

OTROS ENFOQUES
TEÓRICO-METODOLÓGICOS
PARA LOS
ESTUDIOS VISUALES
DESDE
AMÉRICA LATINA

JOSÉ MARÍA ARANDA SÁNCHEZ



Universidad Autónoma
del Estado de México



Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales
Carlos Eduardo Barrera Díaz
Rector

Doctor en Ciencias Computacionales
José Raymundo Marcial Romero
Secretario de Docencia

Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Doctor en Ciencias de la Educación
Marco Aurelio Cienfuegos Terrón
Secretario de Rectoría

Doctora en Humanidades
María de las Mercedes Portilla Luja
Secretaria de Difusión Cultural

Doctor en Ciencias del Agua
Francisco Zepeda Mondragón
Secretario de Extensión y Vinculación

Doctor en Educación
Octavio Crisóforo Bernal Ramos
Secretario de Finanzas

Doctora en Ciencias Económico Administrativas
Eréndira Fierro Moreno
Secretaria de Administración

Doctora en Ciencias Administrativas
María Esther Aurora Contreras Lara Vega
Secretaria de Planeación y Desarrollo Institucional

Doctora en Derecho
Luz María Consuelo Jaimes Legorreta
Abogada General

Doctora en Ciencias de la Educación
Yolanda Eugenia Ballesteros Senties
Secretaria Técnica de la Rectoría

Licenciada en Comunicación
Ginarely Valencia Alcántara
Directora General de Comunicación Universitaria

Doctor en Ciencias Sociales
Luis Raúl Ortiz Ramírez
*Director General de Centros Universitarios y
Unidades Académicas Profesionales / A*

Doctora en Ciencias de la Educación
Sandra Chávez Marín
*Directora General de Centros Universitarios y
Unidades Académicas Profesionales / B*

OTROS ENFOQUES TEÓRICO-METODOLÓGICOS
PARA LOS ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctora en Humanidades

María de las Mercedes Portilla Luja

Secretaria de Difusión Cultural

Doctor en Administración

Jorge Eduardo Robles Alvarez

Director de Publicaciones Universitarias

OTROS ENFOQUES
TEÓRICO-METODOLÓGICOS
PARA LOS ESTUDIOS VISUALES
DESDE AMÉRICA LATINA

JOSÉ MARÍA ARANDA SÁNCHEZ



Universidad Autónoma del Estado de México

"2022, Celebración de los 195 Años de la Apertura de las Clases en el Instituto Literario"

P
93.5
.A73
2022

Aranda Sánchez, José María.

Otros enfoques teórico-metodológicos para los estudios visuales desde América Latina / José María Aranda Sánchez. – [1ª ed. – Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2022.]

[126 p : il. ; 27 cm.]

ISBN: 978-607-633-559-8

Incluye referencias bibliográficas.

1. Percepción visual.
2. Comunicación visual.

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEMéx.

Primera edición, noviembre 2022

Otros enfoques teórico-metodológicos para los estudios visuales desde América Latina
José María Aranda Sánchez

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel: (52) 722 481 18 00

<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt): 1800233



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-559-8

Hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de las personas autoras.

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez

Coordinación editorial: Ixchel Edith Díaz Porras

Gestión de diseño: Liliana Hernández Vilchis

Corrección de estilo: Rocío Franco López y Cindy Elizabeth

Olivares Osorio

Formación: Antonia Aguilar Araujo

Diseño de portada: Martha Eugenia Díaz Cuenca



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
1. OTRAS COORDENADAS PARA INTERPRETAR LAS VISUALIDADES	
INTRODUCCIÓN	19
1.1. METACOMENTARIO Y CRÍTICA ANAMÓRFICA	20
1.2. REGÍMENES ESCÓPICOS Y VISUALIDAD	28
1.3. CULTURA Y LÓGICA CULTURAL DEL CAPITALISMO TARDÍO	30
1.3.1. Cultura visual/lógica cultural	30
1.3.2. Capitalismo tardío, tecnologías y “globalización”	36
REFERENCIAS	40
2. FUNCIÓN DE LA CRÍTICA EN PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y VISUALIDAD DESDE AMÉRICA LATINA	
INTRODUCCIÓN	45
2.1. LA PRÁCTICA CRÍTICA: SUJETO Y POSICIONAMIENTO	47
2.1.1. Lévinas y la crítica desde la filosofía	47
2.1.2. El crítico (intelectual) en cuestión	49
2.2. ARTE CRÍTICO DESDE AMÉRICA LATINA	52
2.3. ARTE CRÍTICO Y ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA EN PROSPECTIVA	59
REFLEXIONES	62
REFERENCIAS	63
3. DISECCIONANDO EL MÉTODO DE FREDRIC JAMESON: <i>TARDE DE PERROS</i> COMO FILME PRE-POLÍTICO	
INTRODUCCIÓN	67
3.1. SINOPSIS	71
3.2. <i>TARDE DE PERROS</i> EN EL METACOMENTARIO DE JAMESON	72
3.2.1. Primer momento: delimitación del sesgo	73
3.2.2. Segundo momento: desarrollo del pensamiento dialéctico	75

3.2.3. Tercer momento: caracterización del objeto de estudio	75
3.2.4. Cuarto momento: diferencias específicas	77
3.2.5. Quinto momento: distinciones en relación con otros géneros cinematográficos	78
3.2.6. Sexto momento: formulación de la paradoja o contradicción del filme	79
3.2.7. Séptimo momento: segunda lectura del filme	80
3.2.8. Octavo momento: la estructura de clases y alegórica en <i>Tarde de perros</i>	81
REFLEXIONES	83
REFERENCIAS	83

4. TRES LECTURAS CRÍTICAS DE LA OBRA *TIAN SHU* DE XU BING

INTRODUCCIÓN	87
4.1. <i>TIAN SHU</i> (LIBRO DEL PARAÍSO) DE XU BING	88
4.2. LA “TRASCENDENCIA FORMAL” DE LA OBRA VISUAL	90
4.3. EL PLACER/GOCE COMO CUESTIÓN POLÍTICA	95
4.4. LA LETRA “PURA” COMO INSCRIPCIÓN QUE SUSTRAE AL SUJETO	101
REFLEXIONES	108
REFERENCIAS	109

PRESENTACIÓN

Desde que los estudios visuales en América Latina empezaron a trazar sus propios derroteros y a perfilar sus “modos de hacer” y de concebir las políticas de la mirada se han decantado diversas orientaciones teóricas y aproximaciones que desde la transdisciplinariedad, con tintes de indisciplina, abordan una serie de problemas de estudio, así como de “objetos” de interés, y también creaciones artísticas y críticas culturales, lo que en ocasiones ha ampliado el ámbito hasta límites difíciles de abarcar, en los contextos y las condiciones que cada espacio posibilita.

En este trabajo específico, la pretensión es aportar otros enfoques teóricos, o al menos mostrar la intención de cierto compromiso con la teoría, hurgando en la extensa producción de Fredric Jameson, sin duda uno de los autores vivos más reconocidos y aceptados en la crítica cultural, que además es un autor excepcional. Su vasta producción, de contornos rigurosos, supone una profunda renovación de la teoría crítica de la cultura, apoyada por un amplio, complejo y elaborado conocimiento del marxismo. Después de mucha síntesis, y haciendo un esquema de su esfuerzo encomiable, habría que resaltar las verdaderas proezas del autor: en primer término, ha logrado combinar aportaciones muy distantes del irreductible pensamiento crítico del siglo xx: desde Lukács a Sartre; de Merleau-Ponty a Althusser; de Gramsci a Bloch; de Lévi-Strauss a Bataille; de Heidegger a Foucault, pasando, incluso por la primera Escuela de Fráncfort, con especial atención sobre Adorno y Benjamin; además del psicoanálisis de Freud y Lacan, como sello distintivo de su abordaje. Y, por supuesto, previo a todos ellos, la revisión de Hegel y Marx. Como bien comenta Eduardo Grüner, Jameson habla con ellos y de ellos con una voz absolutamente propia, no la de quien suma y multiplica sus angustias por las influencias, sino con la voz de quien puede personalizar esos efectos para producir su melodía exclusiva, sus ritmos únicos. Se trata del estilo de quien despliega ante nosotros la construcción de los objetos que “pone en escena”, un “proceso de producción” de sus interrogantes y el encuentro con las respuestas.

En sus innumerables “ejercicios” dialécticos muestra cómo el concepto, en la medida en que no podemos prescindir de él para pensar y escribir lo que pensamos,

debe ser usado en *contra* del propio concepto, produciendo una grieta, un intersticio, incluso un bucle, por el que pueda “filtrarse” aquella singularidad del objeto, a fin de desnudar su conflicto irresoluble, el “tráfico”, su no-reconciliación con el concepto. Sin duda la *totalidad* tiene ahí su lugar o no existiría un “telón de fondo” con base en qué distinguir la particularidad. Más importante aún: para los propósitos de este trabajo es necesario, para poder ejercer la crítica de verdad, poner en crisis la operación ideológica principal de *la parte por el todo*, que plantea al objeto como puro producto, ocultándolo y desviándolo de su proceso de producción. Por ese movimiento, la particularidad desmiente, e incluso niega con gravedad, las pretensiones de totalidad, esto es, no tiene un “afuera”, un otro, un agujero de sentido que no le permite cerrarse sobre sí misma, que le resta autoridad para presentarse como acabada, armónica, completa, digamos no-castrada.

El mayor interés en conocer a Jameson para los estudios visuales desde América Latina radica en que los “objetos” de los que se ocupa son sobre todo “textos” estéticos o productos artístico-culturales, en todos los “lenguajes” conocidos de la elaboración material, simbólica e imaginaria: de la literatura al cine, de la pintura a la arquitectura, de la “instalación” a la obra musical; piensa siempre en el entramado, en la “intertextualidad” de unas guías teóricas de alto nivel. No podría ser de otra manera, para él, el objeto estético es el particular concreto privilegiado en el que se encuentra “por excelencia” el núcleo de resistencia ante la dominación abusiva del concepto, en la que se encuentra la “insubordinación de lo concreto contra el despotismo de lo abstracto”, según Lukács.

El punto clave es que ni la sociedad capitalista ni el sujeto del inconsciente pueden finalmente evitar su división interna, su constitutiva “castración”, que al final retorna de lo “reprimido” en la forma de toda clase de síntomas, de los cuales, por supuesto, la obra de arte no es uno de los menores.

Otro de los enfoques que interesa comentar aquí, y que parcialmente aplico en el capítulo acerca del artista chino Xu Bing, se refiere al incansable trabajo que desarrolló por años Walter Benjamin, en el famoso *Libro de los pasajes*, y el profundo análisis que lleva a cabo Susan Buck-Morss en su importante libro *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (2001). Lo que considero puede ser de gran utilidad y pertinencia para los estudios visuales desde América Latina es que en su obra Benjamin desarrolla un método filosófico original, que podría describirse como la *dialéctica de la mirada*. Se basa en el poder interpretativo de las imágenes que

plantean concretamente aspectos conceptuales, en relación con el mundo “exterior” al texto. Mientras que los objetos eran “mudos”, su potencial expresivo y lingüístico era legible para el filósofo atento que los “nombraba”, traduciendo ese potencial al lenguaje humano de las palabras y, por ello, haciéndolos “hablar”.

Asimismo, quiero resaltar el énfasis que puso Benjamin en el elevado valor artístico de la alegoría como forma de comprender la verdad. Insistió en que se redime la práctica alegórica y no el objeto alegórico. Si lo pensamos como un abordaje, el modo alegórico le permite volver visiblemente accesible la experiencia de un mundo fragmentado, en el que el pasaje del tiempo no significa progreso, sino desintegración. Así, lo alegórico se concibe como “eterno pasaje”, una temporalidad que penetra toda la experiencia, no sólo la abstracta historicidad del ser, a la manera de Heidegger, sino de modo concreto. Aquello que es “eternamente” verdadero puede ser capturado solo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma. Benjamin afirmaba que la verdad se oculta al enfrentar la lente de la cámara de la escritura; aunque se quede quieta y muestre su rostro amable, mientras permanecemos agazapados bajo la capa negra del fotógrafo. Algo ocultan las imágenes si no las sabemos mirar: las imágenes no son impresiones subjetivas, sino expresiones objetivas. Se refieren, ante todo, a objetos, a fenómenos, como los edificios, gestos humanos, arreglos espaciales, son “leídos” como un lenguaje en el que una verdad históricamente transitoria se expresa de forma concreta y la formación social de la ciudad se vuelve legible dentro de la experiencia percibida. De ahí la gran importancia del experimento en toda práctica alegórica. Así, la vitalidad de la fantasía colectiva era para Benjamin un “indicador” crucial de las necesidades de los trabajadores rusos. Enfocándose en un análisis de expresiones no lingüísticas, encuentra esta fantasía colectiva en una forma extraoficial de la cultura popular, en las baratijas que ofrecen los vendedores ambulantes en mercados y puestos provisionales, y que coloreaban las calles nevadas: peces de papel, libros ilustrados, cajas laqueadas, adornos de navidad, fotografías personales, golosinas, betún para zapatos, material para escribir, pañuelos, trineos para muñecas, ropa interior femenina, pájaros embalsamados, percheros y otros más. Su planteamiento era que, como en todas partes, las mercancías al igual que los símbolos religiosos en una época anterior, almacenan de forma codificada el potencial de fantasía para la transformación social.

Benjamin se preocupaba por el modo en que el espacio público, la ciudad de Berlín, había entrado en su inconsciente y había impactado su imaginación. Era la vida tal como había sido olvidada. Como las imágenes de los sueños, los objetos

urbanos, las reliquias del siglo pasado eran jeroglíficos, pistas para tener acceso a un pasado olvidado. El propósito de Benjamin era interpretar, para su propia generación, estos sueños-fetichismo en los que los astros de la historia habían sobrevivido de forma fosilizada. Como huellas de una vida anterior son pistas históricas con un significado objetivo que distingue la idea de historia natural de Benjamin, de la forma más simple y más polémica del montaje.

De la mayor importancia para los estudios visuales en América Latina, es también el concepto de “imagen dialéctica”, que se encuentra sobredeterminado en el pensamiento de Benjamin. Según Susan Buck-Morss, una lógica abundante en implicaciones filosóficas como la dialéctica hegeliana y el despliegue de sus complejidades es una tarea prioritaria. Se refiere, en primer lugar, al uso de imágenes arcaicas para identificar aquello que es históricamente nuevo en la naturaleza de las mercancías. El principio constructivo es el montaje, en el cual los elementos ideacionales de la imagen permanecen irreconciliados, antinómicos, en lugar de fusionarse “en una perspectiva armonizadora” (Buck-Morss, 2001). Para Benjamin, la técnica del montaje posee “derechos especiales, incluso totales” como una forma progresista, ya que irrumpe el contexto en el que se inserta y así actúa contra la ilusión de la continuidad. Por ello, cuando las referencias históricas se consideran como “naturales” afirmándolas sin crítica e identificando el curso empírico de su desarrollo con el progreso, el resultado es el mito; cuando la naturaleza prehistórica es evocada en el acto de nombrar lo históricamente moderno, el efecto es la desmitificación.

Y tener en cuenta que el objetivo de Benjamin no era únicamente criticar la “historia natural” como ideología; era mostrar de qué manera, dentro de la configuración correcta, los elementos ideacionales de naturaleza e historia podían revelar la verdad de la realidad moderna, su transitoriedad y su estadio primitivo. Por ello es que cualquiera que fuese su forma, estas imágenes eran los pequeños particulares momentos concretos en los que el acontecimiento histórico total podía ser descubierto, el perceptible *ur-fenómeno* en el que podían encontrarse los orígenes del presente. Esto es percibido en el acto de “observación irreductible”. Y lo más relevante aún, cuando Benjamin hablaba de los efímeros objetos históricos del siglo XIX como *ur-fenómenos*, quería significar que estos exhibían visible y metafísicamente como “auténticas síntesis” su esencia conceptual como procesos (Buck-Morss, 2001). De ahí que la sustancia del trabajo debía ser una representación fáctica concreta de esas imágenes históricas, en las cuales las formas económicas del capitalismo industrial

pudieran ser vistas en un estadio embrionario, puro. Construidas a partir de hechos, dentro de la completa eliminación de la teoría: no había nada para decir, solo para mostrar; pero que la teoría surja de allí, sin necesidad de ser “insertada” como interpretación; es decir, en lugar de la teoría mediadora, debía aparecer la forma del comentario, una interpretación con base en particulares, como representación. Y las citas eran el material que la representación de Benjamin debía usar.

Su metodología implicaba erigir las mayores construcciones a partir de los más pequeños segmentos, finamente cortados y manufacturados. Por tanto, descubrir la “cristalización” del acontecimiento total en el análisis de los pequeños momentos particulares. Esto significaba romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia como tal en la estructura del comentario. Así, el comentario de Benjamin, donde esos hechos se insertaban, proporcionaba las junturas que unían coherentemente los fragmentos en una representación filosófica de la historia como “acontecimiento total” (Buck-Morss, 2001).

Desde otro lugar, el del psicoanálisis lacaniano, y otra perspectiva del arte, aquella que encuentra en este una cierta anticipación o pre-lectura de procesos que no es tan fácil presentar dentro de la propia teoría psicoanalítica, y que no obstante el arte puede entrever o simplemente incluir en una trama o en el desarrollo de una obra. En el caso que nos ocupa es necesario reflexionar de qué manera Lacan fue trabajando el concepto de letra, con la idea de que la obra de Xu Bing, sin proponérselo conscientemente, muestre en su creación un tema complejo, justo el de la letra, desde el arte pictórico. Lo que en seguida expondré puede servir de entrada y marco para considerar más adelante la pertinencia del abordaje que propongo.

Ante todo, haré notar que, más allá de posibles diferencias entre autores en cuanto al momento de situar el “viraje” en el texto lacaniano en relación con el concepto de letra, sí importa subrayar un criterio que podría funcionar epistemológicamente para demostrar que su elaboración, más que discontinuidades o rupturas en la concepción de la letra, puede concebirse como “momentos lógicos”, acordes con la mayor reflexión de Lacan sobre los registros imaginario, simbólico y real, de su famoso “nudo borromeo”, con base en el que fue otorgando, precisamente, mayor relevancia a un acento u otro en torno a la letra.

En efecto, en un primer momento o periodo en la reflexión de Lacan, el énfasis está ligado a la lingüística como ciencia “modelo” para el psicoanálisis, y en un segundo momento, encuentra en la matemática su ciencia prototipo de referencia. Entonces,

el periodo “lingüístico” se enfocaría, sobre todo, en el estudio del significante, el lenguaje y el discurso; en tanto que el periodo “matemático” supone la preocupación en la topología, los nudos y la formalización por medio del matema. Retomando los planteamientos de Milner (2016), el autor expone lo que denomina dos “clasisismos” en la obra de Lacan. En el primero, la letra solo es un derivado de la teoría del significante y, por ello, no es aún un objeto teórico por derecho; mientras que en el segundo clasisismo aparece la letra ya como un objeto teórico definido, separado claramente del significante y en estrecho nexo con la teorización sobre el matema y la función de lo escrito. En adelante, intentaré argumentar por qué la letra ya es un objeto teórico delimitado, en el primer clasisismo; al tiempo que resaltaré cómo Lacan ya emplea la letra para la formalización de sus descubrimientos. Para ello, requiero analizar su escrito titulado *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, escrito en 1957; aunque apareció por primera vez publicado en 1966 en el tomo 1 de los *Escritos*, con el propósito de acotar, ante todo, una definición de letra, y entonces mostrar que se trata de una formalización (Lacan, 1990b).

En una lectura menos sesgada del texto aludido cabe establecer una traducción acorde con las reflexiones de Lacan, cuando subraya que por algo lo tituló *La instancia de la letra...*; y no “La instancia del significante”. Aquí recorro al significado en el verbo latino *instare*, estar por encima, lo cual puede entenderse como estar por encima de la letra en el inconsciente; quiere decir que de ella depende todo sentido y toda consecuencia. En la citada obra, Lacan apunta que: “Designamos como letra ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje” (Lacan, 1990b, p. 475). Además de que deslinda al inconsciente como lugar de las pulsiones, establece la idea del “discurso concreto” y del “lenguaje”, que se entienden, respectivamente, como el discurso específico de un hablante, o del habla; en tanto que lenguaje corresponde a la estructura previa dentro de la cual se inserta todo sujeto, o la lengua según Saussure. Queda claro, por tanto, que el lenguaje comprendido como estructura no es una función del sujeto, sino la función con base en la cual puede constituirse el sujeto. Asimismo, Lacan sostiene que la letra es el “soporte material” que se toma del lenguaje; es decir, que no le otorga a la letra una sustancialidad de cierta índole, ya sea biológica, somática o ideal, sino que el estatuto de la letra es tal que no puede ser cuantificado ni entificado. Quiere decir que la letra se encuentra en un lugar; pero guarda con este relaciones que indican nada menos que la falta en su lugar. Con este “enigma” podemos avanzar hacia la segunda definición que elabora Lacan acerca de

la letra: “llamamos letra, a saber, la estructura esencialmente localizada del significante” (Lacan, 1990b, p. 481). Toda vez que tal “estructura localizada” es su materialidad, o sea, en su disposición sincrónica adquiere la función de diferencia; aunque ella misma, como “la carta robada”, estará y no estará al mismo tiempo (Lacan, 1990a). Es también la unidad elemental e indivisible del significante, su componente mínimo, localizable, material, así como el fundamento de la diferencia constitutiva entre significantes. Resulta entonces que el sentido de la letra se revela como una falta que no habría que confundir con un sin-sentido, sino identificar como un *au-sentido*. Esto es, la letra se encuentra en lo que falta en el lugar del sentido. Y aunque la letra no tiene sentido, o es índice de *au-sentido*, es la condición de posibilidad de todo sentido. De esta forma, la letra, en su indivisibilidad y localización, sostiene su condición de soporte material, en la medida en que afirma una diferencia en una serie sincrónica. Significa que la identidad de una letra se constituye justo en el lugar del trazo, que en un doble movimiento le otorga su identidad consigo misma y la distinción respecto de otra letra: su no confusión. Tal trazo es la marca propia de cada letra que establece invariablemente un nexo de sustitución (metáfora) o de contigüidad (metonimia) con otro elemento generando un significante y, por ello, un determinado efecto de sentido.

Solo hace falta complementar el análisis recuperando lo que Lacan insiste en el mismo texto de los *Escritos*, a saber, que el inconsciente es una “estructura literante”, que se articula en forma de significante produciendo efectos de sentido o significancia. En esta referencia a Freud, la idea del sueño como un *rébus* supone que las imágenes del sueño han de entenderse como letras que hacen posible el trabajo interpretativo como una forma de lectura. Freud mismo subrayaba que la correcta apreciación del *rébus* solo se obtiene cuando en lugar de pronunciar ciertos veredictos contra el todo y sus partes, se empeñaba en reemplazar cada imagen por una sílaba o una palabra. Esto permite reiterar no solo en la letra como condición de posibilidad, tanto del sentido como de una lectura psicoanalítica.

En lo tocante a la letra que formaliza, Lacan da la clave, también desde el momento lingüístico, puesto que concibe la conocida inversión del signo sassureano para situar por encima de la barra al Significante, y por debajo al significado (S/s), puesto que lo establece como un algoritmo, que cumple una función de escritura sin la que no habría ciencia posible. Esa escritura era una formalización. Más adelante, en el Seminario 20, *Aún*, comentó que “Lo bueno de cualquier efecto de discurso es que está hecho de letra” (Lacan, 1992, p. 48). Que es la tópica del inconsciente y la que define al

algoritmo. De ahí, avanzó hacia el matema, o mejor aún, a los diversos matemas que resumían y formalizaban su enseñanza, con lo cual, según él, se avanzaba en la “cientificación” del psicoanálisis, con las particularidades que argumentó y mantuvo a través de los años. Y además para la transmisión de la enseñanza, que resultaba difícil y compleja de sistematizar. Y aún más relevante en este libro, puesto que se trata de pensar la obra de un artista visual chino, de importancia mundial, desde la perspectiva que el lacanismo ofrece para leer una creación que tiene todo que ver con la letra, y donde la subjetividad se entreteje con el trazo que señala una ausencia.

Este libro está organizado en cuatro capítulos, cada uno con su propia lógica y alcance, busca cubrir el otro enfoque que aquí se propone, así como prefigurar una articulación que transita desde algunos ejes reflexivos para lograr cierta sistematicidad en los abordajes de los estudios visuales desde América Latina, hasta dos propuestas de análisis: una que apunta a la metodología del trabajo investigativo, y otra como ejercicio de lectura de una misma obra, desde tres orientaciones diferentes.

En el capítulo 1, se llama la atención acerca de la importancia y la pertinencia de trabajar en el análisis de textos y visualidad aplicando el metacomentario como crítica, incluso anamórfica, lo que puede coadyuvar a indagaciones menos parciales, sesgadas o superficiales, siempre enfocando la singularidad de los textos e imágenes; pero buscando que lo concreto no derive en un pensamiento omnímodo. Asimismo, se agrega una breve consideración acerca de la utilidad y alcance de trabajar con regímenes escópicos; pero en relación estrecha con la visualidad como fenómeno no desvinculado del estatuto de espectáculo que las imágenes adquieren en esta etapa del capitalismo en que vivimos. Por ello, se dedica en este capítulo un apartado especial para contrastar la concepción de cultura en uso dentro de los estudios visuales en América Latina, tratando de llamar la atención sobre la necesidad de referir abordajes de mayor alcance y, sobre todo, que no parcialicen el ámbito de la cultura e intenten estudiarlo desligado de la economía y la política, con el riesgo de repetir los encuadres de la historia del arte o las aproximaciones empíricas, carentes de horizonte, que abundan y siguen tratando de aportar datos sin contexto. Como si el capitalismo tardío, la “globalización”, las tecnologías y una estética geopolítica pudieran simplemente obviarse, y salir con las gastadas ideologías que ponen un tope a nuestras perspectivas, siempre políticas, de no aceptar dogmas, sino de abrir fronteras.

El capítulo 2, dedicado a seguir hablando de la función de la crítica, toma aliento en reflexiones “canónicas”, como las de Lévinas y Blanchot, para mover un poco más el pensamiento y darle una dimensión no tan a ras de piso; es decir, tomar las ideas centrales de lo que puede ser importante en cuanto a la práctica de la crítica en los estudios visuales que venimos construyendo en América Latina. Razón por la que no podemos seguir imitando lo que se ha hecho en otras latitudes ni descartar aquello no hecho en casa, sino aplicar criterios sólidos sobre lo que tendría que ser un intelectual comprometido, en verdad crítico; a condición de que sea capaz de situar y orientar sus trabajos y las mismas creaciones artísticas, sin desconocer ni las huellas ni otros posibles futuros, en que el arte desde América Latina está ya en otra versión geopolítica y geoestética, con sus propias firmas, temas, incluso deseos. De ahí que un autor como Barriandos oriente el debate y fije puntos firmes para pensar el arte en América Latina.

El capítulo 3 cambia el ritmo del texto y se centra en la pretensión de mostrar, más que de argumentar, eso que me atrevo a nombrar como el método de Fredric Jameson para llevar a cabo sus análisis; en este caso, de una película estadounidense que resultó emblemática y que me permite precisamente ensayar, o al menos identificar, las operaciones lógicas que el autor desarrolla con maestría, a fin de presentar, a quienes nos dedicamos a los estudios visuales desde América Latina, otro enfoque que se pondera como apropiado, incluso enriquecedor, que propone un posible “estilo” diferente al que los estudios formales de cine acostumbran practicar. Por ello, sigo de cerca a Jameson, en la forma en que toma en conjunto el filme, diríamos que lo caracteriza en conjunto, como totalidad, y entonces lo subdivide, lo fragmenta contraponiéndolo con la historia (ausente) pero “objetiva”; sitúa a los personajes en su correspondiente clase social, por tanto en sus intereses y, por lo mismo, con sus antagonismos de clase; pero también con los representantes del capital, es decir, en una visión concreta dentro de la cual las singularidades encuentran su lugar y su “función”. Sin duda queda ilustrada la alegoría cinematográfica con sus diferencias de otros géneros, directores y pretensiones.

El capítulo 4, también con carácter de ensayo, busca ofrecer tres posibilidades para la lectura de la obra *Tian Shu*, del artista chino Xu Bing, desde puntos de vista distintos; aunque pudieran ser complementarios, toda vez que las teorizaciones del mismo Jameson son contrastadas con la influyente elaboración de Benjamin acerca de la *imagen dialéctica*; pero igualmente de su insistencia en los alcances de la creación

como origen y en la exigencia de historiar el análisis y no conceder nada a los embates del positivismo, en el arte y en la crítica cultural. Con un peso específico que espero quede mostrado, pretendo que las aportaciones de Lacan en cuanto a la letra, resulten interesantes y permitan esa otra lectura de la obra, por lo que ciertamente he tenido que atenerme lo necesario a los textos respectivos, a fin de seguir la teoría psicoanalítica lacaniana, *al pie de la letra*.

