

## SANTIAGO, LUGAR Y TRAYECTO: La dialéctica del centro

Gabriel Castillo Fadic  
*Instituto de Estética*  
*Pontificia Universidad Católica de Chile*

La ciudad de Santiago posee una morfología excéntrica que le da continuidad histórica a pesar de la aparente indefinición de su apariencia. Una lógica operatoria estética, pero también ética y existencial, comanda en ella el abandono de un centro simultáneamente espacial y mítico.

The city of Santiago has an eccentric morphology that gives it historical continuity in spite of the seeming indefiniteness of its appearance. An operative aesthetic logic, which is also ethical and existential, commands it the abandonment of a center that is simultaneously spatial and mythical.

Santiago se excentra. No tiene otro rasgo urbano tan marcado como el gesto de excentrarse sin cesar, en un sentido literal, abandonando permanentemente un centro que omite para crear centros nuevos, lejos de los anteriores, a los que sucesivamente rechaza, rehuye, olvida, buscando fuera de sí. ¿Buscando qué? Buscando paradójicamente el lugar homogéneo de una identidad con la que no puede dar, no podría, de no revertirse la lógica operatoria -lógica subterránea y al mismo tiempo transparente- de sus trayectos existenciales. Con ellos ha construido un mundo de utilería en las antípodas del mundo, y no logra regresar.

Excentrarse no es expandirse. La expansión es un fenómeno banal en la urbe modernista. Más bien, el excentramiento opera al interior de una expansión que traduce sus *modos externos* de ocurrencia (él posee también, ya lo veremos, sus modos internos). La ciudad concéntrica se expande por superposición de capas que aseguran su densidad urbana y le otorgan continuidad y unidad. La ciudad excéntrica, en cambio, se expande a partir de líneas de fuga que la extienden sin continuidad, sin densidad<sup>1</sup>. Santiago<sup>2</sup> había sido un cuadrado de cuadrados y un cerro vértice al interior de un triángulo defensivo formado por

1 Alejandro Venegas anticipa el año del centenario la peculiaridad de esta lógica urbana. Cf *Sinceridad*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1910. p. 161-162.

2 Santiago es subespacio periférico de un subespacio paradigmático: la cuenca del Mapocho. Las primeras huellas digitales aparecen diez mil años antes de la era cristiana, pero a partir del 800 AC se detecta una cierta unidad social en lo que se denomina el Complejo de Aconcagua. La primera perturbación espacial es incaica y casi coincide con la castellana. El límite sur del Imperio se extiende hasta el Cachapoal a fines del siglo XV. En el plan estratégico de los incas, el valle pasa a ser "la puerta para la tierra de adelante". Dos marcas hay esenciales. El Pucará de Chena que domina toda la cuenca, desde el extremo sureste, sobre el Maipo, y el adoratorio de El Plomo, al este, base de control cósmica que establece el contacto entre

los dos brazos del Mapocho y el canal de García Cáceres (Cf. fig.1), -cañadas de San Francisco, del Tajamar y de Saravia (Av. Brasil, ex *chuchunco*)-, antes de que la amenaza militar se sintiera disipada y que la Ilustración americana -gran potencia excéntrica<sup>3</sup> tocara sus confines. La antigua iglesia criptocolateral de 1560, dispuesta a lo largo de la Plaza Mayor, desaparece para abrir paso en 1769 a una catedral que enfila rumbo al oeste<sup>4</sup>. Su viaje al horizonte es un gran gesto de abandono del núcleo fundacional, que se proyecta en sesgo al margen sur del trián-

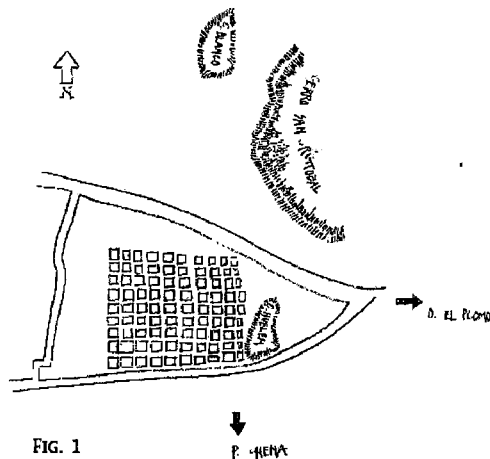


FIG. 1

P. HUELÉN

la cuenca y el sol el 23 de diciembre (solsticio de verano). Para una visión general de la historia de Santiago consultar Armando de Ramón, *Santiago de Chile (1541-1991) Historia de una sociedad urbana*, Madrid, Mapfre, 1992. (Reeditado el 2000 por Edit. Sudamericana)

El sentido paradigmático del espacio de Santiago, que siguiendo la línea de los asentamientos anteriores se sitúa al pie poniente del cerro Huelén, es perfectamente percibido por los mapuches durante toda la guerra de Arauco. "Hermanos, sabed que a lo que vamos es a cortar de raíz donde nacen estos cristianos para que no crezcan más", grita Lautaro a sus hombres en la marcha a Santiago de 1556. Cf. Alonso Góngora Marmolejo, *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta en año de 1575*, Santiago, Imprenta del ferrocarril, 1862.

