone el intercambio dinámico de instrumentos de representación y sentido a partir de puntos críticos que operan como fuentes de información para la comprensión del texto literario y sus cualidades comunicativas dentro de un contexto social determinado. Estudiar la dinámica de los discursos supone, antes que la interpretación, una descripción de la forma en que se constituye su sentido; al respecto, Jesús Galindo anota lo siguiente:

La acción descriptiva requiere de un acervo lingüístico, es decir, de un mundo conocido desglosado en los términos de su composición. En la medida en que la riqueza semiótica se asocia a una variedad de mundos conocidos en lógicas de comparación y generalización, mayor será la capacidad de enfrentar a la configuración de un nuevo fragmento del mundo. El trabajo lógico es de suma importancia, también la estructura y el sistema de articulación lingüística que nombra y representa lo conocido. (Galindo Cáceres; 1998: 28).

Lo que puede entreverse es una categorización tentativa a partir de cinco ámbitos precisos; la referencialidad espacio temporal, los imaginarios sociales, el sentido de propiedad y/o pertenencia, el desarrollo de procesos cognitivos y la referencialidad lingüística. Al observar textos de algunos autores fronterizos de corte experimental, puede observarse un mayor consenso respecto de las primeras dos categorías, y un énfasis campal (relativamente autónomo) en las dos últimas, mediando en la construcción de sus textos la cuestión identitaria. Pudiéramos plantear entonces que, cuando una obra apunta hacia temáticas y asuntos referentes a la vida cotidiana y el contexto regional, comunica más en función de los consensos; en tanto que, cuando en la obra el peso temático apunta hacia la autorreflexividad en términos estéticos y/o lingüísticos, se aleja de los consensos, independientemente de su forma. Para Richard Shusterman:

First, aesthetic experience is essentially valuable and enjoyable; call this its evaluative dimension. Second, it is something vividly felt and subjectively savored, affectively absorbing us and focusing our attention on its immediate presence and thus standing out from the ordinary flow of routine experience; call this its

phenomenological dimension. Third, it is meaningful experience, not mere sensation; call this its semantic dimension. (Its affective power and meaning together explain how aesthetic experience can be so transfigurative.) Fourth, it is a distinctive experience closely identified with the distinction of fine art and representing art's essential aim; call this the demarcational-definitional dimension. (Shusterman; 1997).

Lo anterior puede conducirnos a una compleja discusión sobre la dimensión política del texto literario, si comenzamos por considerarlo dentro del corpus general de la vida simbólica, como un espacio liminal, intermedio entre la reflexión sobre lo social y las representaciones de lo posible. Pero independientemente de dicha naturaleza, planteada en estrecha relación con la política simbólica en términos de producción, distribución y consumo de los bienes culturales, perviven las cualidades del texto literario experimental o de vanguardia como instrumento mediador de los consensos, independientemente de su singularización y aparente desvinculación con respecto de su entorno.

Lo estético y lo social se retroalimentan de manera recíproca en función del texto literario de corte experimental. Esto nos permite plantear la existencia del texto, a nivel simbólico, en una zona liminal, un cruce de posibilidades de representación que sobrepasa lo meramente expresivo para ubicarse, dadas sus dinámicas intrínsecas, en un plano epistemológico concreto. Para Vladimir Dimitrov el sentido:

Meaning has fractal structure —once a certain dynamical sign makes sense to an individual, this individual can “zoom” deeper and deeper into the meaning of this sign. Although each level (“scale”) of meaning-exploration may differ from any other level,

there is similarity between the levels, as they all relate to the dynamics of one and the same sign interpreted by one and the same individual. (Dimitrov; 2000).

LOS DISCURSOS COMO FORMAS DE VIDA

El hecho de que exista una articulación precisa entre lo social y lo estético más allá de la forma, implica una serie de estrategias comunicativas encaminadas a trascender el plano del contenido a partir de unidades de sentido implícitas y explícitas en el texto tendientes a la constitución de un contexto propio y apropiado de comunicación compleja. Ello supone la estructuración relativamente autónoma de formas de comunicación emergentes que tienden a la recomposición del entorno social en función de modificaciones específicas al plano normativo supuesto por los consensos, a partir de cambios cualitativos en las dinámicas de intercambio simbólico que operan, directa o indirectamente, en el plano cognitivo. Para Jesús Galindo, el lenguaje tiene implicaciones mayores de las que suponemos para la cultura que funda sus consensos sobre él:

Las palabras son colectivas, no tienen autores particulares. El lenguaje es una trayectoria de la percepción humana, en algunos momentos muestra los contrastes entre lo anterior y lo posterior, en otros deja oscuros pasajes completos, delega al olvido el tramado de sus componentes. La cultura en principio es una noción, una articulación de sentido, pero también es una palabra; como tal tiene una historia, un campo léxico-semántico donde adquiere valor. (Galindo Cáceres; 1998: 20).

En ese sentido, la principal cualidad del lenguaje es su contexto normativo. Hacer modificaciones en sus usos, con fines puramente estéticos contenidos en el plano de la expresión, necesariamente implica una complejización de la lógica normativa. Y un cambio de lógica lleva implícita la presencia de nuevas formas de comunicar planteadas en términos de posibilidad.