1. OTRAS COORDENADAS PARA INTERPRETAR LAS VISUALIDADES

INTRODUCCIÓN

Así como en su momento la reconocida investigadora estadounidense, Susan Buck-Morss, se preguntaba, ¿por qué los estudios visuales son hoy en día el foco de nuestra atención? (Buck-Morss, 2009), insinuando que la respuesta no era solo debido a las novedosas condiciones de la cultura global; también fueron pertinentes las reflexiones de Joaquín Barriendos, cuando subrayaba la importancia de que el estudio de la visualidad y de las culturas visuales, en y desde América Latina, no sigue al pie de la letra “los programas curriculares y las disputas departamentales del mundo académico europeo y anglosajón” (Barriendos, 2013, p. 131), e incluso insiste, principalmente, en la diferencia de las agendas transdisciplinarias entre los dos ámbitos geoepistémicos, considerando los problemas sociales y políticos de nuestra sub-región, para interpelar acerca de la necesidad de los estudios visuales en América Latina. En específico, sigo el eco de la pregunta por el tipo de plataforma transnacional que puede coadyuvar a la articulación de un modelo de estudios visuales alternativo y crítico, más cercano al devenir latinoamericano. Como sabemos que las posibilidades tecnológicas de los nuevos medios se encuentran imbricadas en relaciones globales, son marcadamente asimétricas en cuanto a las capacidades de producción y a sus efectos de distribución, de forma que su desarrollo es desigual debido a intereses económicos y militares, que en apariencia no tienen relación directa con la cultura. Ahora bien, interesa pensar una pregunta que abra el panorama de investigación, incluso que pueda proponer otras coordenadas para los estudios visuales, teniendo como referencia que la visualidad es el punto de crisis en el que la historia del arte forzosamente choca con el estudio de la cultura visual. Y si acordamos en que aquellos no pueden desatender la indagación acerca de la imagen, podemos deslindar que mientras el sentido del trabajo artístico es la intención del artista, el sentido de la imagen es la “intencionalidad” del mundo: la imagen es *tomada*, el trabajo artístico es *hecho*. Lo que más interesa sobre la imagen es aproximarnos a ella como si la enfocáramos con unos binoculares, para intensificar

la experiencia, para iluminar las realidades que podrían seguir sin ser percibidas. Por ello, a diferencia de otras disciplinas, en los estudios visuales es importante tratar la imagen como una película extraída de su superficie. Incluso es posible afirmar que la superficie de la imagen es en sí misma una frontera que posibilita el surgimiento de una cierta concepción de los estudios visuales, que es la que requiere más reflexión; sin embargo, las líneas de percepción que se mueven sobre la superficie de múltiples imágenes atraviesan el mundo en direcciones y variantes incalculables. De hecho, atraviesan el espacio, nunca lo ocupan como un objeto en su extensión. Siguiendo a Deleuze, las líneas-imagen son conexiones con forma rizomática; es decir, son transversalidades más que totalidades. Estas líneas-imagen generan el mundo-como-imagen, que en esta era de globalización es la forma de la cognición colectiva, la epistemología.

Así surgen interrogantes que nos guían hacia la pregunta principal: ¿cómo podemos relacionar el efecto político de la imagen con su efecto en el plano del conocimiento? ¿Las imágenes pueden ser disciplinadas como objetos de los estudios visuales y continuar siendo “libres”?

La tarea no es ubicarnos “detrás” de la imagen, sino “extenderla”, enriquecerla, darle una definición, otorgarle un “tiempo”. Para quienes estamos trabajando en América Latina tenemos que construir una “nueva” cultura, que irradie desde esta concepción de la imagen, y observar la pauta de los practicantes creativos que ya se han desplegado sobre la superficie-imagen del arte, del cine y de los nuevos medios, puesto que son los grandes laboratorios de la imagen. Sus aportes nos reorientan hacia la percepción de un mundo que ha sido saturado por las narrativas oficiales y que, por tanto, ha sido anestesiado y mediatizado. Aquí resalta la importancia de “otra” estética, crítica de lo sensible, que no rechace el mundo-imagen sino que lo habite y trabaje en favor de su replanteamiento.

1.1. METACOMENTARIO Y CRÍTICA ANAMÓRFICA

En el panorama del “despliegue” de los estudios visuales en América Latina, o mejor aún, en su rizomático¹ desarrollo en la sub-región (Deleuze y Guattari, 2009; Hernández,

¹ Según el modelo planteado por Deleuze y Guattari en su obra *Rizoma*, con una distribución no jerárquica, sin centro ni estructuras lineales u órdenes establecidos.

2005), una de las asignaturas pendientes tiene que ver con los métodos que utilizamos para el análisis y la crítica cultural de las diversas expresiones, tanto artísticas como teóricas y/o conceptuales, puesto que la crítica de arte llega a ser muy diferente en sus métodos a campos como los estudios de cine, que es el área objeto de esta reflexión; es decir, el abordaje tradicional de los estudios de cine no ofrece la posibilidad del análisis cinematográfico que interesa a los estudios visuales (Barriendos, 2010), ya que éstos dirigen su enfoque tanto al discurso que se produce en los filmes, como a aquello que no aparece con claridad, sino que se encuentra implícito, inmanente a la representación y a la vista del espectador, como algo reprimido,² no fácil de expresar, en principio, ya que se trata de la ideología del mismo realizador, de su visión del mundo, que pretende “esconder”, y que depende de la voz que habla.

Apunto algunas entradas para hablar de la importancia del cine en los estudios visuales desde América Latina, aceptando, desde ya, que considerar al sub-continente implica justo una generalización, sólo utilizada como referencia regional, mas no como una delimitación abarcativa.

Para argumentar sobre la importancia especial del cine en el devenir de los estudios visuales desde América Latina, recorro a Jameson, más que a otros autores, principalmente, por el punto de vista y su perspectiva de que el cine es por excelencia el lenguaje artístico del siglo XX (y continúa en lo que va del XXI), y más aún, se trata del único lenguaje “inventado” en él, desarrollado en paralelo a los traumáticos procesos históricos, políticos y sociales de la época. Asimismo, ya que el cine nace al tiempo que una nueva teoría y una nueva imagen de la subjetividad humana. Hablamos de dos descubrimientos radicales, puesto que nada parecido ni en el arte ni en la psicología existía hasta ese momento: sin duda es una *refundación decisiva* de los códigos en los dos campos. Incluso podemos agregar una tercera correspondencia: tanto cine como psicoanálisis emergen al parejo con la explosión de los grandes movimientos de las vanguardias estéticas, que en el extremo proponían dejar de lado todo el arte anterior, al menos el occidental, y empezar de nuevo (Jameson, 1995c).

Aunado a lo anterior, y quizá más relevante aún, está el hecho de que el cine, junto con la arquitectura, es el otro arte que se vincula directamente con la economía y la técnica. Es un arte que no tuvo que “adaptarse” a la modernidad y al capitalismo, que más bien apareció desde ya, implicándose en sus redes. “El cine es el arte popular de nuestro siglo. No en el sentido lamentablemente, de que surja del espíritu del pueblo, sino que el espíritu del pueblo surge de él” (Balázs, 2013, p. 9).

² Entendido desde Freud como un mecanismo de ocultación y censura inconscientes.

En otro paralelismo, agrego que el cine y la arquitectura son los dos lenguajes estéticos que más han influido en la modificación, en formas radicales, de la relación de los sujetos con el espacio: espacio material, aunque con resonancias simbólicas, en el caso de la arquitectura; espacio simbólico, con resonancias materiales, en el cine. Finalmente, arte mundial, arte técnico-económico, que altera de forma agresiva la espacialidad humana: puede entonces hablarse de *estética geopolítica*, si la hay. Es cierto que muchas de estas ideas vienen de Benjamin, en especial, aquella de que la *extrañeza* del lenguaje cinematográfico, con su fragmentación espacio-tiempo “natural” hace estallar las coordenadas de nuestra percepción (Benjamin, 2003). Y como el mismo Benjamin era un atento lector de Freud, asocia fácilmente el filme con los sueños, remitiendo la alteración de la percepción espacial a un hipotético *inconsciente óptico*, que servirá a Jameson para proponer un *inconsciente político*,³ que ya he comentado al presentar su... Se trata de advertir como en el cine la percepción “inconsciente”, con el estallido de los códigos espacio-temporales establecidos, es más acelerada y profunda que la conciencia. Esto es, que el espectador *no tiene tiempo* de fascinarse en la contemplación estática y tampoco tiene espacio para la distancia de aquella “infinita lejanía” que Benjamin otorgaba a la obra aurática. Al igual que la arquitectura, el cine es un arte táctil. Y esa “tactilidad” inconsciente, esa “redención física de la realidad” aludida por Kracauer (1997), se presenta como altamente subversiva en relación con las “idealizaciones” de una realidad mitificada por el pensamiento dominante, o sea, como dijera Marx, de las clases dominantes y su ideología.

Entonces, se trata de “aplicar” una hermenéutica, que pueda ser adecuada para los estudios visuales desde América Latina, y focalizada en el cine como “disciplina” y arte especialmente importante para la crítica de la cultura (Mitchell, 1995) del posmodernismo,⁴ y en las condiciones de la imagen, como la cultura del capitalismo neoliberal. Por ello, la aproximación que interesa aplicar para el análisis se define como una escritura crítica, resultado de un acto interpretativo de carácter alegórico,⁵ en el cual el texto objeto “revela” cierto sentido, con base en una mirada-lectura

³ Concepto clave en el planteamiento de Jameson, según el cual, para interpretar un texto es necesario restaurar hasta la superficie del mismo la realidad reprimida y enterrada de la verdadera historia; es decir, desenmascarar los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos, para acceder a la ideología y los deseos subyacentes.

⁴ Concebido como la lógica cultural del capitalismo tardío, pero también avanzado.

⁵ Relativo a la alegoría, concebida como la apertura del texto a múltiples significaciones, a sucesivas reescrituras o sobreescrituras que se generan como otros niveles e interpretaciones suplementarios.

anamórfica, que lo incluye en su propia textualidad. Por ello, se asume que todo texto es ideológico (Eagleton, 2006; 1997a), mientras que la textualidad se concibe como una hipótesis metodológica por medio de la que se considera que los objetos de estudio constituyen otros tantos textos que *desciframos e interpretamos*, distinguiendo de las viejas perspectivas sobre objetos como realidades o existencias o sustancias que de un modo u otro buscamos *conocer*. Asimismo, el concepto de textualidad, como estrategia, tiene a su favor que trasciende tanto la epistemología como la oposición sujeto/objeto para neutralizar a ambas (Kevin, 2016), con el fin de centrar la atención de quien analiza, en su propia posición como *lector* y en sus específicas operaciones psíquicas en tanto *interpretación* (Derrida, 2001; De Peretti, 1989).

Lo anterior supone que quien examina un material cultural está obligado a dar una explicación sobre la naturaleza de su objeto de estudio como texto o imagen con un destino (Ranciere, 2011); entonces, ya no estará tentado a considerarlo una realidad empírica por derecho propio, ya que debe reconstituirlo de tal modo que disuelva sus “datos” en otros tantos componentes semánticos o sintácticos del texto que está por descifrar (Torodov, 1981).

El metacomentario se concibe como una afirmación acerca de las condiciones de existencia del problema en estudio. Se trata de elucidar los elementos del discurso cinematográfico a través de los que se filtran ideología y técnicas, con el propósito de llegar a comprender las implicaciones políticas que por su propia naturaleza refractan toda intervención en el campo de la cultura.⁶ Esto teniendo en cuenta que la interpretación basada sobre un discurso singular debe entenderse en términos de una escritura alegórica (en el filme), que lleva a cabo operaciones de ocultamiento, inversión o transformación sobre su objeto, con el propósito final de asimilarlo a las constantes culturales dominantes en el momento histórico desde el que se realiza la lectura; es decir, hay que objetivar los hechos culturales, así como la ideología e intencionalidad política emocional que los encubren, para deslindar el tránsito de la ideología por la cultura (Fernández, 2002).

El planteamiento para asumir el problema de la interpretación radica en no intentar una solución o resolución frontal, sino un comentario sobre las condiciones de existencia del problema mismo. Por ello, toda reflexión sobre la interpretación debe hundirse en la extrañeza, la no naturalidad de la situación hermenéutica, y aceptar

⁶ Vista como un conjunto heterogéneo de síntomas o expresiones estructurales de la sociedad, son visiones del mundo y su codificación ideológica.

que toda interpretación individual debe incluir una interpretación de su propia existencia,⁷ es decir, exhibir sus propias credenciales y justificarse: todo comentario debe ser a la vez un *metacomentario*. La interpretación bien realizada redirige la atención a la historia misma y a la situación histórica del comendador y de la obra. Puede hablarse, por tanto, de una perspectiva anamórfica (Barthes, 2006; De los Ríos, 2006; Lacan, 1995).

También es necesario aclarar que los significados de una obra, el efecto que produce, la cosmovisión que encarna, se vuelven técnica: materiales que están allí para posibilitar que esta obra, en particular, exista. Esto implica una cierta inversión, puesto que la obra es observada desde el punto de vista del productor antes que del consumidor, lo que opera un cambio crítico que guarda una similitud llamativa con lo que produce la *epoché*, o puesta entre paréntesis, de la realidad para la fenomenología de Husserl (Jameson, 2015; Husserl, 1989; Merleau-Ponty, 1979). Y es así, ya que ahora se “suspenden” los valores referenciales de la obra (su significado, la “realidad” que presenta, refleja o imita), y las estructuras intrínsecas de la misma, en su anatomía como construcción, se tornan visibles al ojo “desnudo” (Hetzenauer, 2016; Assandri, 2007; Lacan, 1995; Konersman, 1996).

Se trata de considerar, por caso, cómo *Hamlet* le permitió a Shakespeare ensamblar una serie de tramas heterogéneas como el problema del Edipo; la imposibilidad del amor cortés, en *Romeo y Julieta*; *Otelo* y la cuestión de los celos, entre muchos otros (Shakespeare, 1989). Así como el *Fausto* de Goethe (2008) es una excusa para la dramatización de diversos estados de ánimo, mezclados con la escasez, la culpa, la necesidad, e incluso la zozobra. Si el contenido existe para permitir la forma, se sigue que las fuentes vividas de ese contenido, las experiencias sociales, las obsesiones psicológicas y disposiciones del autor también pasan a estar motivadas formalmente, a ser vistas como medios antes que como fines o significados últimos. Recordamos las palabras de Mallarmé cuando afirma que la función del mundo es servir de material para su propio libro (López, 2006; Mannoni, 1990); hablamos de una estetización similar de la vida, pero de una variedad relativamente no mística, sino artesanal (Fenves, 2010; Francalanci, 2010).

Asimismo, es importante reemplazar la sustancia por la relación, de tal manera que el sustantivo, el objeto, aun el lego individual, se vuelvan apenas un locus de

⁷ Es una premisa del pensamiento postestructuralista que el sujeto que investiga no desaparezca en aras de la “objetividad”.

referencias cruzadas; no cosas, sino percepciones diferenciales. Es decir, el sentido de la *identidad*⁸ de un elemento dado deriva solo de la conciencia de su *diferencia*⁹ respecto de otros elementos, y en última instancia de una comparación implícita con su propio opuesto. Por tanto, la obra es analizable como una comunicación elaborada de acuerdo con los mecanismos básicos del lenguaje y de todos los sistemas lingüísticos o sistemas de signos (Bal, 2016).

Incluso, cabe señalar, el metacomentario implica un modelo que no difiere tanto de la hermenéutica freudiana, basada en la distinción entre síntoma e idea reprimida, entre contenido manifiesto y contenido latente, entre disfraz y mensaje disfrazado (Freud, 1976a, 1976b). Se advierte también la presencia de cierto tipo de censor que el mensaje debe eludir. Pero antes de que estemos en condiciones de identificar el lugar de la censura en nuestro propio tiempo (histórico), debemos vérnoslas con el mensaje mismo, que puede describirse, aproximadamente, como un caso de experiencia vívida de algún tipo, sin que importe cuán mínima o especializada y esta se refiere a los componentes de nuestra vida social concreta: palabras, pensamientos, objetos, deseos, gente, lugares, actividades.

El punto a destacar es que la obra no le confiere significado a esos elementos, sino que transforma sus significados iniciales en un cambio de significado nuevo y agudizado, y esa transformación no puede ser considerada un proceso arbitrario. El procedimiento de crítica que conlleva el metacomentario no es tanto la interpretación del contenido como *su revelación*, un desnudamiento, la restauración de su mensaje original, de la experiencia original que permanecía debajo de las distorsiones del censor, y esta demostración asume la forma de una explicación acerca de por qué se distorsionó tanto el contenido: resulta inseparable de una descripción de los mecanismos de la censura.

Entonces, el metacomentario se propone rastrear la lógica de la censura y de la situación de la que emerge; un lenguaje que esconde lo que exhibe debajo de su propia realidad como lenguaje: una mirada que señala, en el proceso mismo de evitarlo, el objeto prohibido¹⁰ (Jameson, 2014).

Pero el argumento sobre la importancia del metacomentario quedaría incompleto si no se tiene en cuenta que el cine, como *arte de los fragmentos* por excelencia, tiene

⁸ Identidad no en el sentido de lo idéntico a sí mismo, sino como autodefinición de una diferencia.

⁹ Tanto en el aspecto de diferir en el tiempo, como en el de oponerse o no acordar.

¹⁰ Por supuesto el objeto del deseo, o mejor, objeto causa del deseo.

un carácter alegórico. En efecto, al contrario de lo que ocurre con el *símbolo*, que presupone una correspondencia semántica lineal entre el objeto “simbólico” y el concepto “simbolizado”; es decir, una producción de sentido estática y, en general, inequívoca dentro del correspondiente registro cultural (Arrivé, 2007), en la *alegoría* nos encontramos con un *movimiento* de orden “narrativo” que, por un lado, demanda una *construcción* de sentido (este no se encuentra automáticamente dado), y por otro, se apoya en *fragmentos* de sentido pasado (“ruinas”, en la terminología benjaminiana), que son resignificados en el presente mediante una nueva producción de sentido por parte del “alegorista”. El elemento de *duelo*, ya presente en el término *Trauerspiel*, tiene que ver con la nostalgia melancólica por aquel sentido perdido, aún presente como *resto*, pero irrecuperable en su significado originario, en la nueva construcción (Rodríguez, 2014; Benjamin, 2012, 2007).

Es necesario insistir en que el cine es un arte “alegórico”, por la *forma* de su lenguaje y su construcción de sentido. Hecho de fragmentos discontinuos (fotogramas, “tomas”, planos, plano-secuencias, encuadres, que luego serán compaginados para darles un sentido de conjunto), cada una de esas “ruinas” remite a un sentido pasado que a la vez permanece y es disuelto en el nuevo proceso de producción de sentido dado por el *montaje*¹¹ (Pezzella, 2004).

A pesar de las apariencias de su “impresión de realidad”, el desarrollo narrativo de cualquier filme reenvía a un sentido *ausente*,¹² que solo podrá ser plenamente adquirido por medio de la crítica (y en el cine de autor ni siquiera allí). Esto es: aquella característica *formal* del lenguaje fílmico es inseparable de su “modo de producción” del *contenido*, para conservar esa dicotomía tradicional (Gruner, 2020).

Ahora bien, el relato fragmentario que vemos desarrollarse en la pantalla invoca en cada una de sus “ruinas” una *totalidad abierta* que está afuera de la pantalla, y que solo puede (si se puede) recuperarse *a posteriori*, en esa exterioridad. El cine, por tanto, resulta idóneo para dar cuenta, precisamente, de esa totalidad ausente que son las oscuras organizaciones conspirativas que, así, “alegorizan” el funcionamiento espacio-temporal de la globalización tardocapitalista (Jameson, 2002; Mandel, 1979), o también las encubiertas intenciones de un realizador, precisamente en el esfuerzo por presentar una obra apegada a la realidad y su “propia” lógica.

¹¹ Operación de ensamblado final de un filme, en el que se sobreponen imágenes en secuencias, sonidos y efectos, según decisión del director para lograr el efecto de continuidad en las imágenes.

¹² Vinculado con lo que Jameson nombra como inconsciente político, pero que, en este caso, no consideraré por la dificultad de su uso.

De esta forma, el choque entre las ruinas de sentido del pasado —la “totalidad perdida” — y la nueva construcción de sentido en el presente —la “totalidad ausente” — o, si se quiere, el *todavía-no* de Ernst Bloch (2004) remite-promueve una *praxis* de elaboración que apunta hacia una nueva “totalidad” en construcción permanente, evitando el riesgo de perder en el camino la noción de “totalidad” cuyo examen crítico es el fundamento mismo de la teoría como de la *praxis* del marxismo: la *totalidad-modo de producción*,¹³ según el multicitado Fredric Jameson (1989).

El metacomentario se dirige a explicar el funcionamiento de esta última noción, pues en ella es donde se asentaría lo no revelado antes de la interpretación y, por tanto, las finalidades de las diversas alegorías que lo recubren (Chiavarino, 2018). Por ello, sólo busca refutar el código interpretativo en el que un determinado análisis se presenta y se articula, mientras preserva el contenido del análisis en cuestión. En esto, según Jameson, el proceso del metacomentario replica y reproduce el movimiento del pensamiento dialéctico en general (Jameson, 2014), en la medida en que confronta su objeto y busca entender la forma de la obra como articulación de la lógica más profunda de su contenido concreto: nada menos que la determinación de la dimensión de la forma por la dimensión de la *sustancia*.

Así, tanto los textos culturales como los *códigos maestros* desde los que se construyeron, y las nuevas lecturas con las cuales se asimila el pasado al sistema de valores de nuestro presente (lo que Jameson denomina la *escritura posmoderna* o *esquizofrénica*), se muestra como una compleja red de interrelaciones en la que puede descubrirse el desarrollo dialéctico de los discursos de poder y dominación, proyectados sobre la historia misma (Jameson, 1995a). Entonces, hay que aplicar determinados paradigmas narrativos en tanto interpretantes interpuestos entre la realidad y su relato, *visiones del mundo*.¹⁴

Pero existe una circunstancia: el cine nació en pleno desarrollo tardocapitalista y rápidamente quedó atrapado en las redes del complejo técnico-económico y la industria cultural, y precisamente su carácter masivo y público (“político” en ese sentido amplio), ha podido transformarlo —además de eso que sucede en el nivel “consciente” con este lenguaje (a saber, su posibilidad de generar con facilidad lo que

¹³ Otro concepto complicado, que el mismo Jameson matiza, por ejemplo, para hablar del modo de producción de una película; pero que tampoco aplicaré en el metacomentario que expondré más adelante.

¹⁴ Que por lo regular son presentadas por un autor; aunque corresponden a una sociedad o a una clase social, de la que este es un “representante”.

Roland Barthes (1990) llamaba una *impresión de realidad*, en el sentido de una ilusión conformista de adaptación como “reflejo” de la realidad existente), bajo el imperio del formato industrial-comercial de representación, en una perfecta *mercancía*.

No obstante, esa “ilusión objetiva” *forcluye* (en términos lacanianos) (Lacan, 1995) el inconsciente óptico y su acción “subversiva” sobre la espacio-temporalidad, en favor de una *confirmación* conservadora de la percepción inmediata de lo real. En otras palabras, obtura el registro de eso que, en términos cinematográficos Pasolini denominaba *escritura de la realidad*, el hecho de que la cámara *transforma* la realidad para mostrar, con su “inconsciente óptico”, que podría ser de otra manera, y que por lo tanto estamos ante una forma estática que convoca a la *praxis*, y no a la *pura contemplación* (Pasolini, 1983; Dittus, 2013).

Se trata de algo complejo: el cine, tal vez como ninguna otra forma artística precedente, es un *campo de batalla*. Ese lugar fílmico es necesario debido a que en su registro de lo estético, es en donde mejor y más conflictivamente se puede dar cuenta, con sus alteraciones espaciales, de la *estética geopolítica* del capital mundializado y sus “conquistas del espacio” (Jameson, 1995b).

Esa estética está “engranada” en los filmes que Jameson elige, y también está en ellos el “inconsciente óptico” (Mertins, 2010) que, pese a las apariencias *desmiente* silenciosamente la omnipotencia del “sistema”, de nuevo más allá de las intenciones conscientes de los autores correspondientes —intenciones que a veces existen, desde ya, aunque siempre “infiltradas” en los intersticios del código dominante: en su ideología—.

1.2. RÉGIMENES ESCÓPICOS Y VISUALIDAD

Para tratar este tema seguiré lo más importante de los planteamientos de Martin Jay (2007, 2003); para quien, ante todo, el mejor modo de entender el régimen escópico de la modernidad es concebirlo como un terreno en disputa, y no como un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales. Apunta que la visión, después de su emancipación de la función sacra, comenzó su propio devenir. Afirma que los regímenes escópicos comenzaron con el régimen ocular barroco, que encontró la función del orden visual dominante científico o racionalizado. Entonces, las imágenes fueron desarrolladas en los espectáculos “seductores” como táctica en la lucha por el poder contra aquellas fuerzas sociales opositoras. De hecho, los Estados

autoritarios y centralizadores del poder de las monarquías absolutistas utilizaron la potencia de la visión frente a las posibilidades de la literatura (Contreras, 2017). Pero no duraría mucho ese embeleso y se perdería la certeza en la actitud visual, empleada para fines políticos y sociales: surgió así una relativa autonomía de lo visual, con lo que se logró un cierto “equilibrio” entre la textualidad y lo imaginario.

Según Jay, al independizarse las imágenes de su significado textual, lograban su significado visual al fugarse de su función narrativa. Y ese proceso de desnarrativización propició otras prácticas artísticas que “organizaban” el mundo visible del espectador, así como antaño el universo fue ordenado por Dios. Lo que se llamó la *construzione legittima*; es decir, la perspectiva con dos puntos de fuga, el cuerpo del artista, la diferencia entre la mirada (*gaze*) y la idealizada ojeada corporal, la mirada del espectador al otro lado de la ventana que limitaba el marco de una pintura, la construcción del espacio teatralizado o los principios científicos que determinaban la perfección de la obra, fueron algunas prácticas que surgieron de los regímenes escópicos. Asimismo, impulsado por la pretensión de cartografiar el mundo social y las tensiones políticas, el “poder” de la visualidad fue empleado para provocar distancias al interior de la sociedad. Desde Bryson se marcó la diferencia-distancia entre masculino y femenino en los cuadros analizados por él (Bryson, 2005). Aunque los regímenes escópicos únicamente pueden existir siempre y cuando se presenten ciertas condiciones sociales, de igual forma debían implementarse determinados órdenes políticos y sociales que generaran formas de vida, hábitos, experiencias o habilidades con la creación visual. En efecto, la legitimación de la visión estuvo asociada con un modo de producción basado en la industrialización, así como la emergencia de ideologías, como los nacionalismos, modelos económicos y de acumulación de capital, como el capitalismo, y también la imposición de modelos de educación o la homologación de las conductas mediante planes de alfabetización, en la actualidad necesariamente digital. Todo este conjunto de condiciones generales y particulares producen experiencias relativamente independientes del lenguaje.

Pero lo que más interesa constatar es que la cultura moderna se desarrolló a partir de la ciencia y la tecnología, y las ideologías o las variaciones del gusto promovidas por el mercado de consumo. Según Merleau-Ponty (1970), los regímenes escópicos no nos descubren “cómo son las cosas”, por el contrario, nos enseñan “cómo miramos las cosas”.

En resumen, para Martin Jay han existido, y de hecho coexistieron, tres regímenes escópicos en la modernidad: 1) el perspectivismo cartesiano, que concibe la visión a partir de un eje (ubicado entre el ojo del observador y el punto de fuga, que representa el infinito). En torno de ese eje se ordenan los diversos elementos del *espacio visual*: el mundo se organizaba alrededor del eje de visión del sujeto. 2) El arte de describir, se advierte que los pintores se preocupan más por describir las características superficiales de los objetos, que por transmitir las “esencias”. Esa preocupación por “traducir” la mirada en la pintura lleva a los artistas holandeses a concebir un observador que, en vez de contemplar la escena desde afuera, se incluye, está presente en el espacio descrito. Y 3) El Barroco, este régimen se contrapone y cuestiona la “forma clara”, lineal y cerrada de la representación del Renacimiento. Exagera la representación de la realidad, lo sublime, lo extraño y lo sensual. Sobre todo, y esto seguramente tuvo mucho que ver con su permanencia y cierto privilegio durante la modernidad, se habla de una sobrecarga del sistema visual con un exceso de imágenes en una pluralidad de planos espaciales, “locura de la visión”, según Merleau-Ponty (2000).

Se trata de una categoría relevante para los estudios visuales, en la medida en que identifica y caracteriza una episteme escópica, esto es, una estructura abstracta que condiciona el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible (Brea, 2007). Y eso que puede ser conocido en aquello que puede ser visto, la constitución del campo escópico, es eminentemente cultural, sometido a la historicidad; el acto de ver nunca es neutro ni, por decirlo así, una actividad dada y cumplida en el acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. El ojo y la visión, por tanto, pueden considerarse como un “dispositivo” de la producción cognitiva; pero también como una vía regia para el deseo, que tiene que vérselas con algo más que formas, mucho más que con la mera función óptica de la retina.

1.3. CULTURA Y LÓGICA CULTURAL DEL CAPITALISMO TARDÍO

1.3.1. Cultura visual/lógica cultural

Un segundo gran tema-problema necesario de abordar es el de la cultura, sin duda difícil de definir y acotar; pero prioritario. En cuanto a los estudios visuales en general, después de postular la “visualidad” como su objeto de estudio por parte de algunos

teóricos influyentes (Foster, 1996; Bal, 2004; Guash, 2007), habría de ser W. J. T. Mitchell (2003) quien pondría en duda su pertinencia, al considerar que este no podría ser más que un tema capcioso, con base en el que sería imposible una delimitación sistemática. Por ello, si los estudios visuales (Brea, 2005) no quieren constituirse en un “suplemento peligroso”¹⁵ para la historia del arte y la estética, es importante no incurrir en romanticismo alguno ni subestimar ese riesgo. Entonces, se impone una aclaración: hay que distinguir entre estos y la cultura visual; los estudios visuales son el campo de estudio, mientras que la cultura visual es el objeto de estudio de aquellos (Depes, 2017; Hernández, 2005; Dikovitskaya, 2006). Mitchell considera que la cultura visual es un “objeto de estudio” menos “neutral” que los estudios visuales, y acepta la hipótesis, aún por examinar, de que la visión es una construcción cultural, aprendida y cultivada, que cuenta con una historia relacionada con la historia de las artes, las tecnologías, los media y las prácticas sociales de representación y recepción; además de que está entreverada con las sociedades humanas, éticas y políticas, estéticas y epistemológicas del ver y el ser visto. Hasta antes del surgimiento de los estudios visuales, la teoría de la experiencia visual era asunto de la estética. La historia de las imágenes y las formas visuales también lo sería de la historia del arte. Entonces, los estudios visuales, ¿serán innecesarios? Y una pregunta medular, ¿qué síntoma presentan los estudios visuales? ¿Por qué se les pone en duda?