3 Como para el resto del subcontinente, la primera gran represión de las prácticas barrocas coincide con la penetración creciente de las ideas de las luces desde finales del siglo XVIII, durante la nueva administración borbónica que, entre otras cosas, acrecienta el control socioespacial de las ciudades y, en particular, sobre el estatuto de las fiestas colectivas. Dos problemas son esenciales en el curso de nuestra reflexión: por una parte, la estrategia de superposición cultural que domina todo el proceso de la conquista y la colonia, que coincide con la versión americana de la Contrarreforma católica; de ahí la importancia del barroco mestizo. Por otra parte la incapacidad histórica de las instituciones americanas de controlar el excedente simbólico de la participación social en tal superposición. Este excedente de sentido simbólico, patente en la diversidad de usos sociales de los modelos de participación en la vida colectiva que establece el poder, no es asumida sino a menudo reprimida. Tal gesto es prolongado naturalmente en el periodo republicano por la herencia ilustrada. Es precisamente en el vínculo del relato a este excedente simbólico que interviene una estética. Este mecanismo de evasión de lo real, que resulta de la confrontación entre el universo barroco y el relato ilustrado, atraviesa, grosso modo, la historia americana hasta nuestros días. Desde el punto de vista del método nos enfrentamos aquí a un nudo ciego. Si se acepta esta dualidad de lectura, una doble hipótesis se impone igualmente para desarrollar su fundamentación: o bien -primera hipótesis- el carácter represivo del pacto social barroco que atribuimos a la Ilustración se interpreta como una simple sucesión en un continuo de representaciones excéntricas inauguradas con el descubrimiento del "reino vicario". Vale decir que la Ilustración al negar el imaginario barroco no negaría la inmediatez de "lo real" más de lo que éste mismo lo había siempre hecho, sino que simplemente operaría una sustitución en las modalidades excéntricas de relación. O bien -segunda hipótesis-, la sociedad barroca de América, al menos hasta mediados del siglo XVIII, habría alcanzado un punto de equilibrio, un pacto de estabilidad fuera del relato, que la Ilustración se habría encargado de reprimir, pero no de superar, en su intento desmedido de adhesión y búsqueda de adecuación a la modernidad.

4 Cf. Ema de Ramón, *La obra y su proceso: historia de la fábrica de la Catedral de Santiago (1541-1769)*, Tesis de doctorado, Santiago, PUC, 2000.

gulo con la construcción del palacio Toesca. Hasta entonces la ciudad vivía de espaldas a la guerra que la estigmatizaba en el imaginario continental<sup>5</sup> Santiago mira al norte por el camino real (Independencia) que conecta directamente la Plaza de Armas con el espacio seguro de la sede virreinal. Para ir al sur, en cambio, se debe torcer alternadamente a la derecha y a la izquierda, bordear las chacras franciscanas de las afueras y continuar por un sendero mal demarcado que clausura simbólicamente, en su indefinición, el espacio inseguro de la frontera (Cf. fig. 2). La catedral señalando el poniente marca entonces, también, a finales del siglo XVIII, la reconciliación espacial momentánea del sur y del norte. Sólo algunas décadas después,

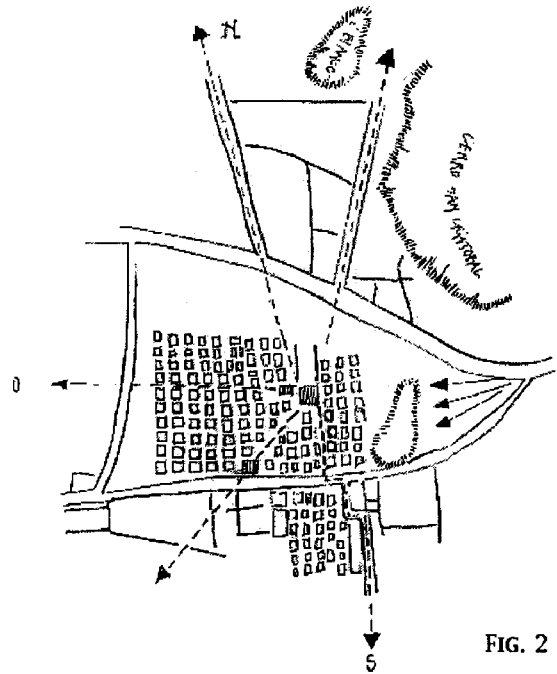


FIG. 2

la superposición ilustrada de las instituciones republicanas desplaza el poder político desde la plaza Mayor hasta el palacio Toesca y descalibra definitivamente la estructura triangular que le había dado tensión al asentamiento urbano. El excentramiento del poder había sido anticipado por el drenaje del brazo sur del Mapocho, que disipaba la identidad insular de la triple intersección de agua, pero la preservaba simbólicamente manteniendo el carácter liminar de la cañada de San Francisco. Pero el nuevo estatuto de La Moneda suprime su cualidad limítrofe y la convierte en paseo central. El excentramiento del poder comanda la proliferación y aceleración de nuevos excentramientos y subexcentramientos externos. El plano Ansara de 1875 extiende, durante la administración de Vicuña Mackenna, los límites del triángulo originario hasta Matucana (poniente), Av. del Sur (Matta), Av. Oriente (Vicuña Mackenna) y el límite de la Chimba (norte), situándolos miméticamente al interior de