A expensas de que desde el campo de las artes la vida no responde exclusivamente a causalidades de índole social, la acción interpretativa de las obras y sus contextos deben asumirse como parte de un proceso de semiosis sui generis, en tanto que la literatura experimental en la frontera, a pesar de su naturaleza intrínseca con respecto de lo social, no viene a ser otra cosa sino una dimensión codependiente de los procesos de configuración de las dinámicas del intercambio simbólico. Para Juan Carlos Fernández Serrato:

Pareciera que una vez canonizadas estas experiencias límite del borrado de fronteras ya no podríamos atender a visiones menos radicales de la actividad estética. No obstante, el discurso crítico institucionalizado y el canon convencional salvan el riesgo de tener que replantear sus nociones fundacionales por medio de un giro hermenéutico: ocultar las obras bajo el velo de la genialidad y la singularidad irrepetible. De acuerdo que toda creación artística es un acontecimiento que inaugura y cierra un mundo en su misma textualidad, y que sólo tiene sentido cuando acontece, cuando es percibida por el lector como un acontecimiento sígnico: en el acto de la lectura adviene el significado, el sentido es un acontecimiento singular. (Fernández Serrato; 2002).

LOS AUTORES

La autonomía del campo de las artes puede resultar, en efecto, un obstáculo para la interpretación de las obras cuando se pretende estudiarlas como una caracterización de las dinámicas sociales. Sin embargo, es importante recordar que existe una relación causal directa entre la estructura de las sociedades, los procesos cognitivos que permiten su representación, y las acciones correspondientes a su interpretación e intercambio. Desde su teoría del emplazamiento, Fernández Serrato anota lo siguiente:

El primero de estos emplazamientos nos lo sugiere la propia textualidad de los objetos producidos desde los diferentes discursos estéticos, su intencionalidad autoral, las trayectorias de lectura que permite su tejido enunciativo, sus manifestaciones y ocultamientos de sentidos sociales, los diferentes registros psicológicos de la lectura, los accidentes y las casualidades lingüísticas que se introducen en la codificación o en la descodificación, etc. De esta manera, la producción y el consumo privado de objetos o productos artísticos o portadores de cualidades estéticas se abre en un diálogo infinitamente diverso entre autor, texto y lector. (Fernández Serrato; 2002).

De este modo, si consideramos a las obras como parte del universo de representaciones sociales más que como bienes culturales singularizados y relativamente autónomos, en términos comunicativos lo referente a su contexto social respecto del contenido, puede ponderarse como un valor de orden positivo. En tanto que lo relativo a su contexto estético o campal puede ponderarse en sentido inverso. Esto puede aplicarse en sentido inverso si se con-

sidera a las obras en función de su autonomía relativa con respecto del resto de las dinámicas sociales del intercambio simbólico. Lo anterior permite ubicar al texto literario experimental o de vanguardia en una zona liminal que constituye el espacio propio de retroalimentación de los consensos, proceso en el cual la cuestión identitaria opera en términos prioritarios independientemente de consideraciones formales.

En ese sentido, tanto por sus características formales, como por sus cualidades discursivas y las correspondientes implicaciones de sentido, las obras literarias de corte experimental generadas en la región, apuntan hacia una semiosis de índole eminentemente cognitiva, misma que opera de manera paralela a la cuestión identitaria en términos de mediación entre consensos.

Existe entonces una causalidad implícita entre semiosis cognitiva e identidad, en tanto como formulación de estrategias comunicativas precisas. De este modo, la producción de literatura experimental está directamente vinculada con altos niveles de permisibilidad estética, siendo ésta mayor en comunidades fronterizas entendidas en sentido extenso, y de mayor movilidad social. Asimismo, la experimentación literaria permite retroalimentar el consenso social y ofrecer soluciones novedosas a problemas de comunicación ya conocidos, en tanto su validez comunicativa se pondera en función de sus ejes de relación con respecto de los consensos.

Las sociedades con mayor permisibilidad estética, propician el desarrollo de trayectorias de producción simbólica tendientes a la modificación de los consensos, siempre y cuando se hayan establecido los sistemas de intercambio pertinentes. En ese sentido, el espacio liminal como concepto fronterizo en sentido extenso, supone el planteamiento de preguntas clave para el desarrollo transitorio hacia una verdadera sociedad de comunicación, en tér-

minos de posibilidad de autorrepresentación y representación del otro, apropiación de los espacios de convivencia e intercambio social, las condiciones de desarrollo de nuevos marcos normativos en términos de lenguaje, representación y reinención de nuestras formas de vida.