Mitchell no duda en responder que lo perteneciente a los estudios visuales no es ni la historia del arte ni la estética, ni su método para analizarlos, sino la imagen técnica y científica, la televisión y los medios digitales, investigaciones filosóficas sobre el fenómeno de la visión, los estudios semióticos de la imagen y los signos visuales, la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, los estudios cognitivos, fisiológicos y fenomenológicos de la representación y la recepción, la antropología visual, la óptica física y la visión animal, etc. Sin dejar de reconocer que existe un excedente inefable en la imagen (Mitchell, 2003).

Esta perspectiva de Mitchell, aunque pueda ser bien intencionada, no le hace favor alguno a los estudios visuales en la medida que no les reconoce capacidad o un enfoque diverso para analizar el arte y la estética. Desde luego que los campos que incluye son importantes en sí mismos; pero al marginarlos, quizá en aras de que no resulten ese “suplemento peligroso” comentado líneas arriba, no solo los

¹⁵ En referencia y analogía con lo que Derrida advertía de la escritura para la concepción gramatológica de la palabra hablada.

deja limitados para abordar las creaciones artísticas y sus prácticas, lo que cancela las posibilidades de referenciar las resignificaciones semióticas y simbólicas de esos productos, pretendiendo así que el arte es un campo “autónomo”, únicamente tratable por la historia del arte; sino que, además, los condena a centrarse en los medios técnicos, el psicoanálisis y la antropología visual, que ya son áreas en las que ha trabajado la imagen en América Latina.

Para él, la concepción “dialéctica” de la cultura visual no puede quedar acomodada en la definición de su objeto de estudio como el resultado de la “construcción social del campo visual”, sino que, al contrario, debe insistir en la exploración del “reverso quiasmático”¹⁶ de esta proposición, y que es la construcción visual del campo social. En tanto animales sociales que somos, no se trata de que el contexto social influya de forma decisiva en nuestros comportamientos, sino de analizar de qué manera lo visual puede determinar ciertas condiciones del campo social. Y dando un paso más en su tesis dialéctica, se pregunta si no se requiere una “disciplina” (o al menos un objeto de estudio), la cultura visual, para ofrecer una opción crítica a los “régimenes escópicos”¹⁷ (Jay, 2003), o si, por el contrario, es preferible delegar esa crítica en la estética y la historia del arte, más preparadas para ello por el hundimiento de sus profundas raíces en los valores humanos y en los estudios mediáticos, así como por su énfasis en lo institucional y la habilidad técnica. Por ello, insiste en que el llamado “giro visual” (Moxey, 2015) no deja de ser un tropo,¹⁸ una figura narrativa repetida, que adquiere *forma específica*. En todo caso, subraya Mitchell, la tarea verdaderamente importante es describir las relaciones específicas de la visión¹⁹ con las prácticas culturales particulares. Más aún, sobre la construcción cultural de la experiencia visual en la vida cotidiana, así como en los medios de comunicación de masas, las representaciones y las artes visuales (Mitchell, 1995).

Lo que importa destacar aquí, en cuanto a la cultura, es que se trata de un término que varía en su definición según los campos de resonancia en los que se inserta para designar un conjunto de manifestaciones simbólicas y expresivas que rebasan el marco de racionalidad productiva de lo económico. Por lo que habría al

¹⁶ Su parte dual-complementaria, que constituye la otra mitad de una unidad en proceso, en devenir.

¹⁷ Régimenes de la visualidad.

¹⁸ Un sentido alegórico, sin un significado fijo o único.

¹⁹ Esquicia de la mirada: división entre visión, perteneciente al ojo, como órgano, de la mirada como enfoque y forma de percepción-afecto.

menos tres dimensiones aplicables al objeto de estudio denominado cultura visual: 1) una dimensión ampliada con base en la que se puede incluir el conjunto de los intercambios de signos y de valores a través de los que los grupos se representan a sí mismos y para otros, a fin de comunicar sus particulares identidades y diferencias; 2) otra dimensión, más acotada, incluye lo cultural en el campo profesional, artístico e intelectual, de una producción de formas y sentido regidos por instituciones y reglas de discurso especializadas, que se expresa por medio de obras como el arte o la literatura y debates de ideas que giran alrededor de las batallas críticas de lo estético y lo ideológico, y 3) una dimensión de la cultura que se desplaza, funcionalizada, a través de las redes de transmisión industrial del mercado de los bienes simbólicos, sinónimo de “políticas culturales”, se centra principalmente en las dinámicas de distribución y recepción de la cultura, como un producto para administrar a través de las diversas agencias de coordinación de recursos, medios y agentes que articulan el mercado cultural (Richard, 1998).

Desde la posición de Fredric Jameson, el peligro que se corre con alguna de estas concepciones es que parece presuponer cierto “espacio” apartado y semiautónomo en la “totalidad social”, que puede analizarse por sí mismo para reconectarlo después, de algún modo, con otros espacios, como el económico, o incluso con el propio “espacio”. Y aunque reconoce las dificultades de utilizar el concepto totalizador de “modo de producción”, la ventaja radica en que todas las tematizaciones serán aspectos o enfoques diversos y alternativos de una totalidad social que nunca se puede representar plenamente,²⁰ o mejor aún, cuya descripción y análisis tienen que ir siempre acompañados por una observación acerca de los dilemas de la representación como tal ²¹ (Jameson, 2015).

En una de las obras más impactantes y relevantes del primer periodo de trabajo de Jameson, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, nos advierte que los dilemas en el estudio de la cultura no pueden estar al margen de dos extremos:

Una incómoda lucha por la prioridad entre los modelos y la historia, entre la especulación teórica y el análisis textual, donde la primera trata de transformar al segundo en otros

²⁰ Puesto que se trata de una realidad concreta, es decir, resultante de una multiplicidad de factores, difícilmente abarcables y, por tanto, registrables en su contingencia.

²¹ Se refiere a la capacidad de representación como alterna a la presentación.

tantos simples ejemplos, aducidos para apoyar sus proposiciones abstractas, mientras que el segundo sigue implicando insistentemente que la teoría misma no era sino un andamiaje metodológico que puede dismantelarse sin dificultad una vez que empieza la cuestión seria de la crítica práctica (Jameson, 1989).

Desde su perspectiva, la distinción provisional conveniente entre textos culturales que son sociales y políticos y los que no lo son se presenta como algo peor que un error: se vuelve un síntoma²² y un reforzamiento de la cosificación²³ de la vida contemporánea. Asimismo, tal distinción confirma nuevamente la brecha estructural, experiencial y conceptual entre lo público y lo privado, entre lo social y lo psicológico, o lo político y lo poético, entre historia o sociedad e “individuo”, que —“ley tendencial de la vida social bajo el capitalismo”— cercena nuestra existencia como sujetos individuales y frena nuestro pensamiento acerca del tiempo y el cambio tan seguramente como nos enajena de nuestro propio discurso.

Imaginar que, a salvo de la omnipresencia de la historia y la implacable influencia de lo social, existe ya un reino de la libertad —ya se trata de la experiencia microscópica de las palabras en un texto o el de los éxtasis e intensidades de las varias religiones privadas— no es más que reforzar la tenaza de la Necesidad en esas zonas ciegas donde el sujeto individual busca refugio, persiguiendo un proyecto de salvación puramente individual, meramente psicológico. La única liberación efectiva de semejante constricción empieza con el reconocimiento de que no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es “en último análisis” político (Jameson, 1989, p. 19).

Por ello, ante todo, Jameson se sitúa en una crítica de la cultura, más que en una aceptación de cierta “neutralidad”, y plantea que se trata de una cuestión de límites. Esto es lo que, desde mi punto de vista, hace falta a los estudios visuales en América Latina: establecer y generar un universo discursivo que se transforme en el horizonte de una época, rebasando los avatares y contingencias inmediatos del “nombre del autor”. Puede concebirse como el síntoma de la sustitución de un intento de puesta en crisis de las hegemonías culturales en su conjunto por la observación etnográfica

²² Como una fisura, asimetría o desequilibrio “anormal”, que desmiente o pone en cuestión.

²³ Es la transformación de las relaciones sociales de las personas, en relaciones con las cosas, con la consiguiente despersonalización.

de las dispersiones y fragmentaciones político-sociales y discursivas producidas por el capitalismo tardío y expresadas en su “lógica cultural”, como ha nombrado Jameson al “posmodernismo” (Jameson y Žižek, 1998).

Ahora bien, para Jameson, el hecho de partir de la reflexión estética y de la cultura para tener acceso a los entresijos estructurales del sistema, no es una lección azarosa ni frívola, con el fin de mostrar algunos efectos de la posmodernidad. Se trata de radicalizar una situación, darla a conocer a partir de lo más inesperado. Frente a la idea de una cultura final, desapegada de la historia, propone una cultura que es el resultado “lógico” de la historia, de una coyuntura determinada y una serie de intereses definidos. Pero más allá de proponer el posmodernismo como un periodo histórico, en que por lo regular se evitan las diferencias y se proyecta la idea de una homogeneidad compacta, opta por la idea del posmodernismo como una pauta cultural, esto es, una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diversos e incluso subordinados entre sí (Jameson, 1995b). Se trata de plantear, e incluso problematizar, una lógica cultural, que aparece como reacción posmodernista en contra de todo lo que signifique moderno,²⁴ con sus propios rasgos ofensivos, desde la oscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica y las expresiones de abierta provocación social y política:

Que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo, pero que ya no escandalizan a nadie, y que no solamente se reciben con la mayor complacencia, sino que ellos mismos se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental (Jameson, 1995a, p. 17).

Y lo que está sucediendo es que la producción estética actual se ha incorporado en la producción de mercancías en general: la exaltada urgencia económica de producir continuamente nuevos oleajes refrescantes de géneros de apariencia más novedosa, con cifras crecientes de negocios, destina una función estructural cada vez más importante a la innovación y experimentación estéticas.

²⁴ En cuanto a la correspondencia con las etapas del capitalismo, incluso en lo relativo a la caída de los “metarrelatos”, según Lyotard.

1.3.2. Capitalismo tardío, tecnología y “globalización”

Contrario a lo que generalmente sucede en los estudios visuales, incluso en los que se producen desde América Latina, Jameson asienta una estrecha vinculación entre economía y cultura, una conexión cuasi-causal entre el arte y las condiciones en las que se produce su creación y consumo. Advierte una mutación de las formas de expresión culturales y mediáticas, y de sus bases tecnológicas en el progresivo proceso de “globalización”. Su principal tesis es que las formas estéticas que definen la posmodernidad se corresponden con la fase de mundialización del capitalismo y por tanto del mercado y son, propiamente, una expresión cosificada y puesta en moda por el mismo mercado (Jameson, 2002).

Con base en el influyente texto de Ernest Mandel, *El capitalismo tardío* (1979), Jameson asume a la economía mundial como un sistema de relaciones de producción y relaciones de cambio correspondientes que abrazan la totalidad del mundo; pero se trata de “un sistema articulado de relaciones de producción capitalistas, semicapitalistas y precapitalistas, vinculadas entre sí por relaciones capitalistas de intercambio y dominadas por el mercado mundial capitalista” (Mandel, 1979, p. 49). Asimismo, considera en su análisis que nos encontramos, aproximadamente desde el periodo de entreguerras del siglo XX, en la tercera etapa, o en el capitalismo tardío, después de haber pasado a nivel mundial por la era del capitalismo de libre competencia y, posteriormente, por la era del imperialismo, en la que se dio un cambio radical en toda esta estructura. En esta etapa del capitalismo tardío,²⁵ en buena medida consecuencia de las principales características de la tercera revolución tecnológica (básicamente los procesos de automatización), se registra una tendencia a la intensificación de todas las contradicciones del modo de producción capitalista, a saber: entre la creciente socialización del trabajo y la apropiación privada; la contradicción entre la producción de valores de uso (que aumenta de manera inconmensurable) y la realización de valores de cambio (atada al poder de compra de la población); la contradicción entre el proceso de trabajo y el proceso de valorización, así como la contradicción entre la acumulación de capital y su valorización, entre otras (Mandel, 1979). De forma paralela, la tendencia es que el capitalismo crece con una rapidez incomparablemente mayor que antes; pero la automatización capitalista en cuanto desarrollo poderoso, tanto de las fuerzas productivas del trabajo como de las fuerzas productivas y

²⁵ El mismo Mandel reconoce que no estaba convencido con el término de tardío.

enajenantes de la mercancía y del capital, viene a ser la quintaesencia objetivada de las antinomias inherentes al modo de producción capitalista. La caracterización de las ondas largas de desarrollo capitalista (Katz, 2005) constituye un fundamento teórico de la visión de Mandel de la tercera etapa o tardía (relacionada con las ondas largas de la economía capitalista).

Por su parte, el acceso al *know-how* científico y técnico, que siempre ha sido importante en la lucha competitiva, registra una renovación del interés y el énfasis, ya que en un mundo de gustos y necesidades rápidamente cambiantes, y con un sistema de producción flexible, el acceso a la última tecnología, al más reciente producto, al último descubrimiento científico, entraña la posibilidad de apoderarse de una gran ventaja competitiva (Harvey, 1998). De hecho, el conocimiento mismo se convierte en una mercancía clave, producida y vendida al mejor postor, en condiciones cada vez más organizadas sobre una base competitiva. De ahí la relevancia de los gastos publicitarios, de vender la imagen a través de su misma comercialización.

Lo que más interesa a Jameson de la relación economía-cultura es que en esta tercera etapa, asociada directamente con la sociedad de consumo (Alonso, 2006), también se registra una mayor importancia del capital financiero mundial,²⁶ lo que a su vez se coliga con la relevancia de los servicios y la publicidad en la rotación de capital.²⁷ Se trata del surgimiento de la capacidad de coordinación financiera. Por un lado, hacia la formación de conglomerados intermedios financieros de extraordinario poder global y, por otro, de una acelerada proliferación y descentralización de actividades y corrientes financieras por medio de la creación de instrumentos financieros y mercados totalmente nuevos. Así, la formación de un mercado de valores global, de mercados de futuros²⁸ para mercancías globales (incluso deuda) de divisas y de intermediación entre tipos de interés, junto con una acelerada movilidad geográfica de fondos, significó, por primera vez, la formación de un único mercado mundial para el dinero y el crédito (Harvey, 1998). Pero la estructura de este sistema

²⁶ También capital financiero global, es la síntesis del capital industrial que absorbió y subordinó el capital bancario y ahora redefine la función de los bancos, que los coloca en el lugar de coordinar toda la estructura del capital financiero en su política expansiva, imperialista.

²⁷ Ciclo del capital, tomado no como acto aislado sino como un proceso que se repite periódicamente, y en el que a cada capitalista le interesa que el capital retorne a él no sólo con su plusvalía, sino lo más rápido posible.

²⁸ Realización de contratos de compra o venta de ciertas materias en una fecha futura, pactando en el presente el precio, la cantidad y la fecha de vencimiento. Hoy están disponibles en mercados bursátiles.

financiero mundial es hoy tan complicada que con dificultad podemos comprenderla; a la vez que crecen los nuevos mercados de mercancías, acciones, divisas o futuros de deuda, que literalmente “descuentan el tiempo futuro en el tiempo presente”, de maneras desconcertantes. La computarización y las comunicaciones electrónicas han consolidado la importancia de la coordinación internacional instantánea de los movimientos financieros.

Jameson asocia la transformación posmoderna a una crisis de nuestra experiencia del espacio y del tiempo, en la cual las categorías espaciales pasan a dominar a las del tiempo, mientras que ellas mismas sufren una mutación de la que nos resulta muy difícil dar cuenta: “Aún no poseemos el equipo perceptivo para abordar este nuevo tipo de hiperespacio, en parte porque nuestros hábitos de percepción se formaron en ese tipo de espacio anterior que llamo espacio del alto modernismo” (Jameson, 2002b, p. 86).

Así, el dominio del capitalismo, ya no solo como sistema económico, sino como imagen sobre la que se reproduce la vida social, abarca todos los ámbitos (Duque, 2012). Aunque al extenderse por todo el planeta, el capitalismo “pierde” un punto de referencia, para convertirse en una red descentrada que deja en el pasado la sucesión de hegemonías claramente focalizadas, ya sea en un ámbito concreto como el de las nacientes ciudades-Estado del norte de Italia en los albores de la modernidad histórica, o en un estado dominante, como es el caso británico en el siglo XIX, o el estadounidense desde la segunda mitad del siglo XX, que adquiere una fisonomía ya decididamente multinacional y financiera, que Arrighi (1994) describió lúcidamente, y que convierte todo aquello que vemos en una alegoría²⁹ del sistema que habitamos. Por ello, desde la perspectiva de los estudios visuales latinoamericanos, destaco que al desplegarse el capitalismo en su totalidad sufre un proceso de “miniaturización” que provoca que cada uno de los “microespacios” en los que se desarrolla la vida se convierta en un pequeño “santuario”, donde se lleva a cabo un culto y una ritualidad involuntarios, o no, y efectivos en partes iguales. De ahí que la globalización pueda describirse como el conjunto de “mundos en miniatura” sometidos a una lógica semejante, que configuran una “red de relaciones” y un sistema cultural común. Incluso, el trasfondo de esa renovada resignificación de los objetos se encuentra en un

²⁹ Es decir, en una forma en la que se nos presenta el mundo, a fin de poder desglosar los recursos formales de representación de los procesos colectivos, a través de historias y personajes que se pretenden “individuales”.

poder comunicativo que hace de cada objeto un pedazo de capitalismo en miniatura: un ordenador, un automóvil, una cafetera, una pantalla; pero también el blog, los SMS, y otros. Todo comunica y nos entrelaza en esta red constituida mediante lo que Baudrillard (1994) denominó “el éxtasis de la comunicación”.

La etapa del capitalismo tardío (o avanzado) en que vivimos trajo consigo cambios acelerados en la estructura del desarrollo desigual, entre sectores y regiones geográficas, dando lugar a un gran aumento del empleo en el sector servicios, así como a nuevos conglomerados industriales en regiones hasta entonces “subdesarrolladas” y en países de reciente industrialización. En este sentido, Harvey insiste en una nueva vuelta a la “compresión espacio-temporal” en el mundo capitalista, donde los horizontes temporales para la toma de decisiones privadas y públicas se han contraído, mientras que la comunicación satelital y la disminución en los costos de transporte han hecho posible una mayor extensión de estas decisiones por un espacio cada vez más amplio y diversificado (Harvey, 1998, pp. 170-171). Aunque el tiempo de rotación del capital (rentabilidad capitalista) se redujo rotundamente con el despliegue de las nuevas tecnologías productivas (automatización, robots) y las nuevas formas de organización: entregas justo-a-tiempo, flujos de inventarios, que reduce los faltantes para mantener la producción en marcha, no obstante, se requería la aceleración del tiempo de rotación en el consumo, por caso, en juegos de video y programas de software para computadoras la vida promedio es de menos de 18 meses. De ahí la especial atención a las aceleradas transformaciones de las modas y la movilización de todos los artificios destinados a inducir necesidades, con la transformación cultural que esto implica. Algo de la expansión de los servicios puede atribuirse, en parte, al crecimiento de la subcontratación y de las consultorías, que ocasiona que sean realizadas por otras empresas; y también a un cambio desde la producción de bienes hacia la producción de eventos, como espectáculos que tienen un tiempo de rotación casi instantáneo (Harvey, 1998).

Para Jameson, el hecho de partir de la reflexión estética y de la cultura para tener acceso a los entresijos estructurales del sistema no es una lección azarosa ni frívola, con el propósito de mostrar algunos efectos de la posmodernidad. Se trata de radicalizar una situación, darla a conocer a partir de lo más inesperado. Frente a la idea de una cultura final, desapegada de la historia, propone una cultura que es el resultado “lógico” de la historia, de una coyuntura determinada y una serie de intereses definidos. Más allá de proponer al posmodernismo como un periodo

histórico, en el que por lo regular se evitan las diferencias y se proyecta la idea de una homogeneidad compacta, opta por la idea del posmodernismo como una pauta cultural, una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos diversos e incluso subordinados entre sí (Jameson, 1995). Se trata de plantear, e incluso problematizar, una lógica cultural que aparece como reacción posmodernista en contra de todo lo que signifique moderno, con sus propios rasgos ofensivos, desde la oscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica y las expresiones de abierta provocación social y política:

Que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo, pero que ya no escandalizan a nadie, y que no solamente se reciben con la mayor complacencia, sino que ellos mismos se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental (Jameson, 1995, p. 17).

Lo que está sucediendo es que la producción estética actual se ha incorporado en la producción de mercancías en general: la exaltada urgencia económica por producir continuamente nuevos oleajes refrescantes de géneros de apariencia más novedosa, con cifras crecientes de negocios, destina una función estructural cada vez más importante a la innovación y experimentación estéticas.

REFERENCIAS

- Alonso, L. E. (2006). Sobre las tesis de la individualización de los estilos de vida y la sociedad posmoderna: ¿un nuevo consumidor? *La era del consumo*. Siglo XXI Editores, 83-108.
- Arrighi, G. (1994). *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*. Verso.
- Arrivé, M. (2007). El símbolo en lingüística. *Lingüística y psicoanálisis*. Siglo XXI Editores / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), 40-66.
- Assandri, J. (2007). *Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina cantibal*. El cuenco de plata.
- Bal, M. (2005). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Comunicación y Medios*, (16), 45-68. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i16.11547>
- Bal, M. (2016). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Cátedra.

- Balázs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. El cuenco de plata.
- Barriendos, J. (2010). La colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico. *Desenganche, visualidades y sonoridades otra*. La Troncal, 130-150.
- Barriendos Rodríguez, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. [Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Universitat de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/110924>
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R. (2006). *Crítica y verdad*. Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Benjamin, W. (2007). *Trauerspiel y tragedia. Obras, libro II, vol.1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Abada.
- Benjamin, W. (2012). *El origen del trauerspiel alemán*. Abada Editores.
- Bloch, E. (2004). *El principio de la esperanza*. T. 1. Trotta.
- Brea, J. L. (2007). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.
- Bryson, N. (2005). *Volver a mirar: cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Alianza.
- Buck-Morss, S. (Julio-diciembre de 2009). Estudios visuales e imaginación global. *Revista de Antropología y Arqueología*, 9. Universidad de los Andes.
- Chiavarino, M. (01/10/2018). *La estética geopolítica. Una alegoría cinematográfica*. El cuenco de plata. https://www.elcuencodeplata.com.ar/en_los_medios/919
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). *Rizoma*. Fontamara.
- De los Ríos, V. (2019). La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1(23), 247-258. <https://revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/523>
- Depes, D. (2017). La cultura visual en paralaje. Frenesí de lo visible. *Octante*, 2, 14-25.
- De Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: Texto y Deconstrucción*. Anthropos.
- Derrida, J. (2001). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Paidós.
- Dikovitskaya, M. (2006). *Visual culture: The Study of the Visual After The Cultural Turn*. MIT Press.
- Dittus, R. (2013). El realismo estético del cine documental en la tesis de Pier Paolo Pasolini. *AISTHESIS*, 53, 141-157. Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Duque, N. (2012). *De la soledad a la utopía: Fredric Jameson, intérprete de la cultura posmoderna*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- Eagleton, T. (1997a). *Ideología. Una introducción*. Paidós.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Fenves, P. (2010). ¿Existe una respuesta a la estetización de la política? En Uslenghi, A. (Comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Eterna Cadencia, 75-97.
- Fernández, J. C. (2002). Fredric Jameson y el Inconsciente Político de la Posmodernidad. *Comunicación: revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1. Universidad de Rioja, 247-264.
- Foster, H. (1996). The Archive without Museums. *October* (77), 97-119.
- Francalanci, E. (2010). *Estética de los objetos*. Machado Grupo de Distribución.
- Freud, S. (1976a). *La interpretación de los sueños. Primera parte*, t. IV. Amorrortu.
- Freud, S. (1976b). *La interpretación de los sueños. Segunda parte*, t. V. Amorrortu.
- Goethe, J. W. (2008). *Fausto*. Universidad Veracruzana / Biblioteca del Universitario, 22.
- Guash, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios visuales*, (1), 8-16.
- Gruner, E. (2020). Jamesonismo, o la lógica contracultural del marxismo tardío. (Prólogo). En Fredric, J. (2018). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. 5-21. https://www.elcuencodeplata.com.ar/media/uploads/pdf/Jameson_la_estetica_geopolitica.pdf
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- Hernández, F. (Julio-diciembre de 2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de Cultura Visual? *Educacão & Realidade*, 30(2), 9-34.
- Hetzenauer, B. (2016). *Lo interior afuera. Béla Tarr, Jacques Lacan y la Mirada*. UNAM / Cineteca Nacional.
- Husserl, E. (1989). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. FCE.
- Jameson, F. (1989). Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Fuenlabrada, 15-82.
- Jameson, F. (1995a). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Jameson, F. (1995b). Sobre el realismo mágico soviético. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, 113-140.
- Jameson, F. (1995c). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós.
- Jameson, F. y Slavoj, Ž. (1998). El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, 11-67.
- Jameson, F. (2000). Las antinomias de la posmodernidad. *Las semillas del tiempo*. Trotta, 17-71.

- Jameson, F. (2002a). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Manantial.
- Jameson, F. (2002b). *Una modernidad singular*. Gedisa.
- Jameson, F. (2014 [1971]). Metacomentario. *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia, 19-36.
- Jameson, F. (mayo-junio de 2015). La estética de la singularidad. *New Left Review*, 92, 109-142.
- Jameson, F. (2018). *Las antinomias del realismo*. Akal.
- Jay, M. (2003). Regímenes escópicos de la modernidad. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós, 221-251.
- Jay, M. (2006). *Ojos abatidos en el pensamiento francés del siglo xx*. Akal.
- Katz, C. (Otoño 2008). Ernest Mandel y la teoría de las ondas largas. *Mundo siglo XXI. Revista del Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales del Instituto Politécnico Nacional*, 14, 17-31. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/7220/1/REXTN-MS14-02-Katz.pdf>
- Kevin, M. (2016). Exploraciones del inconsciente político/ideológico: Fredric Jameson y Pedro Rodríguez. *Pensar desde abajo*, 5, 193-224.
- Konersmann, R. (1996). *La reproducción prohibida. Sobre la visibilidad del pensamiento*. Siglo XXI Editores.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Filme. The Redemption of physical Reality*. Princeton University Press.
- Lacan, J. (1995a). *El Seminario. Libro 3. Las psicosis (1955-1956)*. Paidós.
- Lacan, J. (1995b). La anamorfosis. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. Paidós, 86-97.
- Lacan, J. (1995c). La esquicia del ojo y de la mirada. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. Paidós, 75-85.
- Lacan, J. (1992). *El Seminario, Libro 20, Aún (1972-1973)*. Paidós.
- Lacan, J. (1990a). El seminario sobre *La carta robada*. *Escritos, t. 1*. Siglo XXI Editores, 5-55.
- Lacan, J. (1990b). La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud. *Escritos, t. 1*. 473-509.
- López Mills, T. (2006). *La noche en blanco de Mallarmé*. FCE.
- Mandel, E. (1979). *El capitalismo tardío*. Era.
- Mannoni, O. (1990). Relectura de Mallarmé. *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Amorrortu, 181-196.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la percepción*. Península.
- Merleau-Ponty, M. (1979). *La fenomenología y las ciencias del hombre*. Nova.

- Mertins, D. (2010). Walter Benjamin y el inconsciente tectónico. En Uslenghi, A. (Comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Eterna Cadencia, 179-206.
- Mitchell, W. J. T. (noviembre de 2003). Mostrando el ver: Una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales* (1), 17-40.
- Mitchell, W. J. T. (Diciembre de 1995). Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*, vol. LXXVII núm.4, 541-544.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Soleil Ediciones.
- Pasolini, P. P. (1983). *Escritos corsarios*. Planeta.
- Pezzella, M. (2004). El gesto y el montaje. *Estética del cine*. Gráficas Rógar, 105-141.
- Ranciere, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Richard, N. (1998). Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamientos del saber. *Revista de Estudios Sociales* (12), 118-123.
- Rodríguez, R. E. (mayo de 2014). El proceso de alegorización de Walter Benjamin: límites y potencialidades. *Eikasia. Revista de filosofía*, 53-73. <https://www.revistadefilosofia.org/56-04.pdf>
- Todorov, T. (1981). *Teorías del símbolo*. Monte Ávila.
- Shakespeare, W. (1989). *Obras escogidas, 1*, Océano.

2. FUNCIÓN DE LA CRÍTICA EN PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y VISUALIDAD DESDE AMÉRICA LATINA

INTRODUCCIÓN

En su libro *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*, Hall Foster dedica el capítulo 5 a lo que cuestiona como “¿Poscrítico?”, para tratar el “espinoso” tema de la crítica en el arte, pero también del arte crítico, en el marco de la teoría crítica que, según él, sufrió una derrota durante lo que denomina como “las guerras culturales” de los años ochenta y noventa, y que empeoró a partir del siglo XXI. Apunta que un buen número de académicos postergaron su actividad crítica hacia una ciudadanía comprometida y por su dependencia de los patrocinadores corporativos, muchos curadores se olvidaron del debate crítico, antes estimado esencial, sobre todo “para la recepción pública del arte difícil” (Foster, 2017, p. 144). Incluso, la relevancia de la crítica se vuelve relativa cuando se trata de estimar el valor de lo artístico desde la perspectiva del mercado. Considera que hoy la “criticidad” es a menudo desvalorizada, tomada como algo rígido, reiterativo, tal vez pasada de moda, o todo esto a la vez. Y agrega que la situación de la teoría crítica es peor aún, ya que es percibida como “cosificación idiota” y “palabra que atemoriza”; razón por la que eventualmente a esta condición se le ha denominado “poscrítica”, con frecuencia bien recibida como una liberación de ciertas ataduras conceptuales, históricas y/o políticas; aunque el resultado es menos un pluralismo consistente que un relativismo debilitante (Foster, 2017, p. 144).