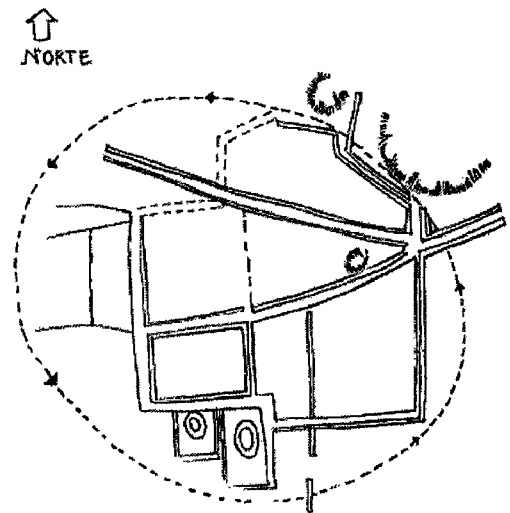


FIG. 3

una proyección circunvalante del óvalo parisino (Cf. fig. 3). Seis décadas más tarde Brunner interpreta la restauración presidencial extirpando los ministerios, desde La Moneda, para convertirlos en protecciones monumentales de la estructura de origen<sup>6</sup> Avenida Kennedy, a su vez, establece una nueva línea de fuga hacia el levante en 1968, arrastrando como la cola de un cometa las clases sociales altas que hasta entonces abandonaban muy lentamente el entorno céntrico<sup>7</sup>. En cada excentramiento externo se corren las estacas, se construye un enclave o se planta una bandera desde donde nuevos márgenes puedan

sin cesar ser promulgados. Para legitimarlos sólo basta una vía de acceso que los conecte a la totalidad cuyo interior se llena así de desiertos, de sitios eriazos, de no lugares. La ciudad excéntrica es en estricto rigor un campamento permanente, una mancha de aceite que prolifera con bolsones intermitentes de territorio seco, pero sin puntos de tensión estructural. Sin ellos, la construcción deja de ser una actividad urbana y se vuelve microintervención arquitectónica, edificación de inmuebles celulares cuya coherencia sólo es posible en la omisión radical del contexto. La omisión es sincrónica en su clausura del vínculo arquitectónico con el cosmos: edificio–edificios–contiguos–calle–manzana–barrio–comuna–ciudad–país–continente–planeta–subsistema y sistemas astronómicos–universo; pero es también diacrónica en su olvido del trayecto temporal del espacio. Algo muy grande se olvida, ha querido olvidarse, con una amnesia que posee espesores y velocidades cuyas alternancias de acumulación y distensión determinan, a su vez, los cuatro *modos internos* de excentramiento histórico y transhistórico: *inversión*, *superposición*, *demolición* y *contaminación*.

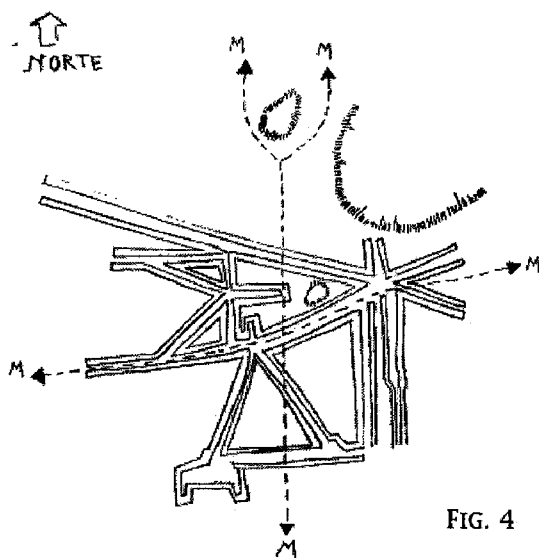


FIG. 4

5 Cf. Carmen Bernand, Serge Gruzinski, *Histoire du nouveau monde*, V. II, Paris, Fayard, 1993, p. 471-473.

6 Brunner detecta el triángulo fundacional como estructura de origen e intenta trabajar con él abriendo varias bifurcaciones simétricas. El proyecto original contempla junto al eje norte sur, entre la Moneda y el Parque Almagro, un eje oriente occidente a partir de la Plaza de Armas y sendas avenidas diagonales en forma de "V" desde San Martín con Catedral (oeste), desde la Plaza Bulnes (sur) y desde la Plaza Baquedano (sureste) hacia las áreas de expansión. Contempla, también, dos líneas de metro. Una este-oeste, pasando por la Alameda, y otra norte-sur, que corta la Plaza de Armas y se bifurca en la rivera norte del Mapocho (Cf. fig. 4). ¿Por qué razón una ciudad que se alimentaba del cambio prefirió "preservar" su estructura colonial hispánica aceptando sólo el núcleo cruciforme del proyecto?