LO DINÁMICO

El estudio de todo texto supone una amplia reflexión sobre el sentido, pero específicamente sobre su naturaleza social, sobre la forma en que puede ser causa y resultante de una serie de interacciones que demarcan sistemas normativos y mundos de vida. Una primera aproximación, como lo señala Benny Shanon, debe implicar una construcción semántica particular:

We shall attempt to answer the question “What is meaning?” by constructing a theory that explicates the concept of meaning within the framework of a full systematization of the empirical facts about semantic structure in natural language. The goal is a theory of the underlying principles that will interrelate and thus organize the empirical facts within the domain of semantics... To model an attempt to construct a semantic theory on this example, we should first seek, to break down the general question “What is meaning?” into a number of narrower, more specific questions that are inherently part of the larger one... [For example] “What is sameness of meaning?”, “What are similarity and difference of meaning?”, “What is multiplicity of meaning?” (p. 4). By this definition, semantics is not concerned with the relationship between two levels of reality or domains of discourse. Rather, it focuses on relations such as sameness and difference of meaning, entailment

and presupposition -- that is, relations between entities on the same level or in the same domain. (Shanon; 1991).

LA INTERPRETACIÓN

Interpretar es, en muchos sentidos, un tráfico con lo aparente. Lo que percibimos del entorno es una serie de señales y símbolos que constituyen nuestras formas de vida; cuando la congruencia de las formas es precisa, lo percibido no resulta ser más que una apariencia verdadera. De modo que estudiar los sistemas de símbolos para su posible interpretación implica siempre una inversión de tiempo y trabajo cognitivo, uno que supone un cambio constante en nuestra perspectiva sobre el objeto de búsqueda, así como una serie de recursos tendientes a la diferenciación y la discriminación.

¿Cómo acotar el terreno de lo que debe ser interpretado? La dificultad inicial consiste en resistirse al anhelo de persistir sobre lo dado, definir una diferencia tácita entre lo nuevo y lo típico en la construcción de las formas estéticas. Esa misma diferencia aparece en el terreno de la vida social como una forma de disputa entre las mediaciones institucionales y la voluntad expresiva de los sujetos. Una especie de antagonismo que al mismo tiempo opera como una forma de cooperación supuesta. Entre las formas y el desarrollo de su contenido existe toda una teatralización de esa disputa, misma que le otorga sentido a toda obra como proceso social. Sobre la validez de la interpretación como una forma de conceptualización del mundo, Eleonora Orlando anota lo siguiente:

Considero que la conjunción del realismo y la correspondencia es perfectamente compatible con la existencia de descripciones alter-

nativas, todas ellas igualmente verdaderas, que expresan distintas perspectivas epistémicas o distintas maneras de conceptualizar el mundo. El punto a destacar es que las descripciones en cuestión dependen no sólo de lo que existe sino también de cómo un individuo o grupo de individuos decide describir lo que existe en función de sus creencias, conocimientos e intereses tanto teóricos como prácticos. (Hurtado; 2001: 159).

En ese sentido, la interpretación es una mera aproximación a los procesos que determinan las formas; existe siempre una suerte de vaguedad perceptiva que es indivisible de la propia experiencia colectiva, del sistema normativo que supone una manera de leer y comprender la realidad. Los sentidos que podemos otorgarle a un texto al describirlo ciertamente operan a manera de reemplazo de su posición original dentro de las dinámicas del intercambio social, y es que el proceso de significación es una cuota de intercambio, una singularización valorativa que se construye a la par de la propia estructura de los discursos.

La gran aventura de la experimentación literaria consiste en el sacrificio de las formas, o mejor dicho, la ponderación de lo estético sobre el sistema normativo, sobre los consensos que regulan la construcción misma del texto. Un texto literario, fronterizo, liminal en términos de sentido y forma, es una apuesta por la libertad interna de sus propios sentidos, por la ambigüedad interpretativa, por la pureza perceptiva. Con respecto al papel del lector en la interpretación y reconstrucción del sentido de un texto, John Hopkins ha escrito lo siguiente:

How, then, is the reader to seek to interpret a modernist literary text which presents an exterior that breaks the rules of his fami-

liar language of everyday communication? As is only too often the case, many readers do in fact try to interpret poetry in terms of sociolectic conventions. Individual images are taken as referring to particular extra-textual phenomena— with the result that the global message of the text is lost sight of. Sometimes links between images are sought with other texts by the same, or other, authors; intertextual relations on this sub-textual level will not contribute much to the meaning of the text as a whole. (Hopkins; 1998).

De alguna manera las convenciones estéticas, pero también las lingüísticas, tienden a contenerse dentro de un campo concreto en el que los mundos internos se repiten por un mero principio de sujeción a las formas, de tal manera que se genera un sistema controlado en términos de representación e interpretación. La posibilidad de describir un mundo que se ajusta a una forma manifiesta, entonces, no viene a ser otra cosa que la plena manifestación de la apariencia, una suerte de caricaturización del acto creativo.

LOS AVENTUREROS Y LA FORMA

Cuando observamos la experimentación literaria en la frontera nos percatamos de que el acto creativo transgrede los propios límites de la rebeldía formal para inscribirse dentro de una dinámica de política simbólica particular. Los creadores, en este caso, echan mano de los consensos para asumir una postura específica, ejerciendo así un poder de decisión sobre lo escrito, sobre la construcción de formas culturales que, de una u otra manera, terminarán por circular socialmente a través de diversos sistemas de distribución.