En tal sentido, hacemos nuestra su interrogante “¿Cómo hemos podido llegar a un punto en que la crítica es rechazada?” (Foster, 2017, p. 145). Desde su punto de vista, dentro de los cuestionamientos con más argumentos, la mayoría desde la izquierda, está el posicionamiento del crítico, que fue incluyendo, primero, un rechazo del juicio, sobre todo del “derecho” moral que pretende agenciarse en cualquier acto de valoración crítica; en segundo lugar, la no aceptación de la autoridad, especialmente, de la prerrogativa política que faculta al crítico a expresar de forma abstracta en nombre de otros. Finalmente, se dio una cierta desconfianza

acerca de la distancia, al alejamiento mismo con respecto a la cultura que el crítico busca analizar. Retomando a Walter Benjamin (2012), diremos que la crítica es un tema relacionado con un *distanciamiento correcto*. Y preguntamos si en la actualidad, ¿no es más insistente la presión sobre los críticos en esta era de los medios instantáneos y la globalización cultural?

Señalamientos más recientes en contra de críticas lanzadas desde el pensamiento postestructuralista indican lo riesgoso de mermar nuestra confianza en la verdad como tal, propiciando una indiferencia moral y un nihilismo político. De hecho, la crítica del sujeto, en tanto autoconsciente y veraz, igualmente fue acusada de generar consecuencias no intencionadas, ya que se afirmaba que la naturaleza construida del sujeto invitaba a una relación consumista con la identidad, estimada poco más que un simple despliegue de signos mercantilizados (Bassols, 2011).

Más allá de las finezas de la crítica filosófica, interesa reflexionar en la opinión de Bruno Latour (2008), en torno a lo esencial de la crítica, sobre todo viniendo de un científico que no ha dejado de poner en práctica la crítica, al empezar por sus propios trabajos:

El crítico no es el que desacredita, sino el que compone. El crítico no es el que levanta las alfombras de debajo de los pies de los creyentes ingenuos, sino el que ofrece a los participantes palestras donde reunirse. El crítico no es el que alterna caprichosamente entre el antifetichismo y el positivismo como el borracho iconoclasta que dibujó Goya, sino aquel para quien, si algo es construido, significa que es frágil y, por ende, necesita de grandes cuidados y precauciones (citado en Foster, 2017, p. 151).

Según Foster, en todo caso, tomar la bandera de la crítica hoy, no solo es la opción, sino que es esencial para la esfera pública, y se vuelve más importante en nuestros días, cuando el vínculo social recibe tanta presión, en tanto que más se atrofia la esfera pública, en contra-respuesta a esta presión se requieren más criterios consistentes que la pura discursividad y la sociabilidad.

En este ensayo se desarrolla el tema de la práctica crítica en relación con el sujeto de la misma y su posicionamiento; en segundo lugar, se exploran aspectos del arte crítico en América Latina que pueden ser pertinentes. Y se finaliza con una prospectiva tentativa.

2.1. LA PRÁCTICA CRÍTICA: SUJETO Y POSICIONAMIENTO

2.1.1. Lévinas y la crítica desde la filosofía

Cuando Ticio Escobar comenzó el primer capítulo de su libro *Imagen e intemperie* con la siguiente cita de Emmanuel Lévinas: “El arte deja a la presa por la sombra”, no dudé en recuperar algunas ideas de este gran autor, dado que sus pensamientos han incitado diversas reflexiones en torno a las prácticas artísticas críticas, en este caso desde América Latina. Entonces iniciaré este apartado recordando ciertas ideas que pueden enriquecer el ejercicio intelectual que aquí se expone. Para ello, acudo al magnífico texto de Lévinas, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura* (2001) retomando sus planteamientos y adecuándolos para esta elaboración.

Hacer hablar a la obra sería la función crítica de la exégesis filosófica. En su Decir tomamos conciencia del fenómeno creador, que sobrepasa y escapa entonces al conocimiento entitativo.

La obra de arte no es en sí, contra lo que se cree normalmente, conocimiento y revelación. Va a los fondos del desconocimiento y deja a la conciencia ante algo innombrable e inasible, que solo la poesía puede evocar desde un pneumatismo abierto a Otro como responsabilidad y Deseo, en la piel misma de la expresión, sin detenerse en lo expresado. Lévinas parece interrogar al arte para salvarlo del arte. El espacio exegético de la crítica es tercero en relación con los dos interlocutores fundamentales del diálogo. Ese tercero ya está de algún modo previsto como salido de la sombra en la distancia crítica de la exégesis filosófica, al tomar “conciencia del acontecimiento creador mismo, el cual escapa a la conciencia, que va de ser a ser, saltando los intervalos del entretiempos: la interpretación es tercero convocado por y desde la obra misma”.

El reencuentro crítico con la obra comienza “abordando su técnica” e indagando las influencias, allí pues, donde su aura la exilia del mundo con el acabamiento. Lévinas supone que el crítico tacta de algún modo los “dos tiempos”, el del mito y el de la realidad por él desplazada, pero no concreta el punto crucial ni el modo de este contacto. Habla de una selección realizada desde el ámbito de “acá del mundo” fijado en la obra, lo cual nos remitirá, para la conexión, a la semejanza rítmica no analógica ni simétrica y al presente locutivo con la cisura que lo expande, las dos fuentes del exotismo.

Parece entender que entre el acabamiento misterioso de la obra, independiente de su entorno sociomaterial —que además no constituye un principio de diálogo—, y esta selección mundana de la crítica hay un espacio intermedio ya irreversible e irrecuperable: un profundo en otro tiempo o, como dirá más tarde, un más allá de la esencia siendo de otro modo que el ser. El filósofo exégeta es un creador. Al analizar la obra tiene acceso a otra dimensión de la inteligencia, dotado ya del principio alterativo que la funda, para lo que usa, es cierto, las leyes y causas que entrelazan a los seres, pero le resultan insuficientes. En el mito de la obra sigue estando la frontera entre verdad y no-verdad. Entonces conocemos, no antes, o conocemos de otro modo, “otra-mente”. Pero en una y otra dimensión, la artística y la exegética, se instaura un mundo en sí mismo inaccesible, envuelto, por tanto, en sombras. Se da o muestra siempre alejado de sí mismo, ascendiendo en altura y en responsabilidad desde su propia presencia rasgada.

En consecuencia, el acá de la obra resulta una mirada hacia su propio allá exiliado y siempre en fuga. Entonces aquel detenimiento retardado, aquella muerte estatutaria de la obra no era tal o, siéndolo, aún le queda un resto de presente vivo, o atesora latencias capaces de resonar en otro. Lévinas se instala, por tanto, detrás del que parecía último reducto de las formas, su *profundidad* o la piel sensible común a la obra y al mundo, que atraviesa, es cierto, la “tercera dimensión”; pero aun dentro de una “localidad global donde todo está a la vez”, y distinta, también es verdad y más reducida, a pesar de su globalización, que el común sentimiento de pertinencia o unión originaria, que tanto Nietzsche (2014) como la fenomenológica veían en la obra de arte.

La expresión de lo informe e innumerable comienza en el resquicio que abren estas últimas consideraciones del arte como límites extremos o fin del mundo más allá del cual reina el noúmeno. Donde concluyen estos límites comienza la expresión de los resquicios, sus vahos, la perforación de la presencia y de los pliegues del “entretiempos” en que queda atrapada la obra como ídolo, pero no como un fuera de ellos, como si la expresión no les perteneciera. Al contrario, el límite es ya la grieta en presente expresivo. Esta apertura viene dada en el hecho mismo de estar uno presente como rostro. Por tanto, se entiende, si la obra abre a esa otra dimensión más interna, si ofrece la “ternura estética”, será bella, pero siempre más allá del ser dado en la correlación significativa de las formas desveladas. Y ese, puede decirse, es un método debajo del método.

A través de la crítica realizada, de la contraafirmación de que el arte no conoce ni revela, Lévinas resalta la salida exótica que fractura la simetría de la relación cognoscitiva. Por eso no acepta el ritmo en cuanto integración plena en una inconsciencia anónima, como el expuesto por Nietzsche en el submundo dionisiaco, pero sí su exotismo y anonimato, porque está yendo más allá de su propia resonancia repetitiva, que aún sería un entretiempos. Lévinas encuentra así un ejemplo de algo no consciente ni del todo inconsciente, que pone al sujeto fuera de sí, sin posición alguna, pues se despoja hasta de su propio yo. Por eso le sorprende que la fenomenología no haya atendido este fenómeno tan particular, desobjetivante, entrevisto ya por la etnografía.

El ritmo, como el nombre, es válido si pro-forma o pronombra; es decir, si nos sitúa en la tensión nunca fija ni cerrada, de la forma o del nombre. Será más tarde el ritmo de la respiración, antes y después de darse cuenta uno de que respira: el pneumatismo creador.

2.1.2. El crítico (intelectual) en cuestión

Lo primero es pensar *quién es el sujeto* capaz de generar la crítica, con todas sus salvedades e implicaciones; pero donde no es posible eludir el tema del crítico que, por principio, no debe pretender estar encima de la moral, o con autoridad para ejercer la crítica, sin otro argumento que el que le otorga su discurso cuestionador, y aun aceptando que él también está sujeto a la acción de la crítica.

Por ello, en esta parte se expondrán algunos criterios o condiciones desde los cuales, lejos de legitimar el trabajo de la crítica, se ofrecen algunas reflexiones pertinentes en lo relativo a los estudios visuales en y desde América Latina, sobre todo si se tiene en cuenta que lo más importante en la transdisciplinariedad (Brea, 2005) por venir que proponen estos, es el papel del arte crítico en la medida que avanza la interpretación de un sentido, más allá de la percepción de la misma.

Tomo las siguientes afirmaciones de Maurice Blanchot (2010), que resultan atinentes en este ensayo:

1. La dialéctica entre posibilidad/imposibilidad, al pensar en la crítica como una modalidad de la literatura. En efecto, toda obra literaria se sitúa en el lugar de lo posible/imposible, en la medida que este último es el extremo del primero; es decir, construida sobre sus propias ruinas, como algo ilegítimo,

una impostura, a la vez que como importante, de hecho, esencial e incluso más relevante para campos como la filosofía o la religión. Planteado como una paradoja, se advierte que el lenguaje no es real excepto si lo contrastamos con un estado de no-lenguaje que él no tiene cómo realizar, o bien aquello que hace posible el lenguaje, que, sabemos, tiende a ser imposible (Jakobson, 2012). Se trata, efectivamente, de un movimiento dialéctico donde todo se afirma y se niega a la vez, y el sentido del texto emana precisamente de ese desplazamiento, que no es ni afirmativo ni negativo; aunque también es un movimiento de asentimiento y de oposición. En todo caso, puede decirse que es un pensamiento de los márgenes, de la frontera donde no se trata de que uno de los extremos sea el “verdadero”, sino de que la *media verdad* se encontraría en los bordes (Lacan, 1992).

2. Una segunda aseveración se refiere a que, a diferencia de la cultura, toda literatura, aquí como discurso sobre el arte, resulta irreductible, puesto que es diferente y escapa a cualquier unificación. Y así como Blanchot plantea la indeterminación de la escritura en tanto que ningún *por qué* puede dar cuenta del hecho único de escribir, otro tanto es válido para la crítica, esto es, no existen argumentos absolutos y determinantes en relación con el *para qué* está la crítica. Según el autor, es posible que las respuestas no se busquen en los sitios idóneos, pues no se encuentran en el tiempo. Ya lo apuntamos: la posibilidad de la escritura, así como de la crítica, yace en su imposibilidad. Y nos preguntamos, ¿por qué tendríamos que aceptar este veredicto? Debido a que como la literatura existente, también ha cambiado, es decir, sigue siendo posible. Pero, insiste Blanchot, ese cambio se produjo, como muchas otras transformaciones, a partir de la Segunda Guerra Mundial (Bambery, 2015), en particular, con la revelación de los campos de concentración y de aquello que lo hizo posible (Artendt, 2002; Agamben, 2011).
3. Una tercera ratificación establece que, por tanto, es el intelectual quien ejerce la crítica. Pero el intelectual, entonces, puesto en tela de juicio, en la medida que su papel no únicamente se pone en duda, sino que resulta cuestionado. Se trata del intelectual, infiere Blanchot, que se ha distanciado de los trillados senderos de la razón iluminista, que finalmente desbarrancaron en el irracional siglo XX, y se ha desviado en sendas “insensatas” pretendiendo encontrar por medio de ellas una sociedad razonable y un mundo más amigable y habitable.

El punto es que tal ambición, que por ello lo sitúa en cuestión, le permite sin embargo denunciar los errores e injusticias del mundo. Se trata no solo de los absurdos, sino de los acontecimientos que no encuentran una razón y que por lo mismo impulsan a una reflexión profunda.

4. En tal sentido, Blanchot nos interroga si, ¿tienen los intelectuales alguna identidad que los identifique; es decir, algún precepto propio en el cual reconocerse? Una primera idea se asocia con el hecho de que participan con sus juicios y opiniones en la esfera pública. Y advierte que ciertamente con sus criterios y puntos de vista, mas no con sus “obras”, ya que entonces podrían ser únicamente propagandistas de determinadas ideas; a pesar de ello, no hablamos del intelectual como un especialista de la inteligencia, pues allende su capacidad de comprender, en el sentido de elegir, solo toma la palabra y asume un compromiso, cuando se pone en riesgo la justicia y la libertad, o también si se ven en peligro por instancias “superiores”, sean estas gobiernos, partidos políticos o personajes jerárquicos. Al tiempo, considera Blanchot que la forma común que asume tal toma de la palabra es el rechazo. Incluso no solo está en contra de las injusticias, sino también de las llamadas “soluciones de compromiso”, que apenas las disfrazan o las posponen. En una palabra, se trata de la negativa del intelectual a aceptar “lo inaceptable”, y a comprender “lo incomprensible”, esta es la única posición digna ante cualquier indiferencia, así como la hipotética inevitabilidad de ciertos hechos (Arendt, 2002).
5. En esa misma línea, y lo remarco, se trata de ser consecuentes y advertir que una ruptura está a la vista. De ahí que el crítico tiene que voltear a esa contundencia que no acepta complicidad alguna. Esto supone que el papel del intelectual-crítico se vincula directamente con la verdad, la justicia y la libertad en la sociedad. Aunque, cabe aclarar, no asumiendo ninguna aceptación, sino impulsando la libertad para “crear” una nueva realidad, postulando su palabra al servicio de una causa, y arriesgando, de ser necesario, su integridad física; pero no su arte, ya que este no le pertenece. Incluso puede afirmarse que el crítico se asume siempre en contra de algo; es decir, protege una causa, pero invariablemente lo hace en oposición de cierto trance.
6. Incluso, aunque el crítico se posiciona más próximo a la acción en general y, por tanto, a distancia del poder político, eso le favorece para realizar de

mejor manera su función social, mas no por falta de interés en el tema, sino invariablemente desde un cuestionamiento de todo poder, por frágil que aparente ser. Perfila Blanchot que, en un sentido muy literal, se ostenta como un guardián que está para resguardar, permanece alerta, escucha con una atención “latente” y activa, misma que manifiesta menos una preocupación personal, que por los otros, a los que, más allá de representar, les envía un mensaje de reflexión (Derrida, 2001).

7. Finalmente, con tal disposición, ¿en qué se distinguiría un crítico de un ciudadano simplemente responsable? Para Blanchot, el punto de diferenciación tiene que ver con la distancia, la que intermedia una acción de la reflexión sobre esta, lo que significa que no se atiene a expresar claramente sus inquietudes y planteamientos, ya que, a partir de su actuación, se aboca a vigilar el resultado de estas y, con la misma “sana” distancia (Richter, 2010) a preservar, puede reflexionar acerca del sentido de esa acción, teniendo la opción de expresarse al respecto o de no hacerlo. El tema es que el crítico tiene que conocer “sus límites”, comprender que no es sino un habitante más del planeta; aunque duda, es incrédulo, asiente cuando es el caso, mas no duda en cuestionar si se amerita, ya que su “único” compromiso es con el pensamiento que da fuerza a su crítica, la cual, cuando se genera en el arte, conlleva la oportunidad de resignificar el mensaje y otorgarle un nuevo sentido (Richard, 1988; Valéry, 1998).

2.2. ARTE CRÍTICO DESDE AMÉRICA LATINA

Cuando se emprende la tarea de analizar el arte crítico en y desde América Latina, es necesario tener en cuenta lo que Barriendos analiza en su trabajo de 2013, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, en el que ahonda críticamente en la relación entre latinoamericanismos, subalteridad y globalidad en el arte, y que marcó un precedente en los estudios decoloniales en América Latina. Más allá de aceptar una cierta interacción simétrica entre lo latinoamericano y lo global, o de defender la incompatibilidad entre el regionalismo crítico y la nueva condición de globalidad del arte contemporáneo, se trata de problematizar el “territorio discursivo” (Barriendos, 2013, p. 10) en el

cual convergen “América Latina” como objeto de estudio, la imagen geopolítica de la modernidad y la *idea del arte latinoamericano* como un lugar de enunciación. Por ello, más que de la globalización del arte latinoamericano, de lo que se hablará en este apartado es de los diseños geopolíticos, y los desplazamientos geoepistémicos recientes de una idea: la idea del arte latinoamericano, como condición para poder hablar del arte crítico en y desde América Latina.

De ahí que, siguiendo a Barriendos, desde un principio separaremos a América Latina —en tanto entidad geocultural— de la idea del arte latinoamericano, analizando la forma en la que ambas han sido producidas y re-ensambladas al interior del sistema-mundo moderno/colonial. Interesa, por lo tanto, el nivel geo-epistemológico de la idea de arte latinoamericano, o sea, ¿desde dónde puede hablarse y pensarse el arte latinoamericano? Y entonces, ¿qué? y, ¿cuál de este arte puede considerarse crítico?

Ante todo, “la idea de arte latinoamericano no puede estudiarse como un asunto regional/doméstico que se proyecta hacia lo global, puesto que lo regional no se encuentra contenido en lo global, sino que, es ‘uno de los continentes de lo global’” (Barriendos, 2013, p. 11). En efecto, esta aclaración del autor confirma no solo que América Latina se encuentra dentro de lo global, y que cualquier región se inscribe en su lógica, sino, y más importante aún, que lo global se configura con base en las diferencias territoriales, pero también epistémicas con todas sus implicaciones, culturales y políticas.

Entonces, si se asume que *la idea del arte latinoamericano* es constitutiva, tanto del proceso de espacialización de la modernidad como de la aparición o desaparición de Occidente en tanto sujeto hegemónico de la historia del arte, puede pensarse en qué medida lo global se reproduce y se reconfigura a través de *la idea del arte latinoamericano* (Mignolo, 1998).

Al seguir las reflexiones de Nail Larsen (2006), el latinoamericanismo se ha convertido en una forma de estudio que, durante los últimos veinte años, ha logrado inventar para sí mismo un objeto “teóricamente” regional, que no tiene relación con prácticamente ningún lugar; por ello, se requiere problematizar la manera en que el pensamiento estético occidental y la imaginación geopolítica de la modernidad confluyen en la producción de esa disyunción que se abre entre objeto estudiado, lugar de enunciación y sujeto que produce conocimiento.

En el mismo sentido analizaré otra importante tesis de Barriendos, cuando afirma que tiempo atrás de haber circulado en el interior de lo que actualmente se conoce

como el *mundo del arte global*, la existencia del arte latinoamericano fue negada —y sigue siendo— sistemáticamente por los diversos latinoamericanismos, incluyendo los que se generan en América Latina por los oriundos, así como los originados fuera de ella por sujetos que se alejan, o bien, se *solidarizan* con América Latina como un lugar de enunciación. Ya sea que aceptemos, o no, que el arte latinoamericano existe y es reconocido, la cuestión de la circulación global de *la idea del arte latinoamericano* está vigente, tanto para poner en juicio el arte latinoamericano como para afirmar su presencia, en tanto que una expresión geoestética diferente. Como puede advertirse, Barriendos afina el comentario y no solo insiste en la importancia de la categoría (la idea del arte latinoamericano), sino que la articula con la noción de *imaginario global*, con base en la que puede realizar la operación fenomenológica, pero también hermenéutica para situar en lo geoepistémico la dimensión de su análisis, claramente transdisciplinario.

Son, sobre todo, tres los argumentos que acostumbran ofrecerse cuando se rebate performativamente la categoría de arte latinoamericano: 1) que al ser tan genérica la idea, fuerza y oculta la diversidad cultural de América Latina; 2) que sujeta al arte latinoamericano con el territorio de América Latina, y 3) que es una imposición construida eurocéntricamente, por tanto, desde afuera.

Antes de revisar la contra-argumentación de Barriendos a las tres “objeciones” señaladas, resulta conveniente recordar que el periodo comenzado a finales de la década de los ochenta estuvo caracterizado por una importante demanda de producciones artísticas latinoamericanas, desde varios espacios de comercialización y exhibición a escala metropolitana. En particular, en algo así como un “tercer boom” del arte latinoamericano en Estados Unidos; pero también en España, Inglaterra y Bélgica, donde se replicaron abundantes exposiciones panorámicas elaboradas sobre el arte de América Latina, incluyendo textos, hasta teóricos y curadurías (Piñero, 2014).

Para los fines de este ensayo, recupero del mismo texto de Barriendos algunos de sus principales planteamientos en torno a lo que llama “territorios discursivos” de *la idea del arte latinoamericano*, pues favorecen que nos adentremos en los planteamientos del arte crítico.

- a. El paso del “viejo latinoamericanismo” al “nuevo latinoamericanismo”. No se trata de una dicotomía o una suerte de comparación cronológica, sino de una operación de reflexión, que le permite ubicar las dos circunstancias y de ahí lo que cambió, considerando no una linealidad, sino un proceso, como ya

- comentaba, que puede considerarse a la vez de representación y de inclusión. Sobre todo, en el terreno de la crítica artística latinoamericanista, este “nuevo latinoamericanismo” sería tal en tanto que su objeto de estudio ya no es el *ser* o la esencia de lo latinoamericano, sino más bien el latinoamericanismo en cuanto tal, o sea, una forma del latinoamericanismo concebido a sí mismo como su propio objeto de estudio. Como una *observación de segundo orden*, que centra su interés en el “sí mismo”, por tanto subjetivo, del territorio en cuestión. Estamos ante la búsqueda de “su lugar” en lo global —al afirmar que el “arte latinoamericano” ha dejado de serlo—; es decir, de ser marginal, subalterno, periférico, derivativo, dependiente; pero por ello produce al tiempo su propia heterogeneidad y diferencia (subrayando la apropiación y resignificación de lo global, tal como quedó expresado en la idea de “robar el pastel global” a la que se refería Mosquera —1999— a finales de los noventa).
- b. La estrecha relación entre la circulación global del arte latinoamericano y la aparición del “nuevo internacionalismo”. En consecuencia, esta última tendencia propició que entre América Latina y el Sistema Internacional del Arte Contemporáneo se estableciera una serie de mutuas conveniencias, de la mano de un conjunto de nuevas tensiones geopolíticas, contundentes para la circulación global de *la idea del arte latinoamericano* en tanto que latinoamericanismo de “segundo orden”.
 - c. Con el dilema de hablar *desde* o *sobre* América Latina, la teórica chilena Nelly Richard destapó este problema en su exposición *Art from Latin America. La cita transcultural* (1993), que a la postre sería un verdadero acontecimiento con su escrito *Intersectando [sic] Latinoamérica con el latinoamericanismo: Saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural* (Richard, 1997).
 - d. La tesis inicial que Barriandos comparte con Mignolo (2003) y otras/otros autores plantea que es inaceptable una teoría latinoamericana que se piense al margen de la urdimbre conceptual del discurso académico metropolitano, considerando que, sobre todo, la misma categoría de *subalteridad periférica* que armoniza el pensamiento de lo latinoamericano se encuentra monopolizada, en su clave postcolonial, por el programa de los *estudios culturales* y el latinoamericanismo, que mantiene como su modelo teórico globalizado, no únicamente sobredetermina el uso local de las categorías de lo subalterno y de lo periférico, además desafía con destituir, con sus generalizaciones, el *detalle* y

el *accidente* de las memorias y localizaciones que distinguen cada singularidad cultural (Fernández, 2004). Para Nelly Richard no hay forma de pensar la complejidad de las fuerzas que tensionan el escenario académico-cultural de “lo latinoamericano” sin estar obligados a transitar a contracorriente por el diagrama teórico alteridad, marginalidad, subalteridad, que generaron los estudios culturales en su oposición a los saberes jerárquicos; a pesar de que esa elaboración implica, para nosotros, la marca de la academia metropolitana (Richard, 1997).

Según Nelly Richard, lo anterior revela que el latinoamericanismo lleva lo latinoamericano a desplazarse hoy por el incierto mapa de localidades corridas, entre centro y periferia: entre la academia metropolitana y los bordes de una conflictiva diseminación¹ del conocimiento global elaborado sobre América Latina, que funcionan a la vez como fronteras de reinscripción conflictiva de ese conocimiento en múltiples sitios de confrontación táctica.

Las ambigüedades y contradicciones de este nuevo mapa nos exigen repensar más finamente que nunca el valor de cada localización teórica; es decir, la condición de experiencia que emerge, para cada uno de nosotros, del acto de pensar la teoría insertos en una determinada localidad geocultural a través de la relación (construida) entre emplazamiento de sujeto y mediación de códigos, entre ubicación de contexto y posición de discurso (Richard, 1996, p. 346).

Aunque es posible aceptar, no sin reservas, con Mignolo, que se está generando un cambio de fondo del espacio intelectual, con base en la configuración de una *razón postcolonial*, tanto en el lugar de práctica oposicional en la esfera pública como en el de una lucha teórica en la academia, y que hay un desplazamiento del locus de enunciación del Primer Mundo al Tercer Mundo (Mignolo, 1996), sigue siendo tácito en ese trance de suavizar el desplazamiento; en parte, la academia metropolitana apuesta también por simular una desterritorialización de su poder de representación, incursionando en “renovadas” operaciones según las cuales una *centralidad descentrada* busca relegitimarse en un contexto globalizante, por medio de recursos a *alteridades, marginalidades y subalteridades*, con base en sus propios aparatos de producción de saber y con la participación de intelectuales *postcoloniales* radicados en su interior.

¹ Extensión sin orden en diferentes direcciones de los elementos de un conjunto. La pregunta es: ¿puede aquello que siempre ha sido concebido y significado como algo homogéneo, ser unívoco y no conflictivo?

Aquí existe toda una crítica sobre la consistencia y posicionamiento cultural-político de los así llamados postcolonialistas (Shohat, 2008; Fernández, 2004).

Así llegamos a la pregunta orientadora, ¿cuál es el escenario en el que se debate hoy lo latinoamericano? Existe acuerdo en que se trata de un acto marcado por la insidiosa complejidad de esta nueva articulación “postcolonial”, hecha de poderes intermediarios que circulan entre la centralidad descentrada de la metrópolis, por un lado, y por otro, la resignificación cultural de la periferia, conflictivamente agenciada por la teoría metropolitana de la subalteridad, que igualmente requiere ser puesta en crítica (Moraña, 1998).

La reinterpretación crítica de lo latinoamericano como activa *marcación diferencial*, en este escenario de complejas intersecciones de fuerzas y categorías, obliga a la articulación de un conocimiento situado que, como lo plantea Mignolo, pueda establecer conexiones epistemológicas entre el lugar geocultural y la producción teórica, pero sin caer en el determinismo ontológico que postula una equivalencia natural, fija, mas no construida, entre lugar, experiencia, discurso y verdad. Entonces, la perspectiva crítica de lo latinoamericano en relación y tensión con el latinoamericanismo (entendido como relación social de administración del conocimiento), dependería, por lo tanto, de nuestra capacidad de resignificar la experiencia en la clave teórico-discursiva de una pregunta por las condiciones y situaciones de contexto, por la diferencia entre hablar desde y hablar sobre.

Latinoamérica como dos situaciones enunciativas atravesadas, institucionalmente, por una relación desigual de saber-poder. Una relación políticamente modificable, desde ambos lados, si una vigilante conciencia autocrítica del “dónde” y del “cómo” nos lleva, en cada toma de la palabra, a revisar nuestro propio juego de enunciación (Richard, 1996, p. 349).

Puede afirmarse, por tanto, que el latinoamericanismo se articula en un *nudo* dividido en tres “anillos”, a saber: 1) la voluntad política de una intermediación solidaria con la voz de la subalteridad; 2) el desafío epistemológico de reformular posiciones de lectura que no sometan ni reduzcan la heterogeneidad social del texto subalterno a un código de autoridad, y 3) las condicionantes académicas de una disciplina obligada a teorizar la otredad a través de categorías acuñadas por la lengua de dominio de su saber institucional.

Una de las vías para tratar de “desanudar” el latinoamericanismo, y que le puede otorgar consistencia al planteamiento de un arte crítico, es precisamente la crítica cultural, siempre y cuando podamos deslindar si se trata de un nuevo juego de fronterizaciones académicas que se da al interior de lo cartografiado por el pluralismo institucional, o bien, es una tensa práctica de los bordes capaz de pensar, críticamente, las tensiones político-intelectuales entre saber, discurso, lengua, conocimiento y sociedad. Efectivamente, estos son los elementos o componentes de una crítica de la cultura que permiten enfocar lo que puede llamarse arte crítico, en tanto que, por principio, se trata de un saber no sabido, o al menos no declarado en torno a un problema que requiere un planteamiento. Este puede ser el núcleo duro del arte crítico: en el tránsito a su esclarecimiento se genera un discurso diferente, alternativo, algo que cambia el curso (normal) y por ello desvía la reflexión hacia algún borde, margen y perspectiva no considerados. Asimismo, la lengua no sólo indica el lugar de enunciación del discurso, sino además la recepción del mensaje de la metrópolis, que ahora “invertido” expone simuladamente su pretensión de reivindicar la subalteridad; pero desde el centro, mismo que según el pensamiento de la posmodernidad se encuentra “descentrado”, no deja de ejercer la función dominante; en tal sentido, la lengua de origen choca con la lengua de recepción de la teoría, y deviene en crítica de la visión *sobre* América Latina, que no concuerda con lo que el sentimiento latinoamericano *desde* América Latina lee y comprende (Chakrabarty, 2008). Se produce un conocimiento, ya no como repetición de lo sabido, sino como expresión de aquello que se conoce, o no, en los términos que procura la crítica, desde una perspectiva que sin ontologizar lo latinoamericano puede otorgarle su lugar en el concierto global, ya no de subalteridad, sino de expresión viva y en acto de un conocimiento por venir (Ranciere, 2013); finalmente, toda la articulación enunciada deriva en que se da y transita por la sociedad, como una irrupción en el territorio-ideología que la metrópolis está acostumbrada a manejar desde su propia visión de las cosas; pero, sobre todo, al margen de los conflictos que el discurso-conocimiento exaspera socialmente, para dar cuenta de un desacuerdo fundamental, que no deja de decir que puede perderse, de no decirse (Yudice, 1998).