7 Sus primeras proyecciones, hacia el oeste y hacia el sur, habían mantenido hasta entonces un contacto directo con el triángulo de fundación.

La *inversión* del espacio atañe primeramente al control del río. Durante la colonia el brazo norte supera por mucho en caudal al brazo sur, sin contar los pequeños sangramientos en el centro de la bifurcación, aprovechados en las canalizaciones del tramado urbano, pero durante las grandes crecidas el torrente se unifica produciendo inundaciones que, hasta los tajamares de Toesca, son catástrofes cósmicas e incontenibles<sup>8</sup>. Su combate histórico se traduce en dos actitudes: canalizar el brazo norte y secar el brazo sur. La persistencia de la primera actitud da origen a la Cañada del Tajamar, el paseo árido, el patio trasero; la permanencia de la segunda da origen a la Cañada de San Francisco, el vergel, el paseo oficial. Ambos brazos más la Cañada de Saravia son los límites nucleares de la urbanización. Cuando Toesca interpreta la historia y la transhistoria debe enfrentarse a una complicación en la coyuntura espacial. La Moneda que hoy es edificio núcleo, era entonces edificio límite, hacia el sur, y cuasi límite hacia el poniente. El sentido de su emplazamiento es norte sur pero la ambigüedad persiste en la jerarquía de sus fachadas. La opción es hacia el margen interno del tramado urbano (hoy Plaza de la Constitución), a pesar del carácter comodín de la fachada que se abre al paseo, nuevo centro de las representaciones colectivas. Con la primera gran expansión post-independencia de 1875, el límite de la Cañada que ya es Alameda de las Delicias, asume su sentido implícito de arteria nuclear y la fachada comodín se retorna en central. Además, la Alameda implica secar el canal de la Cañada que se seguirá secando también hasta el presente. Cada nueva inauguración de la Alameda se funda sobre un nuevo drenaje. Los dos antiguos brazos se invierten históricamente en dos sentidos: vertical y horizontal. Durante la colonia el triángulo nuclear se ve y se siente como una cavidad urbana protegida por los árboles de las Alamedas de las tres cañadas. A pesar de su referencia inmediata al álamo, la palabra Alameda ensancha en su etimología árabe –Al meidán: paseo sombreado por la arboleda– su espacio de significación. La ciudad está en bajo; la sombra, el espacio colectivo, en alto. La independencia trae consigo la inversión vertical. La vieja cavidad urbana se ve y se siente como relieve, la altura de los Al meidán se invierte en nicho, en hueco, en quebrada, en tajo, en cañón, en una hendidura que, por lo demás, la ciudad actual no ha podido cruzar<sup>9</sup>. La Independencia trae consigo una inversión horizontal en la transmutación paulatina de la Cañada verde de San Francisco en desierto y de la Cañada desierta del Tajamar en vergel. Cuando el tajamar se vislumbra permanente crece el Parque Forestal; cuando el drenaje del brazo sur se instaura en costumbre surge la Alameda actual, que es drenaje sucesivo de la Alameda de las Delicias y de la Alameda de Brunner, hasta los años sesenta aún un espacio posible para el peatón. El último drenaje, antes de la sutura del Me-

8 Las grandes crecidas del Mapocho durante la colonia, 1609, 1684, 1779 y 1783, alteran la fisonomía del Cerro Huelén, acumulando rocas de gran envergadura (el Alto del Puerto) que Vicuña Mackenna hará dinamitar durante las obras de su remodelación. Cf. Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia de Santiago*, Obras Completas Vol. X y XI, Santiago, Universidad de Chile, 1938.

9 Cf. Daniel Pardo y equipo, *Proyecto de intervención del Barrio Cívico de Santiago*, Primer premio en el concurso internacional llamado por el MOP, en 1995.

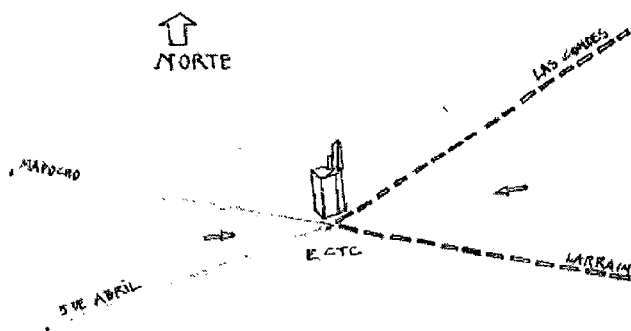


FIG. 5

hacia el levante, es el principal de ellos. Desde la proyección negativa del triángulo paradigmático se planifica el excentramiento caótico del margen. Hacia el poniente, en cambio, la prolongación natural del triángulo de origen es también un despojo lento de las clases bajas, que sigue el ritmo de los sangramientos. De ahí que en la era postdictatorial del consenso populista se simule un regreso al centro que no es sino el centro de la inversión, punto de intersección entre ambos triángulos –lugar de un acuerdo impuesto entre ellos–, y se lo marque con un gigantesco teléfono celular<sup>10</sup> (Cf. fig. 5).