Esa postura específica es concebible solamente si retomamos la idea del aventurero propuesta por Simmel. Asumir que en lo que se escribe está inscrita la posibilidad de modificar los consensos a partir de los cuales se ha creado, implica sin lugar a dudas una racionalización de la propia condición periférica. Se trata de una suerte de activismo que supone que la posición social del creador como individuo inserto en determinadas dinámicas grupales, permite un nivel de influencia moderado que en circunstancias concretas puede llegar a ser decisivo. Sobre la naturaleza contextual de la literatura contemporánea, John Hopkins puntualiza:

Modern poetry operates in terms of at least three types of context: a “matricial context” that operates at the level of the individual image, a “literary (or intertextual) context” that operates at that of the text as a whole, and a “sociolectic context” against which the semiotic structure of the text as a whole reacts. (Hopkins; 1998).

A sabiendas que las formas varían pero los consensos se repiten, un autor de corte experimental parte de la idea de un juego de posibilidades. ¿De qué manera un contenido puede hacer modificaciones concretas en su forma y en el contenido social de ésta? La estrategia comunicativa de los cinco autores estudiados parece ser un mecanismo común en el que el uso de la forma permite transgredir los sentidos y, con ello, la congruencia supuesta entre el contenido del texto y el contenido social de los consensos.

Y si los consensos no resultan ya congruentes con respecto de las formas, y las dinámicas perceptivas corresponden a un conjunto de sentidos diversos y diversificados en términos de interpretación, ¿no será esto una señal de que los consensos deben modificarse a fin de reestablecer cierta congruencia, el orden supuesto que ates-

tigua lo correcto? Esta suerte de entropía representativa adquiere una mayor importancia política cuando observamos los principales recursos de esta experimentación formal en la frontera.

Por un lado, está la apropiación entendida en sentido extenso, lo cual implica la apropiación concreta de textos, contenidos y metáforas sociales, referentes culturales y lingüísticos; por otro, la idea de lo fundacional en términos de sentido y significado. Si un autor toma prestados textos de otro para modificarlos en contenido y forma, y ofrecerlos a un público anónimo del que se exige una lectura discontinua y una disgregación en términos perceptivos, ¿no estaremos asistiendo al cuestionamiento general de las formas de vida? En parte esta relación entre autores y consensos, entre textos y lectores, se manifiesta en la siguiente cita de Daniel Murillo Licea:

La diferenciación y la asimilación tienen que ver con la semiosis y conforman, de hecho, una doble cadena: Una semiosis del propio individuo hacia sí que encuentra estas dos afecciones y la semiosis del otro, que las encuentra tanto en sí mismo como en los demás. Esta doble cadena es, en sentido estricto, un proceso ligado de semiosis en donde el interpretante no tiene que coincidir necesariamente. (Murillo; Licea: 2001).

LA FORMA PERMISIVA

De alguna manera cuestionar nuestra posición dentro de los procesos de intercambio simbólico supone un cuestionamiento de orden mayor con respecto de las dinámicas generales de electividad y posicionamiento. Si la relación entre autor, lector y realidad se ve

modificada, y el orden supuesto por los consensos y las normas formales han sido transgredidos, sin duda alguna las posibilidades de elección en términos representativos son mayores.

Si dentro de los mismos consensos, autores determinados pueden generar nuevas formas y procesos empáticos a partir de los cuales sus lectores pueden y deben generar nuevos mecanismos de interpretación, entonces dicha permisibilidad estética no viene a ser sino una posibilidad de ampliar otras dinámicas permisivas hacia otros ámbitos y, de esta manera, construir nuevas formas de relación que propicien consensos más congruentes con las nuevas posibilidades de representación. Pese a su limitada distribución, para Renato Barilli el texto literario de vanguardia presenta cualidades únicas dentro de la producción cultural, y con base en lo anterior apunta lo siguiente:

...while dreaming is universal, a revenge that the unconscious takes on its status of censor, the poetic text is just for a few, those who have the ability to open the door to the unconscious, or even only to the preconscious. Al this happens thanks to a calculated and capable use of the intelligence, an intelligence that sacrifices itself and puts itself in particular conditions of abandon (of inspiration). The result is that poetic work corresponds to a “normalized” use of the same techniques of wit and lapsus, which therefore does not cause more sporadic episodes of laughter, of relaxation, but a condition of homogeneous, extended liberation is introduced. (Barilli; 1997: 10-11).

Y pese a que pudiera parecerlo, lo anterior nada tiene que ver con la idea del arte por el arte propuesta por Adorno, una propuesta conceptual hecha tiempo antes de que el campo de las artes

comenzara a entreverse a sí mismo como representación última de la posibilidad. Se sobreentiende aquí una suerte de soberanía única, singularizada en función de los procesos que la propician. No hay espacio aquí para consideraciones idealistas o naturalistas, sino una conceptualización de la capacidad de los creadores para extender los límites del contenido, de sobrepasar cualquier intento de representación que responda a una mera visión uniforme de la experiencia.