Esta es la posibilidad del arte crítico que, como veremos, es un lugar desde el cual la *media verdad* encuentra la estrategia que pueda dar cuenta de lo que produce el discurso, cuando lo que pretende no es ordenar, sino provocar un cambio de lugar

del otro a quien va dirigido. Ese otro, no es más que el sujeto barrado,² es decir, cualquier sujeto, que no es el sujeto autoconsciente y “objetivo” de la conciencia filosófica, sino el sujeto del inconsciente, sujeto del deseo y de la falta en ser que, frente al arte crítico, más que un expectante pasivo es un sujeto con posibilidad de cambio, incluso un sujeto que no es más que práctica, en el sentido marxiano, que por lo mismo puede reaccionar al cuestionamiento que el arte crítico presenta, al cortocircuito que genera (Lacan, 1992).

2.3. ARTE CRÍTICO Y ESTUDIOS VISUALES DESDE AMÉRICA LATINA EN PROSPECTIVA

Cuando Nelly Richard argumenta que los estudios visuales fundan su primera necesidad de existir como transdisciplina en el reconocimiento de que la cultura posmoderna de la globalización capitalista es una cultura de la imagen, esto es, tener al posmodernismo como “dominante cultural” (Jameson, 2000), significa que está marcado por la omnipresencia de las imágenes en el mundo tecnologizado de la comunicación mediática que sustituye el cuerpo de lo real por signos inmateriales; y en el futuro no se verán cambios en otro sentido (Žižek, 2008).

La falta de distancia y profundidad que produce tal reverberación semiótica de los códigos que se agotan en puras superficies, indica que lo imaginario ha triunfado sobre lo simbólico. Lo imaginario como proyección psíquica que construye su mundo de la fantasía sobre la base de reflejos, y también lo “imaginario” como cultura de las imágenes; es decir, como predominio de lo visual sobre lo textual; de la plenitud de las formas transparentes sobre el volumen de los significados quebrados. Algunos celebran este reemplazo de la verticalidad del lenguaje que estructuraba fijamente el Yo de la representación simbólica por una nueva proliferación visual de imágenes que, en nuestra contemporaneidad posmoderna, se desplazan horizontalmente como tendencia sobre variables enlaces de contigüidad (Jameson, 2014). Pero bien sabemos que este mercado de las representaciones culturales que difunden los mercados del ocio y del entretenimiento recurre a guiones demasiado simples, a narrativas excesivamente esquemáticas, a usos estereotipados de la identidad y la diferencia para capturar la fantasía de sus masivos y “enredados” consumidores sin futuro (Bauman, 2000).

² Es decir, sujeto tachado, para indicar que desde el principio está en falta, falta en ser.

Le corresponde al arte crítico oponerse a este facilismo de la cultura mediática a la que “solo le gusta trasladar imágenes livianas: imágenes vaciadas de todo conflicto de significación e interpretación, o sea, imágenes sin huellas, sin sombras, sin consecuencias” (Baudrillard, 1991, p. 23).

El arte crítico le puede devolver peso y gravedad a las imágenes reintroduciendo los pliegues de lo simbólico (sus hendiduras, sus rasgaduras), en el decorado visual de esta plena imaginaria del consumo que hoy le sirve de ambientación a los sujetos de la globalización capitalista. Sujetos obedientes de las nuevas diagramaciones culturales de una “transética” de la banalidad (Baudrillard, 1994) cuyas retóricas publicitarias han despolitizado la mirada haciéndola cómplice del generalizado vaciamiento del sentido que escenografía el *collage* posmodernista. Hacia adelante no hay otra alternativa más que resistir y oponerse a la banalidad.

La pregunta es crucial y puede quedar en los términos siguientes: ¿cómo repolitizar la mirada del espectador sobre las imágenes mediante algún tipo de experimentalidad crítica que desajuste el monopolio visual de las industrias simbólicas que sujetan a sus sujetos, disciplinándolos a través de la forma mercancía? (Debord, 1987).

Para responder y reflexionar en prospectiva, escuchamos nuevamente a Nelly Richard, quien propone dos tareas impostergables: 1) des-naturalizar el sentido, deconstruyendo el falso supuesto de la “inocencia de las formas”; denunciar la aparente neutralidad de los signos con la que las ideologías culturales disfrazan sus tomas de partido y sus luchas de fuerza (Barthes, 2016), y 2) trazar vectores de subjetivación alternativa que potencien la alteridad como fuerza de desclasificación que se oponga a las uniformizaciones seriales, la programaticidad del sentido, las ortodoxias de representación, los guiones identitarios predeterminados, las asignaciones fijas de roles y categorías homogéneas. Toda una tarea semiótica, de crítica cultural y política, encaminada a des-cubrir el “inconsciente político” de los textos en cuestión (Jameson, 2000, p. 1989).

En un arte crítico, la obra reprocessa las coordenadas de significación social, cultural e ideológica que rigen su entorno: esta es su función esencial. La cuestión es, ¿de qué manera las interrelaciones de sentido generadas por la obra actúan dentro del contexto social y cultural en la cual se inserta su lectura? ¿Cuáles son los efectos que subrayan? ¿Cuáles son las configuraciones de poder o dominancia? ¿Qué discursos o ideologías interpelan? ¿Qué respuestas propician frente al dogma de las instituciones?

Si tomamos al vuelo las palabras de Nelly Richard, interrogamos: ¿cómo definir hoy el arte crítico y la mirada política, ambos encargados de resistir la hegemonía del mercado que cultiva “lo sublime capitalista”, de frustrar el diseño sumiso de los sujetos y las agencias que programan “la nueva fase del capital globalizado” a través de sus industrias del consumo cultural? (García Canclini, 2008).

Un arte crítico y sus políticas de la mirada deberían impulsarnos a desorganizar los “pactos” de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, a sembrar la duda y la sospecha analíticas en el interior de sus reglas de comunicación y denunciando lo que invisibilizan sus fronteras de control de la representación (Didi-Huberman, 2014). Además, se debería desatar una “revuelta” de la imaginación que mueva las significaciones establecidas hacia bordes de no certidumbre y de ambigüedad de experiencias de la sorpresa, a fin de que la relación mirada-imagen se torne otra por sí misma, un arte que renuncie a someterse a las uniformidades de la unidimensionalidad del sentido (Mirzoeff, 2016).

Ahora bien, los estudios visuales, por muy interesados que estén en analizar la cotidianidad mediática de la globalización capitalista y en su imperio tecnológico de la visualidad, no deben cerrar la posibilidad crítica de un arte del descalce y del intervalo, de la fisura opaca: un arte que recurra a lo estético para darle potencia significante e intensidad expresiva a aquellos eventos de la forma que se niegan a convertirse en puro valor-circulación (Richard, 1996). Contra la entrega prediseñada de sentido, el arte crítico busca diseminar una concepción del significado como algo producido activamente y no como algo pasivamente (institucionalmente) recibido, haciendo vibrar una permanente oscilación del sentido entre lo representado y lo des-representable, a riesgo de alcanzar por mucho el estatuto de una representación chata o por encargo; pero sin la fuerza de lo no dicho, expresado para ofrecer una significación alternativa, por venir (Derrida, 1997).

Se requiere un territorio de autonomía estratégica (Foster, 1996) a conquistar, desde donde preguntarse cómo trabaja la diferencia que les otorga a determinadas realizaciones visuales una complejidad significante que no poseen las imágenes de la actualidad trivialmente recicladas por las industrias de la comunicación.

Inquietar, no aquietar la mirada (Chantal, 2007). Mientras que la seducción blanda del mercado visual busca acercarlo todo, poner todas las imágenes al alcance de la vista para su consumo fácil en la inmediatez de lo disponible y lo mostrable, el arte trabaja con la reticencia frente a la obviedad de lo que se exhibe sin secretos ni

enigmas de la representación (Rosauero, 2016). El devenir político de la forma arte consiste precisamente en querer empujar la mirada hacia los bordes de tumulto, de discordia y de irreconciliación, que le sirven de arriesgado montaje al juicio crítico, cuando este se propone mostrar que ninguna forma coincide plácidamente consigo misma³ (Medina, 2009; Méndez, 2012).

REFLEXIONES

- La función de las prácticas artísticas críticas desde América Latina, lejos de disminuir han tomado un nuevo aire, al ritmo de diversas experiencias que podemos captar con categorías emergentes, en torno a los deseos, la desterritorialización y las expresiones situadas.
- En los estudios visuales desde América Latina, el arte crítico avanza la interpretación de un sentido, más allá de la percepción de la obra.
- Desde la perspectiva de Blanchot, el arte crítico en América Latina experimenta de manera particular la posibilidad/imposibilidad de la literatura, puesto que la crítica se genera sobre un fondo de no-crítica que le antecede y otorga sentido.
- El sentido surge de la afirmación y la negación, a un tiempo, debido a que se trata de un movimiento de afirmación y negación, muy familiar a la diáspora latinoamericana, en la medida en que es un pensamiento de márgenes y fronteras, donde las medias verdades se encontrarían en los bordes.
- De ahí que la crítica tenga, asimismo, que ponerse en tela de juicio, no para negarla, sino para despejar sus búsquedas, así como las implicaciones sociales y políticas de su intervención.
- La función del arte crítico en América Latina es “crear” una realidad, más allá de la creación, pero imprescindible para observar su mensaje, codificación y consecuencias políticas.
- No es posible suplantar la función del arte crítico en momento alguno de la historia de América Latina, dado que la propia concepción del subcontinente es motivo de debates y luchas políticas, en el entendido de que la colonialidad,

³Sobre todo cuando el “tema” en cuestión es la violencia o ciertos “saberes difíciles”, como la información generada en torno al caso Ayotzinapa.

lejos de haber transitado y ser cosa del pasado, está presente y puede mantenerse en todas las prácticas que, por tanto, exigen una claridad y una resignificación de las implicaciones desde la colonización hasta nuestros días, vigentes y por llegar.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Anagrama.
- Arendt, H. (2002). *La vida del espíritu*. Paidós.
- Bamberg, C. (2016). *Historia marxista de la Segunda Guerra Mundial*. Pasado y presente.
- Barriendos Rodríguez, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. [Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Universitat de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/110924>
- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual-interepistémico. *Nómadas*, (35), 13-30.
- Bassols, M. (2011). *Mutaciones del sujeto contemporáneo*. Grama Ediciones.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- Benjamin, W. (2012). Para la crítica de la violencia. *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, 169-201.
- Blanchot, M. (2010). *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*. Tecnos.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal.
- Castro-Gómez, S. (1994). Crítica, historia y política cultural: agendas para la próxima década. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año x, núm. 40, 363-374.
- Chantal, M. 2007. *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Chakrabarty, D. (2008). La historia subalterna como pensamiento político. En Mezzadra, S. (Comp.). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Traficantes de sueños, 145-165.
- Derrida, J. (2001). Envío. En *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós / Universidad Autónoma de Barcelona, 77-122.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Omagrai.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Capital Intelectual.
- Fernández, E. (Primavera-verano 2004). Los estudios postcoloniales y la agenda de la filosofía latinoamericana actual. *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, núm. 24, s/p.

- Foster, H. (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica y emergencia*. Akal.
- Foster, H. (1996). The archive without Museums. *October*, 77, 97-119.
- García Canclini, N. (2008). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. Siglo XXI Editores / Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. México.
- Jakobson, R. (2012). *El marco del lenguaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (2014). Lo imaginario y lo simbólico en Lacan. *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia, 105-160.
- Jameson, F. (2000). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Columbia Center for New Media Teaching and Learning.
- Jameson, F. (1989). Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Fuenlabrada, 15-82.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.
- Lacan, J. (1992 [1971]). *El Seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Paidós.
- Larsen, N. (2006). Latin-Americanism without Latin America: “Theory” as Surrogate Periphery in the Metropolitan University. *A Contra Corriente*, 3(3), 37-46.
- Latour, B. (2008). *Reensamblando lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Lévinas, E. (2001). *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Trotta.
- Medina, C. et al. (2009). *Teresa Margolles. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Editorial RM.
- Méndez, A. (11/12/2012). Documentan 136 mil muertos por lucha al narco; “más que en un país en guerra”. *La Jornada*, 15.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Mignolo, W. (1998). Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina. En Castro-Gómez, S. y Mendieta, E. (Eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización)*. Miguel Ángel Porrúa.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Moraña, M. (1998). El boom del subalterno. En Castro-Gómez, S. y Mendieta, E. (Eds.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Miguel Ángel Porrúa.
- Mosquera, G. (1999). Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural. *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Tecnos.
- Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia*. Tomo.

- Piñero, G. (2014). Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, xxxvi (10), 157-186.
- Ranciere, J. (2013). ¿La democracia está por venir? (Ética y política en Derrida). En Penchaszadeh, A. P. y Bizet, E. (Comps.). *Derrida político*. Ediciones Colihue, 207-219.
- Richard, N. (Julio-septiembre 1997). Intersectando [sic] Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. *Revista Iberoamericana*, LXIII(180), 345-361.
- Richard, N. (Ed.) (1993). *Art from Latin America. La cita transcultural*. Sidney Musseum of Contemporary Art.
- Richard, N. (1988). Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo. *Aisthesis*, (21), 1-6.
- Richter, G. (2010). Una cuestión de distancia. La calle de dirección única de Benjamin a través de los pasajes. En Uslenghi, A. (Comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Eterna Cadencia, 237-282.
- Rosauero, E. (2016). *Historia y violencia en América Latina*. Universidad Autónoma de Madrid-Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Shohat, E. (2008). Notas sobre lo postcolonial. En Mezzadra, S. (Comp.). *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Traficantes de sueños, 103-120.
- Valéry, P. (1998). *Teoría poética y estética*. Visor.
- Yudice, G. (1998). The Globalization of Culture and the New Civil Society. En Alvarez, S., Dagnino, E. y Escobar, A. (Eds.). *Cultures of Politics. Politics of Cultures. Revisioning Latin American Social Movements*. Westview Press.
- Žižek, S. (2008). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal.

3. DISECCIONANDO EL MÉTODO DE FREDRIC JAMESON: *TARDE DE PERROS* COMO FILME PRE-POLÍTICO

INTRODUCCIÓN

De la extensa obra de Fredric Jameson sobre la cultura posmoderna he seleccionado un filme al que el autor dedicó un capítulo de su imprescindible libro *Signaturas de lo visible* (2012), para hacer una reflexión que nos permita analizar el método que utilizó y que derivó en el excelente metacomentario que me ocupa.

Antes de proceder a presentar una sinopsis de la película es necesario ofrecer algunas palabras en torno al reconocido crítico de la cultura y excelso escritor estadounidense, ya que sus aportaciones no dejan de sorprendernos y mantienen aún su vigencia.

De Jameson se afirma que nada de la cultura le es ajeno: de la filosofía, el psicoanálisis o la antropología a las artes visuales, pasando por la literatura, el cine, la arquitectura, la música, la potenciación de sus intereses es asombrosa. Sugiere un excelente conocedor de Jameson que, entre la intrincada selva temática del autor puede entresacarse, entre otras cosas, un cierto “motivo” o incluso *obsesión* insistente: la del espacio (Grunner, 2020). El capitalismo, o mejor aún la *modernidad*, es una *conquista del espacio*, y lo ha sido desde el inicio, al dar una constante y actualizada expansión en círculos concéntricos que abarcan cada vez más mercados para la realización de sus mercancías, de las relaciones de producción preexistentes a las nuevas relaciones “burguesas”, de la fuerza de trabajo separada de los medios de producción, y lo que ha seguido. De hecho, el colonialismo o el imperialismo no son puras maldades que pudieron evitarse o decisiones “nefastas” de un capitalismo que hubiera podido decidir quedarse quieto en su lugar de origen: se trata de necesidades *estructurales* del modo de producción como totalidad. Por supuesto que son enormes y por lo general violentas, con consecuencias terribles, que suponen intervenciones sobre el espacio mundial, incluyendo sus agregados “culturales”. Si desde que se conformó el capitalismo la cultura es económica y la economía es cultural, en el capitalismo tardío, con el desarrollo exponencial de nuevas fuerzas

productivas “invisibles”, o “virtuales”, “imaginarias”, etc., la colonización tanto material como simbólica del espacio es absoluta, más aún *totalitaria*, en el sentido de aquel andamiaje que todo lo anticipa, que todo lo domina, que no parece tener *lado de afuera*. Este espacio es plenamente mundial y a eso se le nombra “globalización”, cuya fisonomía específicamente cultural es el posmodernismo, como la lógica cultural del capitalismo tardío (Mandel, 1979).

Todas estas condiciones se encuentran incluidas y concentradas en el significante “geo-política” empleado por Jameson, en su libro titulado *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (1995), en el que aborda una serie de películas famosas desde su particular lectura crítica; mientras que el otro significante de ese texto nos señala que hace el análisis desde el lado de la *estética*, estableciendo ya en el título la mutua implicación entre arte y colonización “posmoderna” del espacio mundial en el capitalismo tardío. En cuanto a su forma de tratar la estética, cabe insistir en que no se trata de asumirla en un sentido limitado, digamos en cuanto a la actitud contemplativa frente a la obra de arte, sino que está concebida como *aisthesis*, en su antigua acepción griega, que implica al goce de todos los sentidos; es decir, que afecta al cuerpo completo, y desde luego el “interior” subjetivo. Esa afectación como impresión supone a la vez la dominación por medio de la “mercantilización” de su deseo generado de forma ficticia. Vista así, la *estética geopolítica* puede considerarse un *arma* del sistema mundial del capitalismo tardío; pero un instrumento no únicamente “superestructural”; es decir, no solo ideológico, sino claramente material, “corporal”, ya que si bien de continuo fue una función primordial de las ideologías hegemónicas el control de los cuerpos, de sus conductas y deseos, ahora esa función es *la vida misma* con toda su falsa apariencia de espontaneidad. Incluso podríamos hablar de la biopolítica, nombrada así por Foucault (2009) y continuada sin descanso por Agamben (2017), para ofrecer una explicación de ese “salto cualitativo” en el disciplinamiento y manejo de los cuerpos.

Lo primero a señalar es que se trata de un teórico de primera línea para quien la economía incide significativamente en los procesos psíquicos que configuran toda obra de arte, tanto en su producción como en su recepción. Por ello, las obras son fantasías políticas que expresan en forma alegórica las relaciones sociales que constituyen a los individuos en una economía política concreta, y reflejarían lo que denomina *inconsciente político*. El recurso a la alegoría permite convertir una historia individual, un acontecimiento cotidiano, en una representación de procesos

colectivos, en grandes narraciones místicas, a manera de un instrumento conceptual para comprender nuestro “nuevo” estar-en-el-mundo; es decir, se orienta a que las representaciones culturales lo son de la propia totalidad social, sobre todo en la actual red multinacional global. Según Jameson, se trata de operar una *sustitución* de la verdadera comprensión del nuevo sistema de control global.

El cine, sin duda, es el arte posmoderno por excelencia, en gran medida porque en su interior han desaparecido las precarias distinciones entre gran arte y arte menor, oscilando siempre entre la reproducción pasiva y la remodelación activa del público. Para Jameson, cualquier película reflejará irremediabilmente lo que puede denominarse su sitio en la distribución del poder cultural. Terminará planteando de qué manera representar lo que es cabalmente imposible pensar o representar, lo que desembocará, en el caso de los filmes estadounidenses, en una lógica de la conspiración de tipo espionaje-suspenso colindante con la paranoia. Ese elemento conspirativo es un intento del inconsciente político de pensar un sistema tan vasto y complejo que escaparía a las categorías históricas de percepción y conocimiento. Se requiere hacer alegorías, puesto que el objeto que se intenta representar —la propia totalidad social— no es una totalidad empírica y tampoco se puede materializar como tal ante el espectador individual, ya que escapa a toda representación, en la medida en que el nuevo sistema mundial, el tercer estadio del capitalismo, es lo que constituye para nosotros la totalidad ausente (Jameson, 1995), lo que era para Spinoza (2007) el Dios o la Naturaleza.

Ahora bien, la idea de que puede haber una *estética geopolítica*, y que podría estar sustentada en el cine, es una construcción de Jameson que viene desde los años ochenta, y que no ha dejado de sumar análisis y reflexiones desde una dialéctica entre “economía” y “cultura”. Para él, no es solo que la cultura es cada vez más “económica”, o sea, cada vez más subsumida en la lógica de la mercancía por medio de la profundización desconocida de la *industria cultural*, sino que la “economía” es cada día más “cultural”, más articulada en términos simbólico/imaginarios a través de la financiarización del capital, los medios de comunicación de masas, la internet, las redes virtuales y demás.

En específico, en lo relativo a la concepción de Jameson en torno a lo visual, es importante señalar que lo visual es esencialmente pornográfico, en el sentido de que ahora todo se ha convertido en mercancía, por lo que lo visual también se encuentra sometido al fetichismo de esta. En efecto, el fin principal de lo visual es la fascinación

“irracional” o no pensada, el arrebatamiento. Desde esta perspectiva, pensar sus atributos se transforma en algo meramente supletorio si no hubiera la disposición de traicionar el objeto; las películas más modestas, por su parte, obtienen su energía de la intención de reprimir los propios excesos, en lugar de sacarla del esfuerzo más ingrato de “disciplinar” al espectador. Por ello, las películas pornográficas son básicamente la potenciación de un rasgo común a todos los filmes, en la medida en que nos invitan a contemplar el mundo como si fuera un cuerpo desnudo. Este es el meollo del argumento de Jameson. Desde luego que hoy estamos enterados de esto con mayor nitidez, ya que nuestra sociedad viene presentándonos el mundo, principalmente, como un conjunto de productos de nuestra propia creación, ni más ni menos que como un cuerpo, que se puede poseer con los ojos y del cual es posible coleccionar imágenes. Si aún fuera posible una ontología de ese “universo” artificial, producido por personas, tendría que ser una ontología de lo visual, del ser como algo principalmente visible, con los otros sentidos que derivan de él. Todas sus luchas de poder y deseo tienen que suceder entre el dominio de la mirada y la ilimitada riqueza del objeto visual, por lo que resulta irónico que la práctica más elevada de la civilización, hasta el momento, haya convertido la naturaleza humana en ese único sentido multiforme, que, ciertamente, ni el mismo moralismo busca restringir: la única manera de pensar lo visual, enterarse de una situación en que la visualidad es una orientación cada vez más dominante, más generalizada, más difundida, sería comprender su emergencia histórica; mientras la historia, por su parte, puede imitar el ahondamiento o la disolución de la mirada.

Similar a lo que sucede con las películas pornográficas, las informaciones periodísticas presentadas en minucias no dejan espacio para la reflexión o el cuestionamiento, ya que toda la atención debe estar concentrada en la imagen expuesta, en los detalles que la componen y no en la motivación o intenciones de presentar los acontecimientos que ofrecen las imágenes. La imagen es mercancía hoy día, ya que está al servicio del capitalismo tardío y su *industria cultural*. El exceso de visibilidad con que la sociedad se presenta sirve de nuevo para ilustrar el nexo con la pornografía, considerándose que este potencial pornográfico es inherente a las películas y a las imágenes en general. Para Jameson, la sociedad contemporánea como un todo está viviendo un proceso signado por la obscenidad y, en tal sentido, las imágenes cinematográficas, periodísticas, publicitarias, es decir, todo lo visual está sentenciado a cumplir su función.

Este capítulo busca profundizar en el método de Jameson para des-cifrar y descubrir la ideología no evidente de un filme estadounidense clásico, que no alcanza el estatus de político; pero que ofrece la posibilidad de reflexionar en las operaciones para poner al descubierto su *inconsciente político*.

3.1. SINOPSIS

Tarde de perros (Lumet, 1972) es un drama que puede resumirse en tres actos: 1) el robo al banco local, con la desertión de uno de los asaltantes, y la novedad de que hay una mínima cantidad de dinero; 2) el atrincheramiento en la sucursal, y el posterior protagonismo de Sonny (Al Pacino) como líder, acompañado por el “peligroso” Al, armado con un rifle y que amenaza con atacar a los rehenes. Incluye la visibilidad y carisma de aquél, que va llevando las negociaciones con el jefe de la policía de la localidad; además de las visitas de su madre y esposa, así como una llamada telefónica con su “prometido”, y cómo el espectador se entera de que Sonny es homosexual o que se ha comprometido con un trans, por cierto, para quien busca obtener el dinero del atraco, a fin de que se haga una operación de cambio de sexo. En este acto, Sonny logra el apoyo de la multitud que atestigua el acontecimiento, y en apariencia obtiene lo que solicita, un traslado al aeropuerto, con todo y rehenes, para salir del país, y 3) la aparición del agente del FBI, en sustitución del policía local, que asume la negociación, y con su presencia adusta, fría y calculadora, consigue la confianza de Sonny, hasta el desenlace con el asesinato de Sal, en la camioneta, para concluir con la detención de Sonny y el fin de la aventura fallida.

Basada en un hecho real, *Tarde de perros* fue una de las películas más impactantes de los 70 por el atrevimiento de su tema: la homosexualidad dentro de una trama de *thriller*. Los inexpertos atracadores son antihéroes desbordados por la situación y finalmente humillados por la policía y los medios de comunicación. Sydney Lumet (*Verdicto final*), en la que está considerada como una de las mejores obras, supo aprovechar el oscarizado guion original de Frank Pierson para crear una agobiente atmósfera. Al Pacino y Chris Sarandon optaron también al Oscar por sus creíbles interpretaciones. El resto del reparto lo completan secundarios de prestigio como John Cazale y Charles Durning (*Playcine, s/f*).

3.2. *TARDE DE PERROS* EN EL METACOMENTARIO DE JAMESON

La hermenéutica que interesa des-cubrir en el metacomentario que Fredric Jameson dedicó a la película *Tarde de perros* (Jameson, 2012) tiene como propósito identificar un método, poner a la vista una escritura crítica, que es resultado de un acto interpretativo de carácter alegórico, en el cual el texto objeto se revela, con base en una mirada-lectura anamórfica, que lo incluye en su propia textualidad. Se asume que todo texto es ideológico (Eagleton, 1997a; 1997b; Jameson, 2014), mientras que la textualidad se concibe como una hipótesis metodológica por medio de la cual se considera que los objetos de estudio constituyen otros tantos textos que *desciframos e interpretamos*, distinguiendo de las viejas perspectivas sobre objetos como realidades, existencias o sustancias que de un modo u otro buscamos *conocer*. Asimismo, el concepto de textualidad, como estrategia, tiene a su favor que trasciende tanto la epistemología como la oposición sujeto/objeto a manera de neutralizar a ambas (Kevin, 2016), con el fin de centrar la atención de quien analiza, en su propia posición como *lector* y en sus específicas operaciones psíquicas y lógicas en tanto *interpretación* (Derrida, 2001; De Peretti, 1989).

El metacomentario que analizaré, entendido como una re-escritura que afirma las condiciones de existencia del problema en estudio, buscando elucidar los elementos del discurso a través de los cuales se filtran la ideología y técnicas para develar las operaciones de ocultamiento, inversión o transformación sobre su objeto, presenta un modelo similar a la hermenéutica freudiana, basada en la distinción entre síntoma (Žižek, 2007) e idea reprimida, contenido manifiesto y contenido latente, entre disfraz y mensaje disfrazado (Freud, 1976a; 1976b). Además, está la presencia de cierto tipo de censor que el mensaje debe descubrir. El mensaje mismo se forma de los componentes de nuestra vida social concreta: palabras, pensamientos, objetos, deseos, gente, lugares, actividades. La obra no le confiere significado a esos elementos, sino que transforma sus significados iniciales en otro significado nuevo y agudizado. El procedimiento de crítica que conlleva el metacomentario no es tanto la interpretación del contenido como *la revelación del síntoma que oculta*, un desnudamiento, la restauración de su mensaje de la experiencia original, que permanecía debajo de las distorsiones del censor: resulta inseparable de una descripción de los mecanismos de la censura, que produce un *inconsciente político*: un lenguaje que esconde lo que exhibe debajo de su propia

realidad como lenguaje: una mirada que señala, en el proceso mismo de evitarlo, el objeto prohibido (Jameson, 2014; Lacan, 2014).

La forma especial que ha desarrollado Jameson en sus críticas culturales, para no acometer frontalmente los textos, es una lectura anamórfica, que en el caso del filme *Tarde de perros* se busca descomponer en sus momentos metodológicos.