La *superposición* excéntrica es gestión de precariedad y mimesis de una antípoda imaginaria<sup>11</sup>. La superposición reprime toda apariencia inmediata y genera un campo protector de visión. De las doce capellanías de la vieja Iglesia principal, dos o tres se han derrumbado y no ha habido como restaurarlas, ni con qué. De las iglesias construidas muy pocas son de piedra. Las casas son siempre en algo provisorias. La ciudad está en ruinas; cada vez que un nuevo terremoto<sup>12</sup> se produce, lo que se derrumba se integra a lo que no había alcanzado a reconstruirse. “Las primeras casas son puramente guaridas, campamentos, cuevas. Poco después surgen los primeros ranchos de coligües, de barro, con puertas de cuero vivo. Más tarde las casas, siempre sin imaginación, constarán de horcones de madera, de adobes y vigas, entre cuyas juntas llenas de telarañas que cuelgan como estalactitas, se ven la paja y el barro del techo”<sup>13</sup>. No es bueno

10 El teléfono celular apela a uno de los mitos privilegiados de la modernidad chilena. El del atajo y la insularidad. Cf. Gabriel Castillo Fadic, “Flujos de imaginario, sistemas de sentido y refracción del estilo en el Chile del primer tercio del siglo XX”, *Perfil estético y antropológico del ser chileno a partir de sus creaciones artísticas, en el primer tercio del siglo XX*, Santiago, IEUC-Fondecyt, 2000.

11 Godofredo Iommi escribe en su carta a Edison Simons: “Edi, entre simulacros y fantasmas. Las gentes de América sólo imitamos”: “por un momento, por un instante, todos los que estamos aquí, suspendamos la nostalgia, la nostalgia de un pasado. Apaguemos en forma familiar todas las canciones recibidas” Alberto Cruz y G. Iommi, *Ameréida*, Santiago, 1967.

12 Fundamentalmente los del 13 de mayo de 1647, 15 de marzo de 1657, 12 julio de 1688, 8 de julio de 1730, 25 de mayo de 1751, 13 de abril de 1783 y 19 de noviembre de 1822.

13 Joaquín Edwards Bello, *La deschilenización de Chile*. Santiago, Editorial Aconcagua, 1977, p. 15.

lo que hay para ver y la ciudad prefiere ocultar<sup>14</sup> Se oculta registrando en la memoria un lugar cada tres, quitando de la retina el parche y el peladero. La República acelera igualmente la superposición. Se puede vestir a la moda europea y tener piso de tierra. A partir de la segunda mitad del siglo puede superponerse al adobe una fachada de yeso que anticipa a pequeña escala la utilería de las grandes imitaciones neoclásicas de la modernidad ilustrada: la Universidad de Chile, el Congreso, el Teatro Municipal, la Recoleta Dominica, San Ignacio, la Divina Providencia, el Museo de Historia Natural, el Mercado Central, el cerro Santa Lucía, el Parque Cousiño, etc. La década del centenario se registra como un morir de artificios. "Todo en Chile es apariencia. El país presentaba una fachada grandiosa y nada tras ella: majestuosas columnas, frisos, capiteles, zócalos veteados de mármol; pero, por favor, no lo toquéis porque el pedazo quedará en vuestros dedos. Aquí como allá todo está falsificado, todo suena a hueco"<sup>15</sup> Las azoteas de los edificios públicos se abrirán a la proliferación de mejoras, bodegas, empalizadas, calaminas oxidadas que no podrían ser vistas desde la calle<sup>16</sup> La fotografía buscará limpiar la ciudad. Encontrar un punto homogéneo y estable, para una arquitectura que no cesará de mutar, de derrumbarse, de reconstruirse. Los cineastas filmarán en Concha Toro o en París y Londres, el comercial de Chile. La historia de Chile no tiene espejo<sup>17</sup>. La selección grosera de la imagen de lugar que la superposición excéntrica supone es, en el caso de Santiago, la prolongación de un conflicto de representación que le da unidad a la historia continental. Occidente no puede ser Occidente mientras busca un centro en Jerusalén o en Constantinopla, sino cuando se recentra sobre sí y concentra sus excentricidades en su propio territorio, generando, fuera de sus límites, una representación cósmica de la alteridad. La dificultad principal de aprehensión del imaginario americano como una totalidad estriba en la doble naturaleza de su origen: constituir un

14 El control sobre la apariencia posee estatuto orgánico en el ordenamiento colonial. Por ejemplo, la ordenanza del Consejo Municipal prohíbe en 1631 "que de los naturales, ningún indio o india, de cualquier nación que sea, negro o negra, mulato o mulata, pueda vestirse más que a su uso de ropa de la tierra" y otro de 1648, prohíbe a indios y mestizos el uso de capas y cabellos largos, a la española. Cf. Jaime Valenzuela Márquez, *Liturgies et imaginaire du pouvoir. Fêtes, cérémonies publiques et légitimation politique à Santiago du Chili (1609-1709)*, tesis de doctorado en historia, Paris, EHESS, 1998.