Las formas estéticas más contemporáneas dan cuenta de esa inquietud renovadora, incluso, por más experimental que pueda resultar una obra en lo particular, pervive una serie de coincidencias que nos hacen creer que detrás de dicho proceso significativo hay algo más que un mero impulso momentáneo. No queda espacio, entonces, para la inspiración creadora o la construcción de los discursos, sino para la proposición implícita o explícita de nuevas formas de vida, de nuevos recursos de interrelación con lo social. Para Alejandro Peñuela Velásquez y Luis Guillermo Álvarez, las formas emergentes presentan la cualidad de enfrentar a los individuos con la complejidad de su entorno, así como de dinamizar sus procesos de interacción. Lo anterior se explica de la siguiente manera:

La relación dinámica entre una unidad comunicativa, entendida como una forma emergente de acción social (elemento-sistema en la dinámica de redes), y el entorno en el cual se desarrolla este proceso de comunicación, está articulada a la manera como los sujetos en una relación intersubjetiva perciben el mundo social. Lo cual implica, tener en cuenta la diversidad de consecuencias sociales y culturales que genera esta relación. Esta diversidad enfrenta al sujeto con los avatares de su complejidad; relaciones que se dinamizan en un proceso de constante afectación recíproca en su redificación como ser social. (Peñuela Velásquez; 2002).

En nuestro contexto, la imaginaria creadora está planteada como una forma de referencia hacia fenómenos concretos del plano extratextual, en ese sentido, la noción de una idea general se pierde ante la posibilidad de los lectores de integrar las temáticas referidas a la concepción general del texto en función de aspectos concretos de sus propias biografías. La experiencia textual, vista de este modo, permite la concatenación de hallazgos, así como desviar la percepción del texto hacia unidades de sentido referidas directamente en los esquemas conceptuales de realidad. Para Jesús Becerra:

...también la realidad social es una construcción, inmersa en los juegos por oficializar las visiones y por armar las perspectivas contestatarias. No hay una sola realidad social, como tampoco hay una sola realidad para el individuo, ambas son hechas de consenso y ambas están armadas de formas parecidas: sobre la base de las experiencias que se cree haber tenido, pues también la sociedad tiene sus mitos y sus manías, sus sueños y sus recuerdos; también voltea la mirada y sabe sonreír, aunque le ocurra como a nosotros: en parte quisiera hacerlo, en parte no y en otra parte quizá. (Polkinhorn; 1993: 103-104).

Tal juego de referencialidades vinculadas estrechamente al sentido de la experiencia dentro y fuera del texto, se encuentra expresado a su vez en una serie de elementos intratextuales tendientes a la objetivación de la relación sujeto-signo. La idea convencional de frase o verso se desvanece en su sentido primario, permitiendo así la operación de una serie de rasgos definitorios cuya función principal es transformar, de alguna forma, las preconcepciones establecidas por los consensos.

La referencialidad se traspola, entonces, del plano textual al plano de la experiencia. El lector se ve forzado a olvidar o dejar de lado las convenciones de lectura a fin de entrar de lleno a un espacio literario en el que la realidad ha dejado de estar referida en el texto para que éste refiera directamente a su experiencia del mundo. Al respecto, planteando a la semiosis desde una perspectiva dinámica, Ma Uxía Rivas Monroy afirma lo siguiente:

La realidad extralingüística, exterior al signo, es la que determina al signo a que la represente de una determinada manera, y es de esta manera como accedemos y comprendemos esta realidad a la que los signos se refieren. Este proceso de semiotización parece sugerir un modelo dinámico, nuevamente triádico, en el que habría dos movimientos. Un movimiento externo al proceso de semiosis, cuya dirección es de afuera a adentro, en el que el objeto dinámico determina al signo a representarlo a partir del fundamento, dando lugar al objeto inmediato (dirección objeto-fundamento-signo); y otro movimiento interno al proceso de semiosis, que sería precisamente el inverso, cuya dirección es de dentro a afuera, en la que el objeto inmediato representa al objeto dinámico a través de la idea o fundamento del mismo (dirección signo-fundamento-objeto). (Rivas Monroy; 2001).

A diferencia de otras manifestaciones artísticas en las que la experiencia estética producida tiende a aislar a la obra de lo social en función de su existencia como una especie de sublimación del mundo, en la literatura regional de corte experimental puede entreverse un mecanismo a partir del cual la obra no conduce al lector hacia una experiencia estética concreta, sino que lo refiere directamente hacia la experiencia del mundo real, rompiendo en cierta medida la autonomía supuesta por el campo de las artes, y

dando pie a una serie de procesos de identificación y reconstrucción diversos con respecto de la propia experiencia del texto.

LOS SENTIDOS Y LA FORMA

Al retomar el ejemplo del poema de Joel Kuszai titulado *Rock of Pride*, existe una predominancia de términos correspondientes a un campo semántico vinculado directamente con la oscuridad y el fatalismo. De entre esa atmósfera cargada de dolor y sufrimiento emerge un sentido de posesión personal que apunta hacia una identificación individual respecto al sentimiento de disgusto. Tal proceso de personificación de la angustia opera de igual forma con respecto de otro campo, uno relacionado con el amor, la libertad y lo justo, planteándose en cierta medida un eje de relación en función del cual el amor y el dolor resultan del todo inseparables.