3.2.1. Primer momento. Delimitación del sesgo, el ángulo desde el que es posible ir “recuperando” la imagen (del texto) sin las deformaciones que le genera la ideología

Se trata de un cambio o desplazamiento del punto de vista, a fin de reorganizar las estructuras del texto, en un proceso de desestructuraciones y reestructuraciones sucesivas, pero simultáneas. Por ello, comienza con una reflexión acerca de la supuesta inexistencia de las clases sociales en esa época y, en especial, en Estados Unidos. El *código maestro* de las orientaciones no marxistas asume que la sociedad estadounidense es un caso singular como sociedad “post-industrial” (Masuda, 1984). Jameson toma tales concepciones y les opone una posición marxista, antagónica a pensar en una “estadounidización”, que incluiría al Tercer Mundo, como una tendencia que niega las clases sociales en el país del norte. Aducen que estaba ocurriendo una homogeneización social, por lo cual dejarían de existir las tradicionales diferencias sociales; incluso un “aburguesamiento” de los trabajadores, o mejor aún, de un cambio tanto del burgués como del trabajador en un nuevo personaje, indefinido socialmente, de tipo corporativo, conocido como el *consumidor*; aunque sería difícil encontrar algún ideólogo del sistema que no aceptara la vigencia de la ley del valor en la misma sociedad estadounidense. Asumir el problema de la interpretación implica aceptar que todo comentario individual debe incluir una interpretación de su propia existencia; es decir, exhibir sus propias credenciales y justificarse: todo comentario debe ser a la vez un metacomentario. La interpretación bien realizada redirige la atención a la historia misma, y a la situación histórica del comentarista y de la obra. Puede hablarse, por tanto, de una perspectiva anamórfica (Barthes, 2006; De los Ríos, 2006; Lacan, 1995). La posición del propio crítico ante su objeto de estudio es abierta: ¿qué implica la posición marxista de Jameson? Se trata de que quien interpreta defina su orientación teórica, ya que, para él, no existe teoría alguna sin ideología (Jameson, 1989; 2014).

Su marxismo, no ortodoxo, como forma de resistencia teórica e intelectual en el actual sistema de capitalismo tardío (Mandel, 1979) se diferencia de los anteriores (etapas mercantil e imperialista del capitalismo), y presenta una relación distinta con la globalización (Eagleton, 2019). Asimismo, es abiertamente más “cultural” en su especificidad, dedicándose principalmente a discernir los fenómenos conocidos como el fetichismo de la mercancía y el consumismo. La importancia progresiva de la cultura para la economía y la política es consecuencia de la saturación mundial y la penetración acentuada de la mercantilización generalizada. El hecho de que la cultura se haya convertido en buena medida en un “negocio” supone que una gran parte de lo que habitualmente se consideraba económico y comercial ahora sea cultural. Y es sobre esta base que tienen que ser captados los diversos diagnósticos de la así denominada “sociedad de la imagen”. Asimismo, mantiene el análisis de clases sociales y siguiendo a Marx concibe que la historia de las sociedades es la de sus luchas de clase.

Esta forma de asumir el análisis lo lleva a preguntar, ¿cuáles serían las demandas de clase?, en el momento histórico cuando se produce la película, con el propósito de identificarlas y ponerlas dentro del cuadro, que permita comprender lo que sucede en el filme. Entonces, señala claramente que la práctica colectiva de determinados grupos sociales, en particular estudiantes, negros, mestizos y mujeres, que efectivamente aparecen representados en *Tarde de perros*, no han enarbolado demandas de clase, toda vez que los valores del movimiento por los derechos civiles, el movimiento feminista, así como el igualitarismo antiautoritario de los estudiantes, resultan plenamente incorporables, en la medida en que ya están como ideales, incluidos en la misma ideología del capitalismo, puesto que el sistema tiene un interés definido en la igualdad social, y en convertir a la mayor cantidad posible de sus pobladores o ciudadanos en consumidores semejantes entre sí; pero sabiendo que en los hechos tiene serias dificultades para lograrlo por las asimetrías propias de la existencia de clases sociales. Por ello, las categorías de raza, sexo y aquellas del movimiento estudiantil, en lo teórico, están subordinadas a las de clase social, a pesar de que en la práctica aparenten ser más importantes. No obstante, el análisis sería insuficiente si se tomara como un hecho exclusivamente estructural: falta la conciencia de clase, que daría cuenta de las acciones clasistas; por tanto, se requiere de un pensamiento radicalmente diferente.

3.2.2. Segundo momento: desarrollo del pensamiento dialéctico

Esto implica, ante todo, no aceptar la existencia de una “esencia” de las cosas, sino una reflexión que articule al ser social con su conciencia social, en este caso la inexistencia de algo implícito a los trabajadores:

De una básica estructura de clase inherente a un sistema al interior del que un grupo de personas genera valores (económicos) para otro grupo, pero aceptando la posibilidad dialéctica de que incluso esa “realidad” pueda resultar “más real” en ciertas coyunturas que en otras, y que ese objeto subyacente a nuestros pensamientos y representaciones —la historia y la estructura de clases— es en sí mismo tan profundamente histórico como lo es nuestra propia capacidad de captarlo (Jameson, 2012, p. 82).

Se busca refutar el código interpretativo en el que un determinado análisis se presenta y se articula (Chiavarino, 2018), mientras preserva el contenido del análisis en cuestión. El proceso del metacomentario replica y reproduce el movimiento del pensamiento dialéctico en general (Jameson, 2014), en la medida que confronta su objeto y busca entender, en *Tarde de perros*, la forma de la obra como articulación de la lógica más profunda del contenido concreto de la misma: nada menos que la determinación de la dimensión de la forma por la dimensión de la *sustancia*: para que una auténtica conciencia de clase sea factible tenemos que empezar a sentir la “verdad abstracta” de la clase a través del medio evidente de la vida cotidiana en expresiones experienciales y nítidas; puesto que, afirmar que la estructura de clase se está tornando representable implica que estamos rebasando el entendimiento únicamente abstracto y que nos hemos introducido en el campo de la fantasía individual; es decir, la narración colectiva, la figuralidad (Freud, 1976a; 1976b) narrativa, la pertenencia a la cultura y ya no la sociología abstracta (Giddens y Turner, 1991) o el análisis económico (Huang, 1973).

3.2.3. Tercer momento: caracterización del objeto de estudio, las clases sociales y los personajes, como *alegorías*

Es el momento para diferenciar el objeto de estudio; esto es, para plantear la forma que asume el filme, pero en estrecho vínculo con el tema anterior, a efecto de que

las clases se tornen figurables, visibles en primer término, esto equivale a concebirlas como caracteres “por derecho propio”. La alegoría es ante todo una “imagen”, un modo de significación específico, una metáfora continua, el traslado de un sentido propio al sentido figurado. Con lo alegórico es posible pensar desde el fragmento, desde lo concreto, capaz de articularse con la totalidad. La alegoría, por ello, no es una representación fiel y exacta de un “orden natural”, hay un desfase entre significante y significado, y con la pérdida de univocidad de sentido, los objetos alegóricos adquieren la capacidad de significar algo diferente, y tal rasgo hace que ese objeto se “eleve” por encima de los demás; es decir, que acepta la crítica, ya que es un modo de escritura que pone en tensión, en choque, la “esencia” de las cosas con su propia imagen y, por tanto, la historia como totalidad.

Pero el argumento sobre la importancia del metacomentario quedaría incompleto si no tenemos en cuenta que el cine, como *arte de los fragmentos* por excelencia, tiene un carácter alegórico. Al contrario de lo que ocurre con el *símbolo*, que presupone una correspondencia semántica lineal entre el objeto “simbólico” y el concepto “simbolizado”; es decir, una producción de sentido estática y, en general, inequívoca dentro del correspondiente registro cultural (Arrivé, 2007), en la *alegoría* nos encontramos con un *movimiento* de orden “narrativo” que, por un lado, demanda una *construcción* de sentido (este no se encuentra automáticamente dado), y por otro, se apoya en *fragmentos* de sentido pasado (“ruinas”, en la terminología benjaminiana) que son “resignificados” en el presente mediante una nueva producción de sentido por parte del “alegorista” (Rodríguez, 2014; Benjamin, 2012; 2007). El relato fragmentario que vemos desarrollarse en la pantalla invoca en cada una de sus “ruinas” una *totalidad abierta* que está afuera de la pantalla, y que solo puede (si se puede) recuperarse *a posteriori*, en esa exterioridad. Por tanto, el cine resulta idóneo para dar cuenta, precisamente, de esa totalidad ausente, que son las oscuras organizaciones conspirativas que así “alegorizan” el funcionamiento espacio-temporal de la globalización tardocapitalista (Jameson, 2002; Mandel, 1979), o también las encubiertas intenciones de un realizador, precisamente en el esfuerzo por presentar una obra apegada a la realidad y su “propia” lógica, como sucede en *Tarde de perros*.

Existe, además, un factor circunstancial: el cine nació en pleno desarrollo tardocapitalista y rápidamente quedó atrapado en las mallas del complejo técnico-económico y de la industria cultural, y precisamente su carácter masivo y público (“político” en ese sentido amplio), además de eso que sucede en el nivel “consciente”

con este lenguaje —a saber, su posibilidad de generar fácilmente lo que Roland Barthes llamaba una *impresión de realidad*, en el sentido de una ilusión conformista de adaptarse como “reflejo” a la realidad existente—, ha podido transformarlo bajo el imperio del formato industrial-comercial de representación, en una perfecta *mercancía* (Barthes, 1990).

Se trata de algo complejo: el cine, tal vez como ninguna otra forma artística precedente, es un *campo de batalla*, y se necesita de ese lugar fílmico debido a que es el que, en el registro de lo estético, mejor y más conflictivamente puede dar cuenta, con sus alteraciones espaciales, de la *estética geopolítica* del capital mundializado y sus propias “conquistas del espacio” (Jameson, 1995).

3.2.4. Cuarto momento: diferencias específicas de *Tarde de perros*, respecto de otros filmes de los setenta

Es un momento que implica dos operaciones lógicas para seguir construyendo su objeto de estudio, a saber: *a)* identificar las características de los productos culturales de la década de los setenta del siglo XX, y *b)* establecer las particularidades del filme con el propósito de marcar las disparidades. Encuentra así una herencia que aportó un código completamente nuevo, el de los temas políticos, que después del sexo, es la industria del pasatiempo que se podría reinventar sin riesgo alguno para el sistema; y concluye la idea, con otro adelanto de lo que para él significa esa película, al afirmar que “sean las partes explícitamente políticas o contestatarias de *Tarde de perros* las que resultarían menos funcionales desde el punto de vista clasista” (Jameson, 2012, p. 84). Las particularidades del filme son: *1)* a diferencia de otras producciones, en *Tarde de perros* la multitud mostró simpatía por los asaltantes, con rechiflas hacia la policía, pues recordaba en mantas la aún reciente masacre de Ática (Cunningham, Deutsch y Fink, 2011); *2)* el asaltante principal del banco resultó ser homosexual, o más bien, un personaje que habría sido parte de una ceremonia nupcial con un transexual, y por quien más adelante acepta haber cometido el robo con el propósito de financiar su operación de cambio de sexo, y *3)* que las cámaras de televisión y las entrevistas telefónicas al asaltante se presentaron públicamente en medio de las negociaciones, lo que daba un interesante nuevo giro al concepto de “hecho mediático”.

La cinta de Sidney Lumet, que incluyó “devotamente” las tres características, terminó alcanzando muy reducida resonancia política. Este rasgo de sobre-exposición en la cultura comercial puede suponer una función ideológica; es decir, el repetido uso estereotipado de los también perturbadores y extraños fenómenos en la actual coyuntura social, que incluye militancia política, revuelta estudiantil, drogas, resistencia y odio a la autoridad; paradójicamente, tiene un efecto contenedor para el sistema, en la medida que al nombrarlo está en posibilidad de “domesticarlo”. Al reiterarlo se está persuadiendo a un público asustadizo, temeroso y acosado de clase media, de que todo esto es parte de un mundo conocido y catalogado y, por eso, en alguna medida “ordenado”. Es una de las técnicas más utilizadas para tranquilizar y “desactivar” ideas amenazadoras y subversivas.

3.2.5. Quinto momento: distinciones en relación con otros géneros cinematográficos, para encontrar sus especificidades

Jameson vuelve a su enfoque desde el sesgo, como mirada efímera, para circunscribir los alcances del filme, en una operación que pondera lo que no llegó a ser. Lo primero es ubicarnos en el momento histórico como espectadores y tener en cuenta que es el tiempo (cuando Jameson hace el metacomentario) del público anhelante de hechos documentales, de lo anecdótico, lo vivido, las noticias de crónica, la llamada historia real en toda su lozanía e imprevisibilidad sociológica (Jameson, 2012). Señala que en ese lapso surgen una serie de experimentos de la televisión estadounidense con documentales de ficción (o docudramas), ya se trate de informes narrativos de crímenes espectaculares, representados por actores, o por una diversidad de noticias en crónica, como el avistamiento de un plato volador o sobre confrontaciones entre políticos de alto rango. Además lo que diferencia marcadamente al filme de Lumet de esos pseudo-documentales de televisión mencionados es precisamente la *unidad de forma y contenido* en la película; es decir, nos asegura la fantasía de que la cámara se encuentra atestigüando todo tal como sucedió y que no hay más que haya ocurrido. La cámara se ostenta como presencia absoluta, y muestra valores del realismo (Jameson, 2018) que se salvan en el cine comercial, vaciando al material anecdótico puro de todo interés y potencia, mientras que, paradójicamente, “las técnicas patentemente degradadas de la narrativa televisiva, irremediamente condenadas por su aplicación y yuxtaposición

con la publicidad, terminan preservando la verdad del hecho al subrayar su propia distancia respecto de él” (Jameson, 2012, p. 87).

3.2.6. Sexto momento: formulación de la paradoja y contradicción del filme

Es así como Jameson arriba a la paradoja que tratará de demostrar y ahonda en lo que sigue de su examen de la cinta: *que lo que es bueno acerca del filme es lo que es malo, y que lo que es malo acerca de él, es, por el contrario, más bien bueno de muchas maneras*; que todo lo que la coloca como una pieza de filmografía de primera línea, con actores de talento, lo torna sospechoso desde otro punto de vista. Mientras que su originalidad histórica debe buscarse en lugares que parecieran accidentales en relación con sus cualidades propias, que nos aporte algunas cuestiones relevantes sobre la dirección de la cultura y la realidad social de nuestro tiempo. ¿En qué consiste o en dónde advierte Jameson la contradicción? Queda evidente en todo el filme que es un producto ambiguo desde el lugar del espectador, es posible descubrirlo a partir de dos aspectos completamente diferentes, que parecen generar dos experiencias narrativas alternas. Una de ellas parece sugerir una cierta evolución o quizá un cambio en la articulación de clase figurable, visible del entorno cotidiano; aunque no es la más evidente o fácil de leer en la cinta, que desde el comienzo parece inscribirse en una orientación diferente y tal vez más regresiva: se trata del paradigma existencial, ajeno tanto a la vulgarización y falta de profundidad del uso medianero de los medios; pero también al existencialismo filosófico de Heidegger o Sartre. Se trata del antihéroe desgraciado, una suerte de auto-conmiserativa visión de la alienación (también en el sentido de los medios), principalmente, la frustración, así como el autoconcepto válido hasta hace pocos años para los estadounidenses de esa sintomática “incapacidad para comunicarse”. Y continúa la paradoja, puesto que en *Tarde de perros* lo mejor que tiene es lo menos bueno. Por su mismo brillo, la actuación de Al Pacino como Sonny empuja al filme cada vez más hacia atrás, al anticuado paradigma del antihéroe y del actor del método, pero la contradicción interna de su actuación es más sutil y relevante: ya que el antihéroe se sustentaba en la incomunicación y la desarticulación, y esas agonías y exhalaciones de la actuación del método resulta que estaban claramente calculadas para transmitir ese ahogo del espíritu que casi no puede terminar la frase.

Aplica aquí Jameson una cierta “ruptura”, y advierte que algo distinto comienza a presentarse, ya que la historia de Sonny se aleja del *pathos* del personaje apartado o el medio autista existencial, acorde con la marginalidad y la desviación, pues esta ha dejado de ser rechazada como antisocial para exponerse en una nueva categoría social aceptada. Ha caído la legitimación que sostenía al sistema, tanto en Vietnam como en Watergate; pero más aún y, directamente, por la experiencia de la inflación, el fenómeno especial por medio del que la clase media toma una nefasta conciencia de su condición histórica (Jameson, 2012); no obstante, la debacle del modelo ético de los cincuenta ha de encontrarse “en la misma lógica del sistema mercantil mundial”, cuyo movimiento acaba arrastrando tales valores ideológicos, con el respectivo respeto a la autoridad, el patriotismo y el ideal de la familia unida, sobre los que se sostiene el orden social y político (Jameson, 2012, p. 91).

3.2.7. Séptimo momento: segunda lectura del filme, la guetización de barrios urbanos

Jameson da otra “vuelta de tuerca” en su interpretación para mostrarnos que la relación entre forma y contenido se invierte, ya que el personaje de Sonny —como antihéroe— ahora se modifica y pasa a ser una mera excusa para la aparición y nueva visibilidad de algo más importante, en lo que pareciera ser únicamente el fondo del asunto: “es el equivalente sociológico de esa liquidación al por mayor de más antiguos valores ideológicos por la sociedad de consumo que ya hemos comentado: pero aquí adopta la forma más tangible de la guetización de los viejos barrios urbanos” (Jameson, 2012, p. 92). Ese proceso de marginación urbana de la clase media y trabajadora se pone en marcha justo después de la Segunda Guerra Mundial, coincide con la entrada de la televisión y el impulso de la Guerra Fría, por lo que se trata de decisiones políticas expresas, que siguen la corriente del programa federal de posguerra de construcción de autopistas y el empuje otorgado a la construcción de viviendas familiares individuales, mediante leyes para dotar de vivienda a veteranos de guerra, como ejes centrales de la estrategia corporativa. La destrucción de la ciudad interior corre al parejo del incremento de la cultura de los *shoppings*, pues ha habido intereses de poderosos personajes y grupos estratégicamente posicionados en el poder. ¿Por qué los vecindarios acabaron en guetos? En ese tejido urbano resulta que se encuentran lo mismo la estación de policía que la sucursal bancaria, donde se cometió

el asalto y Sonny retiene a sus prisioneros. Es cuando Jameson enfoca el espacio simbólico, clave para captar de lo que se trata como verdad urbana del escenario bancario; ubica entonces a los participantes del acontecimiento para desprender o inducir una reflexión: en la sucursal todos son empleados asalariados de un invisible imperio multinacional, y si agregamos que ese trabajo, en el espacio ya periférico y descentrado, básicamente colonizado, lo hacen principalmente mujeres, es decir, personas doblemente explotadas, tratadas como de segunda clase y mal pagadas, cuya situación es estructuralmente marginal, es aquí como se llega a la analogía con la vida de Sonny: todo esto REPRESENTA lo que sucede en medio del capitalismo multinacional, es una clara alegoría que apunta a la post-degradación del barrio digno, para convertirlo en el espacio de una permanente existencia precaria, en el corazón del Primer Mundo.

3.2.8. Octavo momento: la estructura de clases y alegórica en *Tarde de perros*

Estima Jameson que la representación de las clases sociales victimizadas y aisladas, tanto en el personaje de Sonny, como un ser marginal, y en las empleadas del banco, como grupo explotado, no puede dar cuenta de un sistema de clases y, menos aún, de alguna conciencia de clase dentro del público que observa el acontecimiento. En esto tampoco cuenta que sepamos de esa ausente, pero omnipresente, administración bancaria; en síntesis, no hay una relación de clases antagónicas en ese evento. Sin embargo, la mirada de Jameson advierte que sí existe una representación de clases en la cinta; pero debemos buscarla en donde no pensaríamos que estuviera, a condición de tener la habilidad para

desprendernos de la historia de Sonny y para abandonar esos viejos hábitos narrativos que nos programan para seguir las experiencias individuales de un héroe o un antihéroe y no la explosión del texto y la operativa del significado en otros fragmentos narrativos aleatorios (Jameson, 2012, p. 97).

Se requiere una operación lógica consistente en “revertir” el robo; es decir, al interpretar el papel de Sonny como el mero pretexto para revelar ese espacio colonizado que es la sucursal bancaria, con su marginalizada fuerza de trabajo, lo que paulatinamente llega a ocupar el centro de importancia de la película es la acción FUERA del banco, en

especial, la lucha por el poder entre la policía local y los funcionarios del FBI. Ahora Jameson vuelve a acercar su lente para que veamos con claridad la oposición entre las dos fuerzas policiales. Mientras que la figura del agente del FBI (James Broderick) representa una solución narrativa a esa contradicción ideológica, y este tipo de solución es subrayado por los estilos caracterológicos de los agentes del FBI y el jefe de la policía local, Mareti (Charles Durning), cuya “furia impotente” y apasionada ineptitud saltan a la vista no tanto para humanizarlo como para hacer sombra de la pericia calmada y tecnocrática de su oponente. Se trata de dos paradigmas narrativos, incluso de dos estereotipos: el más puro tipo del agente del FBI, con su corte de pelo de los cincuenta, y el mundano policía urbano cuyas contorsiones televisivas son tan variadas como para resultar casi chuscas. En ese instante, Jameson sorprende con una reflexión de alto nivel, al establecer que en *Tarde de perros* ocurre una intrusión del agente del FBI que solo puede comprenderse aplicando la categoría de lo real, de Jacques Lacan (2016), pues registra cómo sus rasgos anónimos anuncian una inserción “escalofriante” y no esperada de lo imposible de conocer, en el marco relativamente esperable del cine de ficción (Jameson, 2009). Y esto, no se debe a técnicas documentales o de montaje:

Sino más bien por medio de una especie de dialéctica de connotaciones al nivel del estilo de actuación, una especie de silencio o marcada ausencia en un sistema de signos por el cual las otras formas de actuación nos han programado para una distinta clase de expresividad (Jameson, 2012, p. 99).

Entonces, la estructura de clase del filme queda articulada en tres niveles: 1) la recién atomizada pequeña burguesía de las ciudades, con una “proletarización” y marginalización expresada en las empleadas bancarias, así como en los personajes lumpen que son Sonny y Sal; además de la misma multitud que encarna la lógica de la marginalidad, extendida a las desviaciones “normales” de la homosexualidad y la criminalidad trivial, incluso la transexualidad de Ernie. 2) Un segundo nivel lo conforman las estériles estructuras de poder de los vecindarios locales, colonizadas y despojadas de su antiguo contenido. 3) Y en tercer lugar, el capitalismo multinacional al que representan las viejas clases gobernantes del mundo, cuya preeminencia se inscribe en la misma trayectoria espacial del filme, en la medida que el desenlace fatal tiene por escenario el aeropuerto y su funcionamiento tecnologizado, apartado de la

miseria del gueto interior del banco, para arribar a ese misterioso e impersonal paisaje, casi de ciencia ficción: un espacio corporativo, alejado y sin habitantes, colectivo pero despoblado, automatizado y computarizado, sin ningún elemento del antiguo clamor utópico, sin cualidad alguna que recuerde la modernidad.

REFLEXIONES

- El ejercicio de análisis del metacomentario de Jameson permite proponer la hipótesis de que se trata de una re-escritura crítica consistente en la exacerbación de los opuestos de la contradicción principal, al interior del texto, en este caso del filme, lo que permite extraer una reflexión crítica sobre la cultura y la realidad social que busca representar.
- El marxismo que Jameson afirma y declara, funciona como una epistemología que le permite desplegar una fenomenología y un empeño historizador, para narrar lo acontecido una vez que se lo sitúa en su contexto y en el devenir que le otorga una “razón de ser” y estar.
- Con base en las categorías y la forma de elaborar el metacomentario, *Tarde de perros* no es estrictamente un filme político; pero sí pre-político, porque le falta la conciencia de clase.
- Que la cinta puede leerse como un *pastiche*, pues no logra la ironía ni puede mirar al futuro, vuelve hacia un pasado (nostálgico) rebasado que en la representación cancela su potencialidad crítica, sin dejar de ser una obra importante.
- Los estudios visuales en América Latina pueden encontrar algunas reflexiones pertinentes para llevar a cabo su tarea crítica del arte y la visualidad en el modelo del metacomentario propuesto por Jameson.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos: Homo Sacer*, IV(2). Adriana Hidalgo Editora.
- Arrivé, M. (2007). El símbolo en lingüística. *Lingüística y psicoanálisis*. Siglo XXI Editores / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 40-66.
- Barthes, R. (2006). *Crítica y verdad*. Siglo XXI Editores.

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Benjamin, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Gorla.
- Benjamin, W. (2007). *Trauerspiel* y tragedia. En Navarro Pérez, J. (Trad.). *Obras*, Libro II, Vol. I. Abada, 140.
- Cuningham, D., Deutsch, M. y Fink, E. (15/09/2011). Remembering Attica. Forty Years Later. *Prison Legal News*, 22(09). <https://www.prisonlegalnews.org/news/2011/sep/15/remembering-attica-forty-years-later/>
- Chiavarino, M. (01/10/2018). *La estética geopolítica. Una alegoría cinematográfica*. El cuenco de plata. https://www.elcuencodeplata.com.ar/en_los_medios/919
- De los Ríos, V. (diciembre de 2006). La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy. *ALPHA*, núm. 23, 247-258.
- De Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Anthropos.
- Derrida, J. (2001). La retirada de la metáfora. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós.
- Eagleton, T. (2019). *Por qué Marx tenía razón*. Ariel.
- Eagleton, T. (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Paidós.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1976a). *La interpretación de los sueños. Primera parte*. T. IV. Amorrortu.
- Freud, S. (1976b). *La interpretación de los sueños. Segunda parte*. T. V. Amorrortu.
- Giddens, A., Turner, J. et al. (1991). Análisis de clases. *La teoría social, hoy*. Conaculta / Alianza Editorial. 418-444.
- Huang, D. (1973). *Introducción al uso de la matemática en el análisis económico*. Siglo XXI Editores.
- Jameson, F. (2018). *Las antinomias del realismo*. Akal.
- Jameson, F. (2014). *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia.
- Jameson, F. (2012). *Signaturas de lo visible*. Prometeo Libros.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural*. Manantial.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Fuenlabrada.
- Kevin, M. (2016). Exploraciones del inconsciente político / ideológico: Fredric Jameson y Pedro Rodríguez. *Pensar desde abajo*, 5, 193-224.
- Kristeva, J. (1997). Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela. En Navarro, D. (Sel. y trad.). *Intertextualité*. La Habana. UNEAC / Casa de las Américas, 3-20.
- Lacan, J. (2016). *El Seminario. Libro 22. RSI (1974-1975)*. S/e.

- Lacan, J. (2014). *El Seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación (1958-1959)*. Paidós.
- Lacan, J. (1995). La anamorfosis. *El Seminario. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. Paidós, 86-97.
- Lumet, S. (1975). *Tarde de perros. (Dog Day Afternoon)*. [Película.] Artist Entertainment Complex. 125".
- Mandel, E. (1979). *El capitalismo tardío*. Era.
- Masuda, Y. (1984). *La sociedad informatizada como sociedad postindustrial*. Editorial Fundesco.
- Playcine. (S/f). *Tarde de perros*. 1975. <https://www.abc.es/play/pelicula/tarde-de-perros-1217/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Rodríguez, R. E. (Mayo de 2014). El proceso de alegorización de Walter Benjamin: límites y potencialidades. *Eikasia. Revista de filosofía*, 53-73. <https://www.revistadefilosofia.org/56-04.pdf>
- Spinoza, B. (2007). *De Dios (ética)*. Folio.
- Žižek, S. (2007). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI Editores.

4. TRES LECTURAS CRÍTICAS A LA OBRA *TIAN SHU* DE XU BING

INTRODUCCIÓN

Sin duda, Xu Bing, oriundo de China y residente de Estados Unidos durante 18 años, que actualmente radica en Beijing, es uno de los artistas contemporáneos que han destacado por las particularidades de su obra, que incluye su genialidad en el grabado así como magnas piezas de instalación, y un particular uso artístico de considerable originalidad del lenguaje, presentando palabras y texto desde los modos que inciden en nuestra comprensión del mundo.

Es un artista plástico que transitó del llamado arte socialista realista, a la escultura de madera, y proyectaba un sugestivo dramatismo a sus obras; regresó al grabado para crear piezas de instalación hacia finales de los ochenta, época de la que destacan *Book from The Sky* y *Ghosts Pounding The Wall*. Más adelante (1994), comienza a escribir caracteres chinos relativamente absurdos, para la gente de China; aunque sí comprensibles para los angloparlantes, puesto que, en realidad, eran las palabras de un bloque hechas de letras inglesas dobladas a la forma de *hanzi*,¹ a esta aproximación la llamó *New English Calligraphy*, y dio lecciones acerca de cómo escribir los personajes.

Interesa su perspectiva de *Historia de fondo*, una serie de trabajos donde emplea materiales raros para crear una pintura engañosamente típica de “desplazamiento” chino. Por el frente, la pieza simula una pintura tradicional de *Shan Shui* (paisaje), con imágenes de montañas, árboles y ríos; pero, al mirarla por detrás, quien la ve se extraña al encontrar que la bella pintura es, en realidad, un “tejido” hecho por medio de formas y sombras de residuos de plantas puestas al azar. Xu Bing desafía los supuestos elementales de sus espectadores y demuestra que todo no es siempre como se presenta en un principio.

El propósito de este artículo es ofrecer una lectura de su obra titulada *Tian Shu* (Libro del Paraíso), en su enigma, desde el psicoanálisis lacaniano, no a la manera de un cierto psicoanálisis de la obra, como sugiere Nasio (2016); buscaré elaborar

¹ Caracter chino morfosilábico, que corresponde a una sílaba pronunciada y aporta un significado elemental.

un “rizo gramatical” o un desafío, incluso solo una lectura, sin duda un cierto embrollo, corte, apuesta, descalce, o bien, atrevimiento (Morales, 2015). Iré más allá de la “belleza”, hacia otro horizonte que ofrezca una dimensión específica a la letra, partiendo de la enseñanza de Lacan; pero haciendo un giro hacia la creación de ciertos caracteres chinos, persiguiendo la pista de una subjetividad (la de Xu Bing), que se “desvanece” ante su propio trazo, en un escrito que no pretende conocimiento, sino comprensión de una exposición que cuenta como evidencia; pero que no pretende fijar un solo significado, sino que abre su sentido, incluso arrebatándole a la Historia un juicio único y solemne, en aras de descubrir aquello que se desprende bajo la caída de los significantes.