15 Alberto Malsh, 1907. Citado por Armando de Ramón, op.cit., p. 189.

16 Daniel Pardo y equipo, op. cit. Dicho proyecto de intervención incluye un trabajo de puesta en evidencia de la techumbre de los edificios que componen el barrio cívico como forma de redimir el espacio.

17 Vicuña Mackenna vislumbra esta situación en sus crónicas sobre Santiago. "El uso de los espejos era casi desconocido, por la quiebra natural en un acarreo que solía durar varios años entre el punto de salida y el de destino, y por la misma razón apenas llegaban los cristales finos, a no ser en frasqueras de lujo que se ostentaban sobre la mesa o taburete de las "cuadras". Los vidrios, como transparentes en el uso de puertas y ventanas, debían tardar cerca de un siglo en entrar en uso, lo mismo que las costosas rejas de fierro erizadas de dibujos, verdaderas obras de arte de las "ferrerías de Vizcaya", no comenzarían a venir cuando en el siglo subsiguiente se abriera la navegación del Cabo. Los maderos trazados en forma de biscochos y los balaustres torneados que suelen verse todavía en algunas puertas y balcones seculares, eran el máximum del trabajo de maderas aplicado a la arquitectura doméstica que conocieron nuestros abuelos. La creencia vulgar imaginase, sin embargo, que aquella fue una edad de oro, como es la presente de frágil y delesnable papel..." Vicuña Mackenna, Benjamín, *Costumbres de la Colonia*, en Roco del Campo, Antonio (compilador), *Tradicción y leyenda de Santiago*, Santiago, Ercilla, 1941, p. 118-119.

relato excéntrico de un centro sin relato. El relato es excéntrico en un sentido literal, etimológico: ex centro, salido del centro, fuera del centro. ¿Qué centro? Su centro. Ex-céntrico, desde fuera del centro que el relato describe y al que el relato apunta para relatar. La idea misma de América se funda sobre esta idea de excentricidad. El espacio americano se construye económica y administrativamente como una invaginación en el espacio interno de España. Un espacio total, colosal desde dentro pero ínfimo desde afuera. El centro es España; por España se conquista, para España se vive en la representación lejana de España. América es el *reino vicario*, como el aparato institucional que la sostiene en su unidad abstracta. Los reyes están lejos. El rey no pondrá nunca su pie en territorio americano. Pero sobre la figura del rey convergen todas las figuras rituales que el pacto social celebra para garantizar su estabilidad. La sociedad mexicana se entera de la muerte de Carlos V con un año de retardo, e inaugura entonces una conmemoración fastuosa, como el astrónomo que capta en su telescopio el estallido de una estrella lejana, desde hace millones de años luz ya extinguida en su espacio de origen. En la distancia, a la distancia, se reconstruye la imagen turbia pero sintética de la única identidad que se permitirá a los nuevos territorios.

*"...hobo grandes edificios como teatros postizos, altos como torres, en la plaza de México, con muchos apartamentos y distinciones, unos sobre otros, y en cada uno su acto y representación con sus cantores y ministriles altos de chirimías y sacabuches y dulzainas y otros instrumentos de música, trompetas y atabales, que creo yo que se juntaron para aquel día de toda la provincia más de mill indios tañedores y cantores de canto de órgano. Hobo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de dentro; hobo navíos grandes con sus velas que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra [...] Los edificios, montañas y peñascos y campos o prados y bosques que hicieron y animales que pusieron vivos en ellos en las casas reales donde suelen vivir los visorreyes y el audiencia real, todo encima de los corredores y los cenaderos y vergeles postizos para sólo aquel día y los adornamientos de escudos de flores dellos y otras mill cosas graciosas que suelen hacer dellas, no puede nadie explicallo y muchos menos encarecello"<sup>18</sup>*

En el relato del padre Las Casas de los festejos en México (1538) de la Tregua de Niza entre Francisco I y Carlos V, así como en la alegoría de "La conquista de Jerusalén" que franciscanos y tlaxcalas ponen en escena para el Corpus Cristi del 12 de abril de 1598, Occidente se vuelve representación inmediata de una antípoda en una inconsciente utilería donde la vida misma es actuada al paso de otras vidas. La presencia de Negros, la imaginería de la caballería y de la guerra mundial, el recuerdo de los romanos, las técnicas de equitación, la arquitectura, la navegación, la concepción del teatro<sup>19</sup> y de las diversiones, la música, pero también las batallas rituales de origen indígena, convergen en la compleja colonización del imaginario de la colonia en su doble de cuerpo.