En menor proporción pueden identificarse dos campos vinculados estrechamente, por un lado, con la imagería religiosa y, por otro, con el plano de la expresión, el nombre y el verbo. De alguna manera puede entreverse una resolución factual del conflicto producido por la angustia inicial, esto en el sentido en que la expresión y la religiosidad mitigan las penas conduciendo, innegablemente a una negación de la experiencia externa a fin de alcanzar las metas más altas, aquello que se vincula de manera directa con el vuelo y el cielo, aquello que da fuerza como la roca y conduce a un conocimiento profundo de la propia condición.

A diferencia del poema de Kuszai, el relato de Juan Antonio Di Bella titulado *Yizus The Man y Los Kiosko Boys* plantea una ruta fundada más a partir del enfrentamiento con lo externo que de la propia condición existencial. Construido a partir de cuatro ejes de

sentido fundamentales, este texto presenta un línea mucho más simple en la que la coyuntura fronteriza, en función de la reflexión en torno a las mediaciones institucionales, se plantea en términos del ejercicio escritural para resumirse en la duda cognitiva.

De alguna manera el texto nos hacen pensar en un esquema de enfrentamiento simple, uno a partir del cual la dimensión territorial se posiciona en el lado opuesto de lo expresivo, en tanto que lo cognitivo se pone de manifiesto como resultado de un proceso de autorreflexividad surgido de la propia condición dentro de las redes interinstitucionales.

En la misma línea reflexiva que el texto de Di Bella, aunque de pretensiones literarias menores, el relato de Luis Humberto Crosthwaite titulado *Por qué Tijuana es el centro del universo*, apunta hacia lo fundacional como una forma de entrever las cualidades del propio contexto. En él opera un proceso de reflexión sobre la dimensión espacial a partir de un núcleo en el que se conjugan un plano hiperbólico en términos de cantidad, la dimensión temporal, la cuestión cognitiva vinculada directamente a la escritura, y un campo semántico que, en términos del texto, puede relacionarse tanto con el desarrollo humano como con la mediación familiar.

El relato de Rafa Saavedra titulado *@* representa una apuesta de sentido distinta. El rango semántico del texto va de la coyuntura fronteriza a la dimensión temporal, presentando una serie de oposiciones particulares. A aquello relacionado con la frontera como espacio y mediación institucional, se le opone directamente la cuestión cognitiva, pero estrechamente vinculada a la mirada. Del mismo modo, a la cuestión identitaria se opone una categoría relacionada con el cuerpo y sus usos sociales, relacionadas ambas con la imaginaria de la vida nocturna en contraposición al sentido de temporalidad.

En el relato de Saavedra lo temporal, lo cognitivo y los usos del cuerpo están supeditados a una relación de orden mayor, una formada por una tríada precisa entre la frontera, la identidad y la vida nocturna como rito de paso y conclusión de sus contrapartes sígnicas. De los cinco textos considerados aquí de manera bastante breve, el de Saavedra es el que quizás evidencie más el asunto de la identidad en relación directa con lo fronterizo, pero lo importante en este contexto es la visión de conjunto, las pulsiones generales de la experimentación literaria como un corpus particular de productos culturales.

De forma similar al relato de Rafa Saavedra, *I Dream* de Richard Kostelanetz pondera la identidad en términos semánticos, convirtiéndola en una suerte de punto de partida para su ejercicio de deconstrucción textual. En el texto de Kostelanetz lo identitario se presenta en oposición directa a un eje formado entre lo cognitivo y lo temporal. De esta dinámica de triangulación se presenta la visión de lo utópico en oposición a lo político, lo mismo que una negación de los nacionalismos.

Hasta este punto son varios los tópicos sobre los cuales pueden inferirse una serie de cuestiones de significado acerca de los textos mencionados; sin embargo, no se pretende aquí interpretar esos discursos en términos de contenido y de manera aislada, sino a partir de las dinámicas comunicativas implícitas a partir de su producción, distribución y consumo. Para Michael Hall:

In a system of many inter-related parts, simple explanations about what stimulus “causes” what effect no longer suffices. The very systemic nature of influences, contributing factors, and environments embedded in environments (contexts within contexts) adds a complexity to the whole picture. No longer can we think in li-

near and static ways of flow chart arrows moving us step-by-step through a process. Now we have to consider various processes and dynamics occurring simultaneously at different parts of the system. Now we have to think more in terms of cyclical and dynamic movements occurring and influencing each other. (Hall; 1997).