Se busca contribuir a des-cifrar no la intención de Xu Bing, sino otra lectura posible, que a la vez pueda reconocer el trabajo artístico y la presencia-ausencia de un sujeto, que como *ser hablante* traza justo 4 000 caracteres, en alusión a las palabras que usualmente el gobierno chino emplea en los periódicos (oficiales) y textos para comunicar a la población algún tema, concebidos por el autor como una suerte de “tiranía estructural” de los pictogramas que, finalmente, tienen un “efecto inmovilizador” en el pensamiento chino. Se presenta un bosquejo de la obra en una posible “re-escritura”, que toma la letra como el borde que el artista acomete para mostrar una frontera entre el saber y el goce. Asimismo, se afirma que la rebelión debe tener un blanco; es decir, que aún en esta época posmoderna, de vacíos políticos y morales, Xu Bing nos retorna al incierto momento del *Tian Shu*, en el que la renegación cultural y la confirmación de la forma literaria exigen un lugar, que a fin de cuentas, el espectador y también el crítico están en condiciones de “otorgar”.

4.1. *TIAN SHU* (LIBRO DEL PARAÍSO) DE XU BING

Lo que el espectador encuentra en esta obra de gran formato, ante todo, son los caracteres artesanales que no tienen significado, es escritura de símbolos carentes de significación, ya que no existen entre los cientos de caracteres chinos en uso; aunque en esa especial creación es posible contar justamente cuatro mil caracteres “ancestrales”. Para la mirada educada y conocedora de Yao Souchou, en su apariencia se trata de un capricho trabajoso, a la vez frustrante y obra de arte intrigante, que en automático produce un placer estético, y este afecto otorga a las palabras sin sentido un “significado

particular” (Souchou, 1998). Se trata de destacar la fuerza de la forma, que implica la reproducción de una estética de fuerte tradición caligráfica y ofrece a la lectura-apreciación de *Tian Shu* una auténtica experiencia disfrutable, incluso cercana a la contemplación.

En efecto, lo que Jameson afirma como el límite del placer, a saber, la pasión, es lo que Souchou remarca como el paso siguiente del enorme placer generado por *Tian Shu*, al grado de que esa posible transformación del placer en pasión se encuentra inmersa en este trabajo, y esa trasmutación se logra debido a una “ley” que el crítico encuentra toda vez que se presenta un momento único en nuestro goce de la obra cuando de repente nos punza el reconocimiento de su “absurdo” (Camus, 2015), en la medida en que, al goce impactante que provoca *Tian Shu*, lo antecede un embuste. Considera que también en esto hay un goce, “...en la comprensión —que es casi como un *shock*— de una decepción artística que desgarrar el ‘encanto de lo real’” (Souchou, 1998, p. 510). Y aquí se impone otra reflexión de fondo en torno a lo que puede significar “real”, que parece equivalente con la “realidad”, pero que no coincide, puesto que se trata de dos registros, que aunque mantienen puntos de contacto, en estricto sentido son diferentes, por lo que es importante diferenciarlos, con el propósito de comprender lo que puede significar la idea del “encanto de lo real” (Žižek, 2008).

El mismo Souchou advierte que la fuerza de ese producto se contiene en un decisivo movimiento doble; es decir, un resurgimiento impecable de la forma caligráfica ancestral, enfrentado con el elegante abandono como pura apariencia. Una pregunta puede hacerse: ¿hasta qué punto se trata de movimientos que se relacionan dialécticamente?, esto es, que resultan antinómicos, por tanto irresolubles entre sí, puesto que apuntan a otro lado, en el cual *Tian Shu* hace un cuestionamiento de auténtica crítica cultural. También cabe preguntarse, ¿cómo es lógicamente posible que una forma estética antigua, que es de igual forma índice de hazaña literaria con un signo que alude al pasado feudal de atrocidad en China, sea compatible con una nueva forma? Sobre todo, debido a la intransigencia ideológica que arrasó con las personas en ese país y que desde occidente aparece como un punto de crítica a ese espectro totalitario que aún persiste.

En ese mismo sentido, está la referencia de Claire Roberts, del Museo Powerhouse de Sydney, quien ve en *Tian Shu* una potente oposición de la literatura, la historia y los círculos oficiales chinos, así como de una cultura que se enorgullece de contar con una larga memoria basada en información transmitida a través de textos escritos.

Como insiste Benjamin Lee, también convoca a no tomar la obra *literalmente*. En todo caso, se trata de una poderosa articulación del deseo en el *Tian Shu*, y no solo de un trabajo de “negación cultural”, sino que se requiere reflexionar en torno a lo que Walter Benjamin llamó la “trascendencia formal” de la tragedia barroca alemana, aquí se puede aplicar ese enfoque, para apreciar un objeto digno de conocerse por sí mismo.

De forma similar al *Trauerpiel* (Benjamin, 1977) del siglo XVII, el *Tian Shu* reclama una identidad nítida, distinta a la función que acarrea la urgencia del significado, con lo cual únicamente puede trascender a través del mundo del lenguaje escrito, quizá insuficiente por su misma sustancia. Como trataré de demostrar más adelante, el sentido de “trascendencia formal” torna imposible leer la obra de Xu Bing en sentido frontal, puesto que, a través de la creación de las “palabras celestiales”, el “absurdo” es introducido en un producto cultural que es orgullo de una civilización tradicional, pero que un artista contemporáneo, fugaz como la producción en el posmodernismo, puede manejar a su arbitrio; en este caso, un texto clásico y un repertorio que, de entrada, parecen reales. La idea de Souchou es inquirir, ¿qué tanto una ilusión como esta resulta “fácilmente” concebida? Esto es, que el ayer de una civilización pueda volcarse en una superficie de forma casual a través del arte y sus creaciones, quizá constituye una fuerte denuncia para una cultura y su discurso opresor. Incluso el crítico va más lejos para preguntarnos, ¿cómo leeremos una crítica cultural que se reitera en la sacrosanta conservación de la forma original, y da placer mediante la satisfacción del talento culto del espectador para el examen literario? (Souchou, 1998). Cuestiona directamente debido a que, según su perspectiva, en el curso hacia el absurdo de la familiaridad a la “traición”, incluso de la identificación literaria al *shock* de lo extraño, el *Tian Shu* le podría restar relevancia a su misma criticidad. Como si Xu Bing requiriera retornar, una vez que plantea su crítica cultural, hacia el placer y a la impactante validación de la contemplación del “ser” y del destino de una nación que todavía le importa.

4.2. LA “TRASCENDENCIA FORMAL” DE LA OBRA VISUAL

La primera lectura del *Tian Shu*, como se comentó antes, tiene que ver con la pertinencia de centrar la mirada en la obra desde su mismo “ser”, que no es el de su fenomenalidad, sino más bien, experiencia... o resultado de cierta contemplación de su verdad. Para abordar esa otra mirada, recurro a Walter Benjamin, quien plasmó,

no sin complejidad, su concepción “epistemocrítica” en la introducción al tratado sobre el *Trauerspiel* alemán (Benjamin, 1977), desde la perspectiva para analizarla en su trascendencia formal, condición que se asume en este escrito, por lo que es posible atribuirle esta forma de crítica a la obra de Xu Bing, a partir de que se trata de una “creación” de carácter singular. Ahora bien, para Benjamin, el concepto de *creación* no es tomado propiamente en la filosofía del arte, en términos de una relación de causa-efecto, puesto que la obra de arte no es creada, sino originada; es decir, hay que hacer de lado cualquier semejanza entre creación divina y creación artística, diferenciando así lo que es del orden religioso y lo que es del terrenal. Esta distinción es prioritaria en su pensamiento, en la medida en que sostiene su pretensión de considerar la redención² con base en una verdad trascendente, imposible de conseguir sólo por el esfuerzo subjetivo. Lo cual no demerita la obra de arte, y afirma que la crítica de una obra es básica para descubrir un valor verdadero, que en última instancia puede conservar en su inmanencia el “valor” de lo vivo (Toscano, 2014).

Desde mi punto de vista, la tesis fundamental de Benjamin es que el arte no es conocimiento. El aspecto nodal para comprender su enfoque es pensar que estamos ante la cuestión de la *exposición*. Y por tanto se requiere una cierta renuncia al ámbito de la “verdad” supuesta por los lenguajes. Hablamos de exposición en cuanto rodeo y renuncia al curso inmóvil de la intención,³ este es su primer rasgo distintivo. El pensamiento siempre de nuevo comienza con perseverancia, escrupulosamente retorna a la cosa misma. Para Benjamin, esta infatigable toma de aliento es la forma más auténtica de existencia de la contemplación, que es lo adecuado para el mirar. Ahí puede encontrarse una verdad, representada en la danza de las ideas expuestas, escapando a cualquier tipo de proyección en el ámbito del conocimiento. Mas no olvidar que este es un haber: su mismo objeto se determina porque se ha de tomar posesión de él en la conciencia, ya sea esta o no trascendental (Benjamin, 1977); así mantiene su carácter de posesión. De ahí que la exposición es secundaria para ella, puesto que ya no existe como algo que se autoexpone, lo que precisamente puede afirmarse de la verdad. Asegura sin duda, que el método es una vía idónea para alcanzar

² Concepto muy importante en el pensamiento de Benjamin, representa la justicia social y totalizadora proveniente de una memoria histórica. Indica el momento en que aparecen los sueños y deseos de los vencidos, que interpelan a las generaciones actuales y futuras para pugnar por la realización de sus propios sueños y esperanzas.

³ Se refiere al planteamiento fenomenológico que basa su “metodología” en una conciencia intencional, para tener acceso a la “verdad”.

el objeto de la posesión en el proceso del conocimiento, aun si tiene que generarlo en la conciencia; para la verdad sería exposición de sí misma, en cuanto *forma*; aunque esta no atañe a una vinculación en la conciencia, como en la metodología del conocimiento, sino a un ser.⁴ Pero en cuanto unidad en el ser, y no en cuanto unidad en el concepto, la verdad está fuera de cuestión. Así, mientras el concepto surge de la espontaneidad del entendimiento, las ideas le están dadas a la observación, aparecen como algo dado de antemano. Por ello, la distinción entre la verdad y la conexión del conocer define a la idea como ser. Este es el alcance de la doctrina de las ideas para el concepto de verdad. En cuanto ser, la verdad y la idea cobran aquel supremo significado metafísico que el sistema platónico le atribuye expresamente.

Veamos, para Benjamin las ideas no contribuyen al conocimiento de los fenómenos. Se ocupan de interpretar, o bien representar, los fenómenos desde el punto de vista de su “redención”, antes que comprenderlos en un sentido general. Quiere decir, que los fenómenos únicamente pueden entrar en el ámbito de las ideas desprovistos de su inauténtica unidad, fraccionados en sus elementos —eso significa su redención—, a fin de participar de la unidad original de la verdad. Lo expone claramente: “Con la redención de los fenómenos por medio de las ideas se lleva a cabo también la manifestación de las ideas en el medio de la realidad empírica” (Benjamin, 1977, p. 16).

Para este trabajo, interesa subrayar que la redención de los fenómenos es lo que principalmente busca Benjamin en su epistemología, y de no ser posible su redención actual, al menos su redención simbólica. En consecuencia, el método que sigue es el de las “constelaciones”, con base en el que las ideas se relacionan con los objetos como las constelaciones con las estrellas; es decir, no son ni sus conceptos ni sus leyes. Los fenómenos, en tanto datos sustanciales de la realidad empírica, se subdividen en sus elementos, mediante los conceptos, aunque estos podrían dispersarse en un caos no comprensible al no conjuntarse en ideas, que funcionan a la manera de constelaciones “eternas”, perfilándose en un horizonte histórico. En este planteamiento destaca el hecho de que las ideas obtienen un cierto estatus paradójico en la medida en que se les pondera como integrantes del mundo inteligible. Se advierte que, con tal operación, Benjamin estaría exigiendo a la esfera fenoménica “decir” la verdad nouménica. Mas no se trata de un “retorno” a Platón, sino de su inversión radical, puesto que si en Platón las ideas se presentan como verdad en el fenómeno, en Benjamin el fenómeno

⁴Entendido filosóficamente como aquel que es, en tanto existencia “objetiva”.

aparece como verdad en las ideas, en una suerte de “dignificación” de la transitoriedad de los particulares, el ámbito específico de toda obra de arte.

Ahora, si seguimos a Susan Buck-Mors:

Si las ideas platónicas eran formas trascendentales absolutas, cuya semejanza aparecía dentro de los objetos empíricos como pálido reflejo de su propia verdad eterna, Benjamin construía la forma absoluta a partir de los propios fragmentos empíricos. Los particulares más pequeños, los más transitorios eran materia y sustancia de las ideas (Buck-Mors, 2001, p. 197).

Significa que Benjamin trata los fenómenos como absolutos; es decir, los inmortaliza en *constelaciones*, esto representa un “descenso” de los astros al ámbito terrenal, pues concibe las ideas como históricamente específicas, pero cambiantes. No obstante la discontinuidad de las constelaciones, una idea abarca una totalidad en sí misma, como los átomos o los sistemas solares, cada idea posee su centro y se mantiene junto a las otras diferenciando su peculiaridad. Tal cual, al construir las ideas se requiere volver de nuevo a los fenómenos, más aún cuando, como ya se indicó, las ideas no son en realidad eternas, sino solo constelaciones determinadas por la historia. Incluso, las ideas son de naturaleza lingüística, a diferencia de las obras “para mirar”. No obstante, los fenómenos no ingresan integralmente al interior del mundo de las ideas en lo que es su estado empírico obtuso, con el cual se mezcla la apariencia, sino solo en sus elementos, en tanto que salvados. De esta forma, los fenómenos se despojan de su falsa unidad a fin de participar, fraccionados, de la auténtica unidad de la verdad, en tal división, se supeditan a los conceptos, mismos que consuman la disolución de los objetos en elementos. De ahí que, para Benjamin, el artista solo traza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, como símil, esta debe ser definitiva en cada momento presente (Maura, 2011). La idea se parafrasea como configuración de la conexión de lo extremo-único con lo semejante a él. Por ello es falso entender las referencias más generales del lenguaje en tanto que conceptos, en vez de reconocerlas como ideas. Es equívoco presentar lo general como mediocre. Lo general es la idea. Por el contrario, en lo empírico se penetra más profundamente cuanto más se lo puede ver como algo extremo, y el concepto parte precisamente de ahí. Las ideas solo cobran vida cuando se juntan los extremos a su alrededor; pueden permanecer oscuras mientras los fenómenos no se les declaran agrupándose en torno suyo.

Las ideas no son útiles para el reconocimiento de los fenómenos, y estos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. Antes bien, el significado de los fenómenos para las ideas se vacía en sus elementos conceptuales. En tanto que los fenómenos, con su existencia, comunidad y diferencias determinan la extensión y el contenido de los conceptos que los cubren, su vínculo con las ideas es lo opuesto en cuanto que la idea, en su interpretación de los fenómenos —o, mejor, de sus elementos—, determina primero su mutua pertenencia. Ya que las ideas son constelaciones duraderas, al captarse los elementos como puntos de esas constelaciones los fenómenos son a la vez divididos y salvados. Por tanto, es en los extremos donde esos elementos, cuya separación de los fenómenos es tarea del concepto, salen a la luz con mayor detalle. Debido a su función de mediadores, los conceptos conceden a los fenómenos su participación en el ser de las ideas. Y precisamente ese papel los hace aptos para esa otra labor, que es asimismo originaria, correspondiente a la filosofía, esto es, la exposición de las ideas. Por tanto, al consumarse la “salvación” de los fenómenos vía la mediación de las ideas, se logra la exposición de las ideas en el medio de la empiria. Ya que las ideas no se exponen en sí mismas, sino únicamente en la ordenación de elementos “cósicos” que se obtienen en el concepto, en tanto configuración de tales elementos. Sin embargo, la recolección de los fenómenos es tarea de los conceptos, mientras el fraccionamiento que en ellos se completa en aras del entendimiento diferenciador es aún más significativo, puesto que cumple dos actos por medio de una y la misma operación: la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas. Sabemos que las ideas no están dadas en el mundo de los fenómenos. De ahí la pregunta en cuanto a su modo de ser dado, que ya hemos señalado, y la de si resulta inevitable asumir la explicación de la estructura del mundo de las ideas a la con frecuencia solicitada intuición intelectual: el ser de las ideas no puede ser pensado en absoluto como objeto de una intuición. Ya que la verdad no entra jamás en relación alguna, y menos, en especial, en una relación intencional.

Este es un punto clave en la argumentación crítica de Benjamin hacia la fenomenología de Husserl, si tenemos en cuenta que, para aquel, el objeto de conocimiento, en cuanto determinado en la intención conceptual, no es en modo alguno la verdad. Esta es un “ser” desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La orientación idónea respecto de la verdad no puede constituir, por tanto, un propósito en el conocimiento, sino un incesante entrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención. Este aspecto se “pierde” de vista en el enfoque

epistemológico de Bachelard (2007), por ejemplo, para quien es posible “construir” el objeto de estudio a partir de conceptos ciertamente pasados por la crítica. Si pensamos que, en cuanto perteneciente al orden de las ideas, el ser de la verdad es distinto del modo de ser de los fenómenos. De hecho, la estructura de la verdad requiere entonces un ser que, al margen de la intención, iguale el “sencillo” ser de las cosas; aunque tenga que ser “superior” en consistencia. En una palabra: la verdad no tiene que ver con una intención que encontraría su determinación en la empiria, sino en la fuerza que primero plasma la esencia de esta.

4.3. EL PLACER/GOCE COMO CUESTIÓN POLÍTICA

En un interesante texto titulado “El placer: un asunto político”, el reconocido crítico de la cultura Fredric Jameson parte de la asunción de que el placer, al igual que otros afectos, no puede ser captado de forma directa por la percepción, tampoco enfocado como un fin en sí mismo, sino únicamente experimentado al sesgo, o bien, después de que algo ha sucedido, como derivación de otra causa o motivo (Jameson, 2014a). Si se tratara de un fin por sí mismo, entonces tendríamos que hablar de pasión, esto es, de un afecto distinto en tanto que el sujeto que lo contrae cae como poseído, fuera de sí y su conciencia. Pero el autor incluye, como parte del tema a la historia misma, en específico, afirma, la historicidad de nuestra propia coyuntura (Jameson, 2014a). Se refiere a la necesidad de incorporar el momento particular de la historia mundial denominado por Ernest Mandel (1979) “capitalismo tardío”,⁵ como condición para debatir en torno a la relación entre pasión/goce y política.

En la búsqueda de las bases ideológicas que sostienen la concepción del placer/goce para esta etapa del capitalismo global, Jameson repasa la perspectiva de la mercantilización de los deseos como fuente para generar placer/goce, en la medida en que la llamada “industria cultural” o “industria de la conciencia” penetra uno de los dos “enclaves precapitalistas” que aún sobrevivían al interior del sistema, a saber, “lo inconsciente” (Jameson, 2014, p. 450). Esto último tendría que matizarse, ya que el conocimiento del inconsciente y su utilización por parte del sistema mercantil ya era común; aunque la forma que adquieren las “necesidades” creadas por la publicidad en

⁵ Fase del capitalismo actual, caracterizada por la “globalización” de las relaciones sociales sometidas a los intereses del Imperio.

el tardo-capitalismo, ciertamente, han alcanzado una sofisticación y “personalización” que sí está justificado considerar como interiorización o “colonización del mundo de vida” que difiere significativamente de lo que se vivió en las dos primeras eras del capitalismo internacional. El punto es, ¿qué tan consciente es el consumidor de que no solo se trata de un entretenimiento, sino de la “imposición” de un “placer/goce” prescindible, y que conlleva una forma de “alienación” o “falsa conciencia”? ¿En qué términos y desde qué lugar es posible aseverar tal formulación?

Para Jameson el problema radica en determinar si todo el consumo mecánico de imágenes como parte del espectáculo, mostrando justamente las imágenes publicitarias de los objetos, antes que los objetos mismos, es realmente un asunto de placer/goce, vale decir, si la conciencia del consumidor es en verdad tan hueca y poco reflexiva cuando se comporta como un consumidor que debería tener una cierta responsabilidad cívica al consumir. La referencia al texto de Jameson llega hasta este punto, puesto que para continuar su argumentación afirma algo impreciso, con lo que no puedo estar de acuerdo: “quien dice placer en general quiere decir sexo” (Jameson, 2014, p. 453). Como intentaré demostrar a continuación, se trata de una afirmación no solo categórica, sino que puede conducir tanto al pansexualismo, como a una concepción de la sexualidad anclada en lo biológico, o al menos, que no concuerda suficientemente con la teoría psicoanalítica de Freud-Lacan.

Desde la perspectiva psicoanalítica, el estudio de la sexualidad, en términos comunes, exige que se establezca una estrecha vinculación entre sexualidad, como actividad consciente, y vida libidinal, la escena inconsciente. Lo que Jameson sostiene es que la primera se encuentra soportada y ordenada por lo libidinal y se ancla en lo infantil, además de que el sujeto consciente y “dueño de sí” se comporta ignorando la determinación inconsciente radical que lo anima. Asimismo, es necesario reconocer la importancia de lo simbólico en la realización sexual; ya sea en la constitución de la identidad sexual; es decir, situarse subjetivamente como hombre o mujer, así como en la realización para cada uno de su ser sexuado, o en el destino de la vida erótica, esto es confirmado por Lacan, quien, siguiendo a Freud, le da todo su peso al Edipo, o sea, a una relación simbólica que dirige y regula el campo de lo pulsional y el campo de lo imaginario y, por tanto, le reconoce igualmente toda su relevancia a la función simbólica fálica (castración), en la medida que legisla el deseo y organiza la sexualidad de los individuos. Quiere decir, entonces, que el sujeto encuentra su lugar en un aparato simbólico preformado que instaura la ley en la sexualidad, y

esta ley únicamente permite al sujeto, hombre o mujer, que realice su sexualidad en el plano simbólico. Es eso lo que quiere decir el Edipo, esto implica que no se trata de mitificar una tendencia “natural” para la satisfacción entendida como “goce”, sino de demostrar las formas en que el “aparato simbólico” es el orquestador de la sexualidad de hombres y mujeres, de *hablentes*. Por ello, la sexualidad no es la causa ni el principio explicativo puesto en juego por el análisis, sino el efecto, la resultante de un posicionamiento obligado a todos los usuarios de la palabra, en relación con la castración normalizadora de los intercambios, y a la vez condición del discurso como vínculo social (Braunstein, 2006).

Por ello sostengo que Jameson se aleja del psicoanálisis en tanto que no se cuestiona que la asociación placer-sexo encaja con lo que Lacan criticó como “religión gosexual”, eco de aquellos ya largos días de “revolución sexual”. Incluso llegó a afirmar que el gran secreto del psicoanálisis es que no hay acto sexual; vale decir, acto genital, hablamos de aquello carente de primacía, puesto que el sujeto debe buscar y encontrar el modo de acomodarse en el aparato lingüístico, en la articulación inconsciente del deseo. En todo caso, es esa articulación la que condena el acto a esa insatisfacción esencial que es, a partir de Freud, consustancial a la pulsión sexual como tal. Se trata, finalmente, de comprender que, si acaso existe el acto sexual, será invariablemente fallido. Es así ya que entre hombres y mujeres no existe una proporción, un reaporte, conjunción, entendimiento o armonía que los predestine para conjugarse, para unirse en el mismo goce. Estamos, más bien, en la maldición del sexo, un malentendido que no deja de no escribirse, un imposible, en tanto realidad en la que cada cual existe en su verdad y su sin-saber del otro, del Otro sexo. Incluso, no perdamos de vista, que es como sujeto de la castración que cada uno entra en el acto sexual, por lo que lejos de pensar que el acto sexual se vincula con el placer/goce, este se ha revelado como utópico, sometido a la castración.

No obstante, también cabe la preocupación de Jameson, en cuanto al descubrimiento sobre cómo y dónde los mecanismos de fascinación del cine se ven “reforzados” por modelos preexistentes de atracción, que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales⁶ que lo han modelado. En efecto, sabemos que el cine ofrece una multiplicidad de placeres posibles, y uno de ellos es la llamada escopofilia. Existen circunstancias en las que el mismo acto de mirar representa una fuente de placer, igual que, inversamente, puede producir placer ser observado. En un

⁶ Así se nombra a un modo de producción en su expresión espacial y temporal específica.

primer momento, Freud, en su obra *Tres ensayos de teoría sexual*, separa la escopofilia como uno de los componentes “instintivos” de la sexualidad, que existe como pulsión con independencia de las zonas erógenas (Freud, 2001). Asociaba la escopofilia con la consideración de los demás “objetos”, sometiéndolos a una mirada escrutadora y curiosa. Los casos tienen que ver con actividades voyeristas de los niños, con sus “deseos” de ver y de saber acerca de lo privado y lo prohibido, como la curiosidad por los genitales y las funciones corporales de los otros, por la presencia o ausencia de pene y, en retrospectiva, por la escena primaria. En tales análisis, la escopofilia se presenta básicamente como activa. Freud ofrece una elaboración muy detallada de la relación entre el “instinto” activo y su posterior desarrollo de forma narcisista. Aunque puede haber otros factores que modifican el “instinto”, como la constitución del ego, este mantiene su función como la base teórica del “placer de mirar” a otro, en tanto que objeto. Incluso esto último puede “fijarse” en una perversión, derivando en voyeurs obsesivos y mirones, cuya satisfacción sexual sólo puede originarse en el acto de mirar, en su sentido activo y escrutador, hacia otro “cosificado”.

Aunque en un primer repaso, el mundo del cine no parecería tener relación alguna con ese otro universo de la observación disimulada de una “víctima” inconsciente e involuntaria, mas lo que se ve en la pantalla se exhibe sin tapujos. No obstante, la mayor parte de la producción cinematográfica hegemónica y las convenciones en su interior han evolucionado de forma consciente y representan un campo sellado de manera hermética que se despliega “mágicamente”, sin importarle la presencia del espectador, y genera en este una sensación de “aislamiento”, al tiempo que juega con sus fantasías voyeristas. Es más, el contraste límite entre la oscuridad de la platea, que además tiene la función de que cada espectador se ubique ajeno a los demás, y el brillo de las formas cambiantes de luces y sombras en la pantalla, confluye para promover la ilusión de la distancia voyerista. A pesar de que la película se está exhibiendo en verdad, aunque está ahí para ser vista, las condiciones de proyección y los “acuerdos” narrativos ofrecen al espectador la ilusión de estar mirando un mundo “privado”, casi personal, así puede comprenderse la posición de los espectadores como de franca represión a su exhibicionismo y de proyección del deseo reprimido sobre el intérprete.

En todo caso, el cine satisface un deseo principal de lograr una mirada placentera; al tiempo, va más allá, al desarrollar la escopofilia en su parte narcisista. Las convenciones establecidas del cine enfocan la atención en la forma humana. De hecho, la escala, el espacio y las historias son siempre antropomórficos. La curiosidad y el deseo de mirar

se entretejen con la fascinación ante la semejanza y el reconocimiento, ya sea el rostro o el cuerpo humano, el vínculo entre la forma humana y su entorno, la presencia visible de la persona en el mundo. Ya el mismo Lacan insistió en el carácter determinante para la conformación del Yo-ego del momento en el que el niño reconoce su propia imagen en el espejo. El “estadio del espejo” se da en un momento en el que las ambiciones físicas del niño rebasan su capacidad motriz, razón por la que ese reconocimiento de sí mismo se torna gozoso, mientras que imagina su imagen en el espejo como más completa, más perfecta que la experiencia que tiene de su propio cuerpo (Lacan, 1990). De ahí que el reconocimiento se presentifique como erróneo, puesto que la imagen reconocida se concibe como el propio cuerpo reflejado del yo, pero su evocación errónea como algo superior proyecta ese cuerpo fuera de sí mismo como un “ego ideal”; es decir, el sujeto alienado que, *reintrojectado* como ego-ideal, posibilita la futura identificación con los otros. Para el niño, ese momento o estadio del espejo precede al lenguaje. Cabe subrayar que es una imagen la que constituye la matriz de lo imaginario, del reconocimiento/evocación errónea y de la misma identificación, por tanto, de la primera articulación del “yo”, de la subjetividad. Se trata de un momento crucial en el que una previa fascinación por la mirada (dirigida al rostro materno) colisiona con los primeros indicios de autoconsciencia. Por ello, el surgimiento de la relación amor/odio entre imagen y auto-imagen ha encontrado fuerza expresiva en las películas y reconocimiento gozoso entre los espectadores. Dejando de lado las similitudes entre la pantalla y el espejo, el cine cuenta con estructuras de fascinación suficientemente sólidas como para permitir pérdidas temporales del ego y, a la vez, reforzarlo. Esa sensación de olvido del mundo, tal y como el ego ha llegado a percibirlo, es un recuerdo nostálgico de aquel momento pre-subjetivo de reconocimiento de la imagen. De forma paralela, el cine se ha distinguido por la producción de egos ideales, tal como se presenta, en particular, en el *star system*, donde la estrella constituye tanto el foco de la presencia escénica, como el centro de la trama, mientras que pone en marcha un proceso complejo de semejanzas y diferencias: como que lo glamoroso conlleva lo común.

Otro ángulo de la reflexión de Jameson acerca de Xu Bing es su caracterización de la obra dentro del “neconceptualismo posmoderno”. Aquí parte de afirmar que “en nuestra era posmoderna no solo usamos la tecnología, sino que la consumimos, y consumimos su valor de cambio, su precio, junto con sus armónicos puramente simbólicos” (Jameson, 2015, p. 120). Y agrega el hecho de que en la actualidad,

con las computadoras y la internet, lo que hacemos es consumir la propia forma de la comunicación de la mano con su contenido. Entonces, de la distinción entre contenido y forma obtiene una reflexión muy importante para este ensayo, a saber: que en el arte actual se trata de una era no solo posmoderna, sino, y principalmente, teórica; esto es, que las obras recientes, desde la categoría de crítica del arte, se orientan básicamente por la “idea” para emprender una creación, al tiempo que la adaptan a una novedosa producción para lo que la “idea” es una suerte de descubrimiento técnico, o incluso, una “invención” de algún despistado creador desde su trinchera.