<sup>18</sup> Bartolomé de Las Casas, *Apologética Historia Sumaria vol. I*, editada por Edmundo O'Gorman, México, UNAM, 1967, p. 334.

<sup>19</sup> Gruzinski S. y Bernard C., *Histoire du Nouveau Monde*, Vol. I, Paris, Fayard, 1991, p. 365.



Así como la imagen de España en América es una imagen fuera de España, la imagen colonial de sí, de lo inmediato, es una imagen española, desde fuera. Las representaciones excéntricas se cruzan. Imaginario de regreso, el imaginario colonial de sí es el imaginario de los que regresan a una lejanía. Representación de España como una cercanía y representación de América como una lejanía, he aquí la ineluctable dialéctica inconclusa de la representación cultural. La excentricidad no es puramente un atributo del relato externo del espacio, desde sus detentores. Ella figura también en todas las modalidades de incorporación a las técnicas externas de relato que se hacen desde el interior del espacio conquistado, aun cuando éstas remiten a su propia inmediatez<sup>20</sup>. Interiormente, las consecuencias del "proceso cultural" de la colonia eran mucho más profundas y mucho menos previsibles. Son precisamente estas desviaciones del sistema de sentido las que quedarán fuera, o en desfase, de las modalidades institucionales de relación histórica. Cuando desde su sumisión, e incluso su consentimiento, los Indios hacían de las acciones rituales, de las representaciones o de las leyes que les eran impuestas, "otra cosa" respecto de lo que el conquistador creía obtener por ellas, ellos mismos se volvían otros al interior del proceso que los "asimilaba" exteriormente. Los así colonizados no subvertían el orden, sino el sistema de sentido de todo el pacto colonial. No rechazándolo, ni cambiándolo, sino utilizándolo de otro modo, con fines y funciones cuyas referencias eran ajenas al sistema del que no podían huir. En el "uso" que daban al orden dominante, "actuaban" el poder que no tenían medios de recusar; ellos le escapaban sin abandonarlo. La fuerza de su diferencia se concentraba en la especificidad de sus "procedimientos de "consumo"<sup>21</sup>. Los que así fagocitaban<sup>22</sup> el pacto social de la colonia "metaforizaban el orden dominante: lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían otros al interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente. Ellos lo desviaban sin dejarlo. Procesos de consumo conservaban su diferencia en el espacio mismo que organizaba el ocupante"<sup>23</sup>.

La *demolición excéntrica* genera, en sus periodos de proliferación, un trauma por ausencia repentina de paisaje. La estabilidad del individuo de-

20 Cuando un Indio mexicana "parió por escrito en 1558 la Leyenda de los Soles, al mismo tiempo que preservaba del olvido un relato esencial de la cosmogonía nahua, la recreaba extrayéndola de las "pinturas" que tenía ante sus ojos y de los poemas que guardaba en la memoria. Mejor aún, le confería un estatuto inédito privilegiando su valor documental a expensas de su alcance hermenéutico y de sus funciones rituales. Dicho de otro modo, la puesta por escrito de las pinturas implicó no sólo la selección, la censura y la síntesis de tradiciones plurales -ejercicio al que se libraban ya los antiguos tlacuilo- sino también una secularización y una desmaterialización de la información que dejaba de ser mostrada". Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 78. Excentricidad que, una vez más, alteraría la naturaleza de la representación en todos los sentidos del espacio cultural. "Aun cuando no favorecía la eclosión de estas formas nuevas y se limitaba a fijar antiguos patrimonios, la puesta por escrito, no tenía por lo tanto nada de un ejercicio inocente. Alteraba el contenido de la herencia y la naturaleza de la relación que los Indios habían mantenido con él. Plegándolo a un modelo de expresión exótico practicado por Indios aculturados, por lo tanto sometidos a una educación cristiana y occidental, la escritura latina asumía una función ambigua y subrepticia: aseguraba el salvataje de "antigüedades" al precio de una mutación imperceptible que fue también una colonización de la expresión". *Ibid.*, p. 80.

21 Michel de Certeau, *L'invention du Quotidien*, Vol. I (*Arts de faire*), Paris Gallimard, 1990, p. XXXVII-XXXVIII.

22 Cf. Rodolfo Kusch, *América profunda*, Buenos Aires, Bonum, 1986.

23 Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 54.