En gran medida la interpretación individual arrojaría datos importantes sobre los contenidos y las propuestas estéticas, pero aislaría a las obras de sus correspondientes posiciones en el terreno de lo social. El uso de las palabras y otros recursos simbólicos es del todo inseparable tanto del sentido como de las dinámicas de operación de un texto. En ese orden de ideas, cuando acudimos a la experiencia del mundo a partir de la experiencia de otro sujeto, y dicha experiencia está expresada con palabras y pulsiones estéticas particulares, no podemos sino diferir en función de nuestra propia experiencia. De ello surge una correlación que nos convierte en intérpretes tanto del texto como de nuestro propio entorno, de modo que cualquier aproximación racional a un texto literario no viene a ser sino una posibilidad de sentido planteada en términos hipotéticos. Para Ma Uxía Rivas Monroy:

Lo interesante en la semiosis es que entre el signo y la realidad se da una relación de presencia/ausencia fundamental para comprender el carácter cognoscitivo y representativo del signo. Presencia porque la realidad, como objeto dinámico, está en el origen de este proceso, determinando cómo el signo ha de referirla (dirección externa del proceso de semiosis). Ausencia, porque el signo alude, indica, se refiere a ella como un objeto mediato y mediado por interpretantes (dirección interna del proceso de semiosis). Es decir, nuestro acceso cognoscitivo a la realidad es un acceso a una realidad ya semiotizada porque la comprendemos mayoritariamente gracias a los signos. (Rivas Monroy; 2001).

Lo señalado por Rivas Monroy tiene una importancia trascendental, toda vez que considera a la semiosis como parte de un proceso intrínseco a la naturaleza de social, tanto en términos dinámicos como de construcción de enfoques interpretativos. En función del estudio de los consensos de la literatura experimental de la frontera, podemos concluir que es posible interpretar la producción cultural singularizada (dentro de la que se inscriben las obras de arte y literarias) a partir de sus dinámicas comunicativas y, al mismo tiempo propiciar nuevos enfoques interpretativos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acker, Kathy. (1988). *Empire of The Cénseles*. Grove Press, New York.
- . *Essential Acker: The selected writings of Kathy Acker*. Grove Press, New York.
- . *Rip-Off Red, girl detective and the burning bombing of America*. Grove Press, New York.
- Antaki, Ikram. (1990). *La pira*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- . (2000). *Obras filosóficas*, Conaculta / Océano, México.
- Aristóteles. (1975). *Tratados de lógica (El organon)*. Porrúa, México.
- Barilli, Renato. (1997). *Voyage to the end of the word*. San Diego State University Press.
- Bataille Georges. (2001). *La oscuridad no miente*. Taurus, México.
- Bauchau, Henry. (1997). *Edipo en el camino*. Universidad Autónoma Metropolitana / Verdehalago, México.
- Benítez-Read, Eduardo E. (2000). *Sistémica conceptual. Sistemas lineales, generales y cibernética*. Universidad Autónoma de Chihuahua, Chihuahua.
- Calasso, Roberto. (2002). *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Anagrama, Barcelona.
- Camacho Cardona, Mario. (2002). *Hacia una teoría del espacio. Reflexión fenomenológica sobre el ambiente*. Universidad Iberoamericana / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Crosthwaite, Luis Humberto. (1993). *No quiero escribir no quiero*. Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca.
- Dallal, Alberto. (1988). *Periodismo y literatura*. UNAM, México.
- De Certeau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. UIA/Iteso, México.

- De Kerckhove, Derrick. (1999). *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Gedisa, Barcelona.
- Di Bella, Juan Antonio. (1997). *Yízus the man y los kiosko boys*. Yoremito, Tijuana.
- Di Giorgio, Marosa. (2000). *Los papeles salvajes*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Di Giorgio, Marosa. (2001). *Misales*. LOM Ediciones, Santiago.
- Dimitrov, Vladimir. *Strange attractors of meaning*. Centre for Systemic Development, University of Western Sydney, <http://www.zulenet.com/VladimirDimitrov/pages/SAM.html>
- Fernández Serrato, Juan Carlos (2002). Márgenes de la estética y estéticas al margen (cuestiones axiológicas desde una “teoría del emplazamiento”). Fundación Aprender, <http://www.cica.es/aliens/gittcus/espempl.html>
- Foucault, Michel, (1997). Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. *What is an Author? Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press. pp. 124-127.
- Fowler H. W. (1994). *A dictionary of modern English usage*. Wordsworth Reference, Hertfordshire.
- Galindo Cáceres, Luis Jesús. (1998). *Sabor a ti. Metodología cualitativa en investigación social*. Universidad Veracruzana, Xalapa.
- Genet, Jean. (1991). *Our Lady of the Flowers*. Grove Press, New York.
- Gramsci, Antonio. (1976). *La formación de los intelectuales*. Grijalbo, México.
- Graves, Robert. (1999). *The white goddess. A historical grammar of poetic myth*. Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Hall, L. Michael. (1997). *The Non-Aristotelian Systemic Thinking*