Al considerar el caso emblemático de Xu Bing, Jameson pondera su trabajo, al contrastarlo con la obra en la que profundizaremos en el siguiente punto del artículo. Se destacará el rasgo de que se sirve de la “idea” de unificar yuxtaposiciones de líneas o pinceladas que aluden a los verdaderos caracteres chinos; aunque la diferencia estriba en que estos no tienen significado alguno; es decir, se asemejan a palabras sin sentido empleadas por artistas occidentales, como en el caso de algunos futuristas, aunque no se da una equivalencia puntual toda vez que la dimensión visual del arte chino tiene otra dimensión. Incluso puede considerarse, junto con otras muchas aportaciones posmodernistas, como un cierto comentario sobre la modernidad, en el sentido de una tradición formal que comenta a otra, pueden concebirse como simulacros de significados abiertos a la crítica.

Por ello, Jameson estima que Xu Bing es un caso diferente, incluso paradigmático, puesto que sus “textos” se encuentran imbricados de teoría, son a la vez teóricos y visuales; aunque no buscan aclarar una idea, vale decir que “no llevan al límite una contradicción, ni obligan a la mente a seguir inexorablemente a los ojos a través de una paradoja o una antinomia, en la gimnasia de un ejercicio conceptual” (Jameson, 2015, p. 122). Se trata de un concepto singular, no universal, es un arte conceptual acotado; pero que tiene que ver con lo real, lo imposible de la escritura sin sentido. Es todo un tema incluso filosófico, el de la singularidad, que el mismo Jameson aborda, y como apunta, con base en el que actualmente consumimos no la obra, sino la idea de ella; mientras que la obra misma, en todo caso que merezca ese calificativo, es una rara combinación de teoría y singularidad. Quiere decir, entonces, que no se trata de algo material, ya que la consumimos más como idea que como presencia sensorial, además de que no se somete al “universalismo estético”, ya que cada uno de esos “artefactos” reinventa la misma idea del arte en forma novedosa, que no pretende la universalización, razón por la que puede resultar incluso cuestionable

que podamos emplear el concepto general de arte para estos “acontecimientos” singulares (Jameson, 2015). La idea de que las producciones en la posmodernidad son concebidas, a manera de una instalación o un *happening*, se refiere a la intención de que funcionen en el aquí y el ahora, en una temporalidad que difiere de aquella típica de la modernidad (Jameson, 2014). De ahí que también le asigne a ese tipo de “obras” el concepto de estrategia o receta para generar acontecimientos, incluso síntomas de una temporalidad efímera, y no signos de la intención de provocar algún cambio, aunque sea en las conciencias.

4.4. LA LETRA “PURA” COMO INSCRIPCIÓN QUE SUSTRAE AL SUJETO

La letra designa la estructura del lenguaje en la medida que en ella está implicado el sujeto (Consentino, 2017). Decir que la letra es lo que implica al sujeto supone, antes de “tomar la letra al pie de la letra”, tomar al sujeto en la letra, lo cual aparecerá como el medio para tomar al sujeto al pie de la letra. Diremos que tal *literalización* del sujeto es doble: de una parte, el lenguaje con su estructura preexiste a la entrada que en él hace el sujeto en el momento de su desarrollo psíquico; por otra, esa literalización radica en que el sujeto, en tanto hablante, da a la estructura del lenguaje ese *soporte material de su discurso*; entonces, siguiendo a Lacan, llamamos letra a ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje (Lacan, 1984a). Además, esta teoría de la letra compromete, en un segundo momento, la preinscripción del sujeto, por su nombre propio, en el discurso, “Y también el sujeto, si puede parecer siervo del lenguaje, lo es más aún de un discurso en el movimiento universal, cuyo lugar está ya inscripto en el momento de su nacimiento, aunque solo fuese bajo la forma de su nombre propio” (Lacan, 1990b, p. 780). Tal preinscripción agudiza la participación, ya reconocida, del sujeto del lenguaje, además de que ratifica su literalización. Es decir, que el sujeto del discurso concreto no únicamente se ve asistido por el lenguaje como estructura, sino, aún más, y previo a ello, por la realización de un lenguaje en el mismo discurso. Recordemos que para Lacan todo sujeto es *sujeto social*, sujeto a la comunicación en términos generales, lo cual no se aleja mucho de la concepción clásica del discurso de la antropología filosófica (Cassirer, 1987). Ese sujeto de la comunicación es, en efecto, el sujeto de un “contrato” por medio del que se asegura la palabra. De ahí que cuando Lacan busca definir al Otro (gran Otro), cuyo inconsciente es el discurso, esto

es, en la medida en que se trata de extraer al sujeto del inconsciente a toda identidad de sí, incluso a toda simple alteridad, a fin de designarlo en su carácter “excéntrico” y su “heteronimia” radicales, Lacan, alineado con la dialéctica hegeliana del deseo, del conflicto y del reconocimiento, disloca el proceso y altera sus consecuencias a través de un recurso paralelo a la teoría de los juegos y a esta doctrina del contrato, con lo cual el reconocimiento puede aparecer como el reconocimiento de la palabra, que no infiere al Otro (lenguaje) como un origen sino como la norma del funcionamiento del lenguaje, con base en lo cual puede el lenguaje determinarse en su doble función de verdad y engaño (Charraud, 1997). El sujeto, entonces será colocado por el Otro en el seno del lenguaje en tanto “convención significante” (Lacan, 1990b). Acuerdo cuyas reglas determinarán el lugar del sujeto mismo, y confirmarán, aunque pudiera engañar, la verdad de su palabra, en la medida que la mentira no tiene nada de animal; es decir, algo que pudiera derivarse a la ficción natural a beneficio de la necesidad. La “excentricidad radical” de ese sujeto tiene que aceptarse en términos de un descentramiento respecto de su deseo, o también, su deseo únicamente puede ser un proceso excéntrico. Con el deseo, el que participa en el texto (y en la letra), como se anotó, es Hegel, aunque no lo declara abiertamente. No obstante, Hegel es “arrastrado” fuera de sí mismo, puesto que la mediación del Otro se desliza en el “contrato” con la palabra, por ello no puede evitarse la referencia a Rousseau; y aunque he advertido que la dificultad de este en cuanto a la anterioridad del lenguaje fue “resuelta” por Lacan, es necesario indicar que, a la vez, el “contrato” se encuentra designado en un lugar de principio o de *origen* que rebasa, asimismo, con la oscilación constante que retiene el *contrato social* entre el proyecto político y la identidad esencial,⁷ pero si la motivación del contrato se refiere a un cuestionamiento, o tal vez a un deslinde, hay una aparente simplicidad del origen, así podemos afirmar que Lacan se mueve entre Rousseau, en estos términos, y un cierto rousseaunismo como contractualismo metafísico. Para Lacan se trata de un contrato en tanto convención significante (Juranville, 1992) y, por tanto, la posición de Rousseau se reitera en el signo. Es por ello que la estrategia⁸ de Lacan culmina en una operación sobre la teoría metafísica del signo, si recordamos que solía metaforizar la lengua reprimida como lengua de niños y de ciertos afectos. Teniendo en cuenta, asimismo, que el signo que Lacan ha destruido, ciertamente

⁷ Es sabida la declaración de incapacidad de Rousseau en esa obra para describir la historia, vale decir, para marcar su origen.

⁸ Sobre todo en el sentido que le otorga Foucault.

perdió su propio referente, aunque ahora su propiedad es la de no referir (se) más que a un agujero.

Por tanto, aquí la literalidad envía a una cierta teoría del contrato, de ese pasaje convencional de la animalidad a la humanidad. Se trata de una suerte de rousseaunismo, con el contraste de que la conocida problemática del segundo *Discurso*, circunscrito a la anterioridad del lenguaje o del estado de sociedad, se zanja en este caso a favor del lenguaje, por lo que la dificultad queda anulada. En todo caso es eso precisamente lo que marca con nitidez el pasaje que interesa: este segundo servicio del sujeto que representa su pre-inscripción nominal no se funda en la anterioridad de la comunidad o de la sociedad en relación con la persona, sino en la primeridad del lenguaje en cuanto al individuo. En una palabra: la socialidad del sujeto lacaniano se confunde con la primitividad radical de la letra. Ahí radica su literalidad, y de ahí emana el recurso al concepto de una *tradición* originaria, fundante, anterior a la misma historia y producida por el discurso.

Hay cuatro términos que permiten comprender el “anudamiento” implícito en la letra: goce, real, semblante y erosión. Afirma Helí Morales (2015) que Lacan, en el cruce de caminos llama a un continente sintáctico específico. Busca palabras del ámbito geográfico, incluso del saber de lo atmosférico y lo ecológico. Y lo que aparenta una novedad epistémica, en realidad, es una maniobra artística. De hecho, no se trata de geografía sino de arte. Más bien, encuentra el saber en las culturas japonesa y china: se inspira en el arte japonés para establecer sus hallazgos, puesto que los japoneses, como los chinos, pintan con letras, y sus paisajes son escrituras; es decir, un paisaje que se escribe, que se elabora con un pincel. La naturaleza que pintan, no es física sino del lenguaje, la puntuación del lenguaje de los seres hablantes.

Sin duda, la letra se afirma en un territorio, en una tierra. Vemos como del significante a la letra, de la letra que marca a la que, como *litura*, elimina, tacha. La letra es lo que divide la escritura: juntura irreconciliable entre dos materialidades diferentes. La letra no es fijeza fenoménica, es acción. “Ante el territorio convulso del lenguaje en movimiento, un instante parpadea en su palpitar. Frente a la superficie inmóvil del silencio de la gramática un destello burla una nube” (Morales, 2015, p. 52).

La lectura del *Tian Shu* se aborda desde la teoría lacaniana, en su concepción de la producción de la letra como “desprendimiento” del significante⁹ (Miller, 2008;

⁹ El significante lacaniano es lo inconsciente en cuanto corresponde a un orden diferente del mundo, por ejemplo, el síntoma. El significado del significante no es un concepto delimitable en el campo

Juranville, 1992); es decir, del representante del sujeto del inconsciente ante otro significante (Miller, 2001). En efecto, a diferencia del significante, que pertenece a lo simbólico, la letra indica que existe saber en lo real,¹⁰ puede decirse, saber “sin sujeto”, un saber independiente de la llamada que demanda un sentido al Otro (gran Otro). Subrayo que Lacan, entre el seminario sobre *La carta robada* (Lacan, 1984b) y “Lituraterre” (Lacan, 2012a), deriva las consecuencias del hecho de que la llamada a los significantes por parte del Otro lleva a un cierto problema, ya que la tajante respuesta que ese Otro puede ofrecer no es otra sino una exigencia a gozar.¹¹ Entonces, como afirma Gerber:

Allí donde el saber es apelado para encontrar una respuesta que dé sentido, allí mismo se revela que el saber inconsciente es —en última instancia— saber de un real innombrable y traumático: el gran hallazgo de Lacan es —más allá de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje— que hay saber en lo real; se trata de un hallazgo que lleva a la destitución de ese efecto específico de la articulación significante que es el sujeto-supuesto-saber (Gerber, 1996, p. 22).

Así, la letra aparecerá como un punto límite, expresión del fracaso del saber para decir algo sobre el goce, por tanto, apertura hacia otro espacio del saber. Y es que hay un “deber-ser de la letra”, una insistencia, puesto que hay persistencia; y ese deber-ser se constituye en exceso en cuanto a la razón del inconsciente, ya que es un deber-ser que la hace participar de otro registro, diferente al del inconsciente y la cadena significante (Lacan, 2012a). Según Gerber, expresa el hecho de que un dominio completo configura un límite para otro, el cual es claramente heterogéneo. “Como el litoral que limita tierra y agua, la letra separa simbólico de real; dibuja así un borde, la línea de demarcación, el lugar donde se tocan sin confundirse nunca” (Gerber, 1996, p. 23).

lingüístico: es el deseo. Es ante todo, significante de la falta en el Otro, y este es el garante de la palabra. El significante representa al sujeto ante otro significante.

¹⁰ Lo real se refiere a uno de los tres registros, que, junto con lo simbólico y lo imaginario, se articulan en el “nudo borromeo”, una topología ideada por Lacan para dar cuenta de la equivalencia en su circularidad fundamental.

¹¹ Se trata de un mandato que emana del súper Yo, y que al no necesariamente atender al deseo, hace que el sujeto del inconsciente se ocupe de procurar la satisfacción máxima, lo cual no es posible.

Así, la letra puede hacer borde a la estructura simbólica;¹² pero no siendo subsumida por esta; es decir, sin ser asimilada en cierta producción de saber. En palabras de Lacan: “El borde del agujero del saber, he ahí lo que la letra dibuja” (Lacan, 1984a, p. 22). Pero la letra, más que ser una “archi-escritura”, como planteara Derrida, en la dirección de ser el origen del lenguaje y el sentido, puesto que, antes de ser anotado o no, representado, figurado en una *graphie*, el signo lingüístico presupondría una escritura originaria (Derrida, 2001). Al contrario, en tanto correlato puntual del hecho de que quien habla habita el lenguaje, la letra es un efecto del propio lenguaje en tanto habitado por seres hablantes. Por ello es que, para deducirla y distinguirla nítidamente del significante y de lo que este supone que no es ese conjunto de leyes que controlan su funcionamiento, en tanto su principal consecuencia, sino la emergencia del sujeto (del inconsciente) que el significante únicamente puede representar. Y este es el punto, solo lo puede re-presentar, por lo cual el significante es apariencia, un semblante¹³ (Miller, 2002). En cambio, la letra es el producto de la disolución de los semblantes, de aquello que se aproxima a lo real, al goce, mientras que el escrito es aquello que se genera como una oquedad, una perforación derivada de la “caída” del semblante y la aparición de las letras que producen la hendidura.

La ruptura del semblante, de la apariencia, genera la producción de la letra; pero ese desprendimiento de la letra, a su vez, origina un estrago debido al torrente que se precipita desde esa “altura” donde se sitúan los semblantes, provocando una erosión, un agrietamiento en la escritura. De hecho, quebranto, en el significado que está en función del significante, por tanto, del semblante. Y en cuanto a la referencia a la caligrafía, ya sea japonesa o china, posibilita pensar otra relación entre el sujeto y la letra. Para el caso específico del calígrafo japonés, este marca un trazo con la forma de una tachadura, aunque a tal tachadura no haya huella alguna que la preceda: es tachadura de sí misma, tachadura del trazo, sin opción de que este se presente de otra manera que en su misma tachadura. Reitero así, que se trata de una pura acción de

¹² Se trata de la estructura de la cadena significante, cual “máquina” que genera un juego de símbolos, como desprendida de la actividad del sujeto, aunque lo contiene y solo ahí se “encuentra”, siempre descentrado.

¹³ Aquello que tiene la apariencia de ser real, sin serlo. El significante es tan semblante como la imagen. Implica establecer una equivalencia entre lo simbólico y lo imaginario. Supone que, desde que se introduce el goce, lo simbólico y lo imaginario se confunden; en cuanto a la naturaleza de la Cosa estos registros son iguales.

tachadura, en palabras de Lacan: “Litura pura es litoral. Producirla es reproducir esa mitad sin par por la que el sujeto subsiste. Tal es la hazaña de la caligrafía” (Lacan, 2012a, pp. 24-25). Con el trazo no de encontrar las identificaciones del sujeto, sus semblantes, sino de “comprenderlo” como un paradigma del sujeto en el acto mismo de producción de la letra, donde traza una marca que lo constituye como uno, para borrarlo al instante por medio de la tachadura que lleva a cabo. Estamos ante un desarraigo, el del sujeto respecto de todo aquello que proviene del Otro: al sujeto que se genera de esta forma podemos leerlo como la letra que se hace figurar a través de la escritura del calígrafo, por su nombre, más allá de lo que esto signifique, al margen de los significados que pueda otorgar el Otro (lenguaje). Llegamos así a un verdadero acto de inscripción, que trazando el trazo, lo radia en provecho de la letra. Ofrece entonces a quien la mira y la lee por sí misma, fascinado, lo que ella rodea de goce (Braunstein, 2006). Bella por no ser simple grafía sino *caligrafía*, la letra puede ser llamada objeto artístico; objeto entregado que evoca el objeto inasible en donde se condensa un fragmento de todo el goce perdido (Lacan, 2012a). Esto es lo que puede encontrarse en la exposición de los caracteres sin sentido de Xu Bing, a saber: únicamente letras que “hablan” de un goce, un sin-sentido que, no obstante, se acerca a un real, mismo que no puede decirse ni simbolizarse, quedando así el trazo exacto, detrás del cual podría “desaparecer” el sujeto que lo trazó.

Entonces, la letra “pura” por medio de la que el litoral entre saber y goce vuelca hacia lo literal es auténtica diseminación¹⁴ (Derrida, 1997) y a la vez supresión de la barra que origina a un sujeto. Diríamos que “tomada al pie de la letra” la letra, en tanto es inscripción del litoral equivalente a sí misma, separa al sujeto del supuesto de un saber; marca su punto de real y, por tanto, dice su verdadero ser. En efecto, en el texto *Lituraterre*, Lacan establece la ex-sistencia real del sujeto, es decir, su ex-sistencia en lo real como producto de una escritura artística. Por ello, lo que el artista sobrelleva, es su llamado como sujeto deseante (Lombardi, 2015), y con las impurezas del deseo (Boxaca-Lutereau, 2015), al lugar de su real, en cuanto es imposible (Pommier, 2004), esto es, lo real tiene que ser encontrado. El creador genera así su obra sin saber qué es él. Ahora bien, tal encuentro con lo real no es directo ni sencillo. Y si bien el fantasma¹⁵ (Miller, 2004) cubre el vacío del sujeto deseante (De la Pava,

¹⁴ En tanto que abre, sin fin, una ruptura de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni ninguna forma de presencia sujeta ya la huella.

¹⁵ Concepto de gran importancia en el psicoanálisis lacaniano, para dar cuenta de la relación entre el individuo y sus imágenes; es decir, el fantasma tiene un aspecto imaginario. Corresponde tanto a

2016), es la pulsión¹⁶ (Fernández, 2015) la que traza un borde en torno de él: un borde al horror de no saber acerca del goce del Otro (Lacan, 2014). Tal borde es letra, escritura y re-escritura de una huella pulsional que transmuta el enigma del goce del Otro en un conjunto de marcas originales. “La pulsión recorre un circuito que opera un corte, corte que provoca el desprendimiento de objetos que evocan un goce inhallable. El corte es proceso de escritura” (Gerber, 1996, p. 27). Únicamente por esa vía, o sea, por el establecimiento de ese movimiento pulsional de escritura que hace huella en el Otro, el sujeto puede responder por lo real, puesto que él, y no el Otro, es quien responde por lo real de un goce que no deja de habitarlo justo allí, donde el saber decae, toda vez que él igualmente responde desde lo real de ese goce, quiere decir, allende lo que el significante puede articular. Pero incluir esta dimensión de lo real como “lo más verdadero” del sujeto, como aquello que cae con la ruptura de los semblantes, llevará a la nueva definición de la subjetividad, que Lacan elabora, una vez que nos entregó *Lituraterre*: “el sujeto como efecto de significación es una respuesta de lo real” (Lacan, 2012a, p. 498).

Puede hablarse, por tanto, de un acto de creación, ya que la escritura impone una posición del sujeto exiliado del saber. Lo subrayo en la medida que es, en estricto sentido, la condición de toda creación, en otros términos, la razón del riesgo imposible de no aceptar, puesto que desfallecidos los semblantes del sujeto, el cuerpo tropieza con el peligro de extraviar sus pretextos, el fantasma se desborda debido a que el objeto que sostiene el deseo se desanuda por la acción de la letra. Sin duda, peligro de desgarramiento de un cuerpo, que se expone en un trance que le exige aislarse del objeto, mismo que es portador del excedente de goce. La idea de creación se asocia con la de presentar “afuera” un objeto material cuya suerte es desconocida, de exhibir al dominio público, cual publicación, algo que substraído del campo del fantasma que le otorga su atractivo dominante revela, finalmente, su carácter de desecho. La escritura es un atreverse a descubrir —debido a la disolución de las apariencias— que lo más valioso que el fantasma custodia es una basura, un desecho que no deja de recordarnos nuestro mismo ser en ese resto: la dimensión irreductible de la letra haciendo borde al goce expulsado del campo simbólico. Por ello, no se inscribe en la palabra, no tiene lugar en el Otro del sentido que nada quiere saber, ya que nada

la manifestación del deseo del Otro, como, a la vez, a la manifestación de una falta en el campo del significante.

¹⁶ Uno de los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, según Lacan, y concebido más como un montaje, en la medida que origen, empuje, objeto y objetivo pueden variar significativamente.

puede saber de eso. Hablamos de la creación que el sujeto produce con sus despojos, su ser de goce que no se representa en la letra, ya que es presencia que responde en ella, justo allí donde el Otro permanece sin hablar. La apuesta es por la letra como litoral y no únicamente como impresión; puede ser una letra que sea tachadura, que no niegue al sujeto, sino que lo arroje a los abismos de su historia y su devenir otro, algunas caligrafías del goce, no-todo.

Como puede leerse en *Tian Shu*, las letras-caracteres que evocan de entrada el goce-placer es el objeto que se desprende del que escribe para hacer límite y así fundar el campo del Otro. Escrito que se ignora, que es ilegible. Que no está elaborado para transmitir un mensaje. O quizá sí. El significante funciona, en apariencia, cual cadena capaz de generar sentido desde el sinsentido. La letra es, *per se*, vaciamiento de cualquier sentido y no solo referente. No hace cadena, sino tierra. Justo la letra produce el vacío del sentido. Y es que no solo no significa algo, está hecha para no significar. Es un elemento incomprensible y así se aprecia en los caracteres del *Tian Shu*. Presenciamos los efectos de sentido desde el sinsentido hacia el vaciamiento del mismo, en lo tocante al sentido atado a la significación. La exposición del escrito semeja un desprendimiento y un pase: el escrito debe circular, desempeñar su rumbo de poner afuera el lector que —aún en manos del escritor— incluye dentro: llegar al lector, identificado con un ojo, objeto equiparable a ese *plus de goce* implícito en la letra. Asimismo, importa subrayar que todo acto de escritura se enfrenta con la nada, es decir, la nada de la apariencia (semblante) que está allí para dar algún sentido, y únicamente la blancura de la página, ausente de palabras, revés de un objeto de todos los otros y cuya presencia produce el horror indecible de lo colmado; así lo enunció Lacan: “Interrogad al angustiado de la página blanca, os dirá que es la boñiga de su fantasma” (Lacan, 1984, p. 798). Así, pues, ante el vacío de una plenitud sin rupturas ni discontinuidad solo es posible hacerse letra, instancia de la letra, insistencia de un querer creador allí donde la palabra que alivia es imposible.

REFLEXIONES

- Es pertinente ensayar una lectura del *Tian Shu*, de Xu Bing, con base en la interpretación que el concepto de letra aporta, en la medida que se trata de caracteres “carentes de sentido”, o trazos de un artista chino que ofrece

su imagen del mundo de las ideas; pero en los que hace falta la crítica para revelar cierto “significado”.

- La verdad no es algo a lo que se llega con la intencionalidad del sujeto cognoscente, al contrario, es un estado no intencional del ser hablante.
- Desde la mirada de la obra como escritura de la letra, esta no debe concebirse como creación, sino como algo originado, puesto que se trata más bien de escuchar lo insólito, de un saber remoto; apunta a su perceptibilidad originaria.
- Lo que resta en la obra de Xu Bing, como lo inexpresivo, es lo que acaba con la apariencia, ya que interrumpe la continuidad de su armonía.
- En esa interrupción está el enigma de lo latente que protege la obra de sí, esto es, funda su verdadero secreto. Entonces, lo inexpresivo de los caracteres exige detenerse a la trepidante armonía, y con su veto inmoviliza su temblor, su estremecimiento ansioso.
- Vemos cómo el arte puede convocar los trazos de la lengua china, llamar a sus vuelos escriturales.
- Finalmente, lo inexpresivo perfila un “poder” sublime de algo verdadero que desarticula aquello que en toda forma bella se mantiene como herencia del caos: a la vez, la totalidad absoluta y falsa.
- Así, lo inexpresivo, al convertir la obra en algo imperfecto, en un mero fragmento del mundo o en un trazo de símbolo, la puede completar.
- Se trata de ver cómo en *Tian Shu* con las letras se hacen textos que pueden rasgar lo real; es decir, lo imposible de decir y de simbolizar.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (2007). *La formación del espíritu científico* (1948). Siglo XXI Editores.
- Benjamin, W. (1977). *El origen del drama Barroco alemán*. Taurus.
- Boxaca, L. y Lutereau, L. (2015). *Impurezas del deseo. Acto y formación del psicoanalista*. Letra Viva.
- Braunstein, N. (2006). *El Goce. Un concepto lacaniano*. Siglo XXI Editores.
- Buck-Morss, S. (2001). *Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. A. Machado Libros.
- Camus, A. (2015). *El mito de Sisífo*. Grupo Editorial Tomo.

- Cassirer, E. (1987). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica.
- Clarís, M. (2010). El matema de la pulsión. *MERCOSUR*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.
- Consentino, M. (2017). Lacan y la letra. *Anuario de Investigaciones*. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires. 39-45.
- De la Pava, A. (enero-diciembre de 2016). Del fantasma de la lógica... a la lógica del fantasma. *Desde el Jardín de Freud*, núm. 16. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, 89-111.
- Charrau, N. (1997). *Lacan y las matemáticas*. Atuel-Anáfora.
- Derrida, J. (2001). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós Ibérica.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Le Souil.
- elDiariocv (15/02/2019). El lenguaje universal de Xu Bing se instala en el Centre del Carme. www.eldiario.es/comunitat-valenciana/eldiario-de-la-cultura/universal-xu-bing-centre-carme_132_1695934.html.
- Fernández, D. (2015). Gramática pulsional: las vicisitudes de la mirada. *Revista de Lenguas Modernas*, (23), 95-107.
- Freud, S. (2001). Tres ensayos de teoría sexual. *Obras completas*. Tomo VII. Amorrortu, 109-224.
- Gerber, D. (1996). Del significante a la letra: un destino de escritura. En Morales Ascencio, H. (Coord.). *Escritura y psicoanálisis*. Siglo XXI Editores, 11-31.
- Jameson, F. (2014a). El placer: un asunto político. *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia, 448-463.
- Jameson, F. (2014b). El fin de la temporalidad. *Las ideologías de la teoría*. Eterna Cadencia, 752-778.
- Juranville, A. (1992). La tesis lacaniana de un nivel lógico del puro significante y la demostración de la existencia de lo inconsciente. *Lacan y la filosofía*. Nueva visión, 43-48.
- Lacan, J. (2014). *El Seminario, libro 6. El deseo y su interpretación 1958-1959*. Paidós.
- Lacan, J. (2012a). Lituratierra. *Otros escritos*. Paidós, 19-29.
- Lacan, J. (2012b). El atolondradicho. *Otros escritos*. Paidós. 473-522.
- Lacan, J. (1990a). La instancia de la letra en el inconsciente freudiano o la razón desde Freud. *Escritos*. Tomo 1. Siglo XXI Editores, 473-509.
- Lacan, J. (1990b). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. *Escritos*. Tomo 2. Siglo XXI Editores, 773-807.

- Lacan, J. (1990c). El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos I*. Siglo XXI Editores, 86-93.
- Lombardi, G. (2015). *El sujeto del deseo*. Letra Viva.
- Mandel, E. (1979). *El capitalismo tardío*. Era.
- Maura, E. (2011). *Crítica inmanente. Alegoría y Mito. La teoría crítica del joven Walter Benjamin (1916-1929)*. (Memoria para optar al grado de doctor.) Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid.
- Miller, J. A. (2008). La lógica del significante. *Matemas II*. Manantial, 7-65.
- Miller, J. A. (2004). *Dos dimensiones clínicas: Síntoma y Fantasma*. Manantial, 69.
- Miller, J. A. (2002). *De la naturaleza de los semblantes*. Paidós.
- Morales, E. (2015). *Psicoanálisis con arte. Lenguaje, goce y topología*. Ediciones del Deseo.
- Nacio, J. D. (2016). *Arte y Psicoanálisis*. Paidós.
- Pommier, G. (2004). *¿Qué es lo "Real"? Ensayo psicoanalítico*. Nueva Visión.
- Souchou, Y. (1998). Xu Bing y el placer banal del nacionalismo. En *Estudios de Asia y África*, xxxiii(3). Universidad de Sydney, 505-528.
- Toscano, J. (2014). *Un pueblo sin Dios, pueblo de fantasmas. La imagen dialéctica: recurso para una semiología radical. Una lectura de Walter Benjamin*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Žižek, S. (2008). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal.

José María Aranda Sánchez

Doctor en Urbanismo por la UNAM. Es miembro del SNI Nivel II, 2021-2025; Perfil PROMEP 2019-2022. Es docente en la licenciatura en Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UAEMéx, en la maestría en Estudios Visuales en la Facultad de Artes de la UAEMéx, y en la maestría y el doctorado en Humanidades, Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Humanidades de la UAEMéx. Cuenta con un proyecto de investigación donde es corresponsable, Arte expandido, Imagen conocimiento y Estudios visuales en América Latina. Cuenta con dos artículos de prensa en la revista colombiana "Revista Calle 14" y con un libro en prensa Otras (in)visibilidades: Arte contemporáneo, deseo y cine desde los Estudios visuales en América Latina de la UAEMéx.

El presente libro tiene como objetivo principal ofrecer a los interesados en los estudios visuales cuatro reflexiones del autor; como ensayos académicos que abordan otros enfoques desde la visualidad y los estudios de cultura visual, cada uno con su propia lógica y alcance, con un enfoque, no nuevo, pero sí insistente; así como prefigurar una articulación que transita desde algunos ejes reflexivos para lograr cierta sistematicidad en los abordajes de los estudios visuales desde América Latina, hasta dos propuestas de análisis, una que apunta a la metodología del trabajo investigativo, y otra como ejercicio de lectura de una misma obra desde tres orientaciones. El esfuerzo se centra en la cuestión metodológica, es decir, tratar de aportar una cierta crítica a lo que podría llamarse la metodología ‘implícita’ de los estudios, con el propósito de iniciar una problematización de lo que, a mi juicio, hace falta, y ofrecer alternativas.

SDC