- about “Causation” in Complex Systems. Neurosemantics.
http://www.neurosemantics.com/Articles/Systemic_Causation.htm
- Heidegger, Martin. (1992). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Heinzelman, Kurt. (1984). *La economía de la imaginación*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Hendrickson, Manis. (1989). *Roy Lichtenstein*. Benedick Taschen, Köln.
- Hernández, Elvira. (2003). *La bandera de Chile*. Ediciones El Retiro, Viña del Mar.
- Hopkins, John A.F. (1998). For theory: Modernism, intentionality and context. *Romanic Review*, May, Vol. 89 Issue 3, p285, 12p.
- Huidobro, Vicente. (1998). *Altazor*. Ediciones Coyoacán, México.
- Hurtado, Guillermo et al., (2001). *Subjetividad, representación y realidad*. Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 288 pp.
- Ingold, Tim. (1991). *Evolución y vida social*. Conaculta / Grijalbo, México.
- Kostelanetz, Richard. (1995). *An ABC of contemporary reading*. San Diego State University Press, San Diego, California.
- Kostelanetz, Richard. (1987). *Prose pieces / Aftertexts*. Atticus Press, Calexico.
- Kroker, Arthur. (1995). Digital humanism: The processed world of Marshall McLuhan. En *Ctheory*, University of Victoria, Victoria.
- http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=70
- Kugel, James L, Ed. (1990). *Poetry and prophecy. The beginnings*

- of a literary tradition*. Cornell University Press, Ithaca.
- Kuszai, Joel. *A Miscellany*. Meow Press, San Diego, 1998
- Linares, Raúl Fernando. Más allá de los linderos: Entrevista con Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal. En *Tierra Adentro*. Núm. 120, México, febrero-marzo.
- Luhmann, Niklas. (2002). *Theories of distinction. Redescribing the descriptions of modernity*. Stanford University Press, Stanford.
- Maturana Romesín, Humberto. (2004). *La objetividad. Un argumento para obligar*. J. C. Sáenz Editor, Santiago.
- McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding media: The extensions of Man*. Signet Books, New York.
- McLuhan, Marshall & Eric McLuhan (1990). *Leyes de medios. La nueva ciencia*. CNCA / Alianza, México.
- Milán, Eduardo. (1994). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. Conaculta, México.
- Morin, Edgar. (2002). *Introducción a una política del Hombre*. Gedisa, Barcelona.
- Murillo Licea, Daniel. (2001). Índice de apreciaciones en torno a identidad, cultura, acciones y hábito (una aproximación peirciana). En *Razón y Palabra*, Número 21, ITESM, abril, <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n21/>
- Orlan. This is my body, This is my softwear. En *Fiction International*, Núm. 29, San Diego State University, pp. 81-94.
- Paoli, Antonio. (1989). *La lingüística en Gramsci. Teoría de la comunicación política.*, Premia, México.
- Peñuela Velásquez, L. Alejandro & Luis Guillermo Alvarez García. (2002). Comunicación compleja: Perturbaciones y fluctuaciones en la interacción comunicativa. En *Razón y Palabra*, número 25, ITESM, febrero-marzo. <http://www.cem.itesm>.

- mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n25/apenuela.html
- Perec, Georges. (2001). *Pensar / Clasificar*. Gedisa, Barcelona.
- Polkinhorn, Harry, Rogelio Reyes & Gabriel Trujillo Muñoz. *Signos abiertos: Lenguaje y sociedad en la frontera México-Estados Unidos*. SDSU/UABC, Mexicali.
- Rice, Doug. (1996). *Blood of Mugwump*, FC2, Normal.
- . (2003). *Plegaria de la piel*, Crunch Editores, Mexicali.
- Richards, Ruth. Does the lone genius ride again? Chaos, creativity, and community. *Journal of Humanistic Psychology*, Spring 96, Vol. 36 Issue 2, p44, 17p, 1bw.
- Rivas Monroy, M^a Uxía. (2001) La semiosis: un modelo dinámico y formal de análisis del signo. En *Razón y Palabra*, número 21, ITESM, febrero-abril. http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_mrivas.html.
- Rodríguez, José Luis. (1981). *Antonin Artaud*. Barcanova, Barcelona.
- Saavedra, Rafa. (1997). *Buten Smileys*. Yoremito, Tijuana.
- Shanon, Benny. Representations: Senses and reasons. *Philosophical Psychology*, Vol. 4 Issue 3, p355, 20p.
- Shusterman, Richard. (1997). The end of aesthetic experience. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Winter, Vol. 55 Issue 1, p29, 13p.
- Simmel, Georg. (1910). How is society possible? *American Journal of Sociology*, vol. 16 (1910-11).
- . (1905). *Philosophie der Mode*. Reihe Moderne Zeitfragen, herausgegeben von Hans Landsberg, No. 11. Berlin: Pan-Verlag o. J. (1905), 41 S.
- . (1950). The Stranger. En Kurt Wolff (Trad.) *The Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, pp. 402 - 408.
- Smith, Owen F. (1998). *Fluxus, the history of an attitude*. San

- Diego State University Press.
- Sontag, Susan. (1969). *Styles of radical will*. Delta, New York.
- Sypher, Wylie. (1974). *Literatura y tecnología*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Zilberberg, Claude. (1999). *Semiótica tensiva y formas de vida*. Benemerita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Zondek, Verónica. (2003). *El libro de los valles*. LOM Ediciones, Santiago.
- Zulian, Claudio. (1998). *Política de la vida simbólica*. Papers d'art, nº75, Girona.

BIBLIOGRAFÍA