pendirá de una solidez del paisaje. De una integridad de la idea de paisaje como afirmación reflexiva de la integridad de su cultura. La negación del paisaje niega la afirmación de la unidad cultural, borra las fronteras y reafirma un principio de caos como realidad. El sujeto cree en una memoria, en una identidad fundacional del espacio. Tales casas, tales árboles, tales circuitos de actividad cotidiana. Su programa histórico admite sólo los cambios que refuerzan su estabilidad: el crecimiento de los árboles, las grietas en la pared, el asentamiento de los materiales, los flujos y fusiones de materiales orgánicos e inorgánicos, la asimilación de estos últimos por los ecosistemas. Pero la linearidad del programa se interrumpe con ciertas intervenciones. La tala de árboles, el ensanchamiento de las calzadas, el acortamiento de las veredas y, sobre todo, la demolición de viviendas. La demolición opera estrechamente con la superposición y se combina con ella en la generación de los grandes traumas espaciales: el sitio de Michimalongo el 11 de septiembre de 1541, que obliga a una reconstrucción total y deja tres años de hambruna; o el terremoto del 13 de mayo de 1647, que arrasa la ciudad real y la imaginaria de Alonso de Ovalle y obliga para siempre a la mutación arquitectónica. La ciudad pierde un piso, se apesantan los techos, se fortalecen y alinean los soportes, se engruesan los muros.

La *contaminación* excéntrica completa literalmente el programa de ocultamiento urbano, coarta las trayectorias humanas y favorece la discontinuidad de la memoria. La contaminación atmosférica elimina los hitos geográficos, a su vez los únicos puntos de tensión del lugar de emplazamiento capitalino, o bien altera los contornos, quita contraste y profundidad de campo. Las distancias son temporales, no visuales. Pero la contaminación es también acústica. La ciudad necesita introducir el ruido como parodia y causa de la imposibilidad de hablar. El exceso de ruido ambiente se prolonga en cafés y restaurantes que se han poblado de televisores. No hay donde detenerse, no hay donde descansar. Sólo queda un trayecto, sin origen ni destino. En el subsuelo de la ciudad, en cada una de sus capas tectónicas, pero también en el aire y sus niveles atmosféricos determinados con precisión por la astronomía mapuche, está impregnado el vaho de miles de respiraciones, el peso y el paso de miles de hombres durante miles de años, de los que la contaminación excéntrica nos aleja. Esto es "lo concreto", lo único asible, lo palpable. Se le opone "el concreto" (de construcción), lo único irreal, lo inestable. El excentramiento es aquí inestabilidad del concreto por lo concreto.

Los modos internos de excentramiento reproducen al interior y hacia el interior de la ciudad los modos externos de excentramiento, pero ambos se despliegan, diagonalmente, sobre la dualidad del tiempo y del espacio, siguiendo una proyectiva ética. Carlos Ortúzar marca el excentramiento Kennedy en su paso por la transitoria circunvalación Américo Vespucio con un Monumento al general Schneider<sup>24</sup> La muerte de la tradición republicana, las dos charreteras

24 Cf. Francisco Brugnoli, "Ortúzar III. Arte y ciudad: el monumento al Gral. Schneider, un descalce" *Revista APECH* N° 2, Santiago, 1986. Agradezco a David Maulén por hacerme notar este aspecto.

verticales del mando, son al mismo tiempo desde arriba, desde donde ya no pueden verse, las dos mitades desfasadas de un cuadrado, la manzana fundacional, cada una de ellas convertida en un triángulo que se descalza de sí mismo. Descalce que, por lo demás, se proyecta en el habla Santiaguina que opone oriente a poniente, sin respetar la simetría de los planos oriente/occidente y poniente/levante. De ahí que, desde un punto de vista teórico, el movimiento excéntrico traduzca míticamente en los sistemas de apariencia de la ciudad, el fracaso de la existencia urbana; fracaso, al fin y al cabo, de los trayectos que podían llevarnos por las calles que aún no habíamos construido, al corazón del corazón. Juego complejo, insoluble, pero también simple, demasiado fácil, de palabras mágicas que abrirían una puerta, levantarían un campo magnético o, tal vez, nos harían pasar del otro lado del ropero, del espejo, si las pronunciáramos correctamente, en el momento preciso, a la velocidad y ritmo debidos, siguiendo una simbólica tan arcaica como aquella que une el centro al círculo, a la identidad y a la alteridad, a la vertical y a la horizontal.

Es a través de la revelación de la forma del círculo que Parménides funda la metafísica occidental, instalando una noción de *ser* substantivado que llama a la elaboración de una teoría de la identidad que Aristóteles atiende amplia y flexiblemente<sup>25</sup> Un poco antes, en Platón, el círculo puede ser visible: es forma plena, homogénea, estática, perfectamente cerrada sobre sí, imagen de toda clausura ontológica (*círculo de la mismidad*), pero, simultáneamente se oculta: esconde un camino invisible, principio de toda apertura de la forma sobre lo informe (*círculo de la otredad*)<sup>26</sup> Meditando sobre el círculo, el alma retoma conciencia de la creación de sí y recobra el camino del centro oculto tras la aparente homogeneidad de la periferia.

La noción de identidad requiere, en la abstracción teórica, de una formulación tautológica<sup>27</sup> Identidad supone una identidad a sí misma -por lo tanto, a todo lo que es *como* sí- y una alteridad a lo que está más allá de los límites de sí, en la exterioridad de su ecciedad. Fuera de la circularidad hermenéutica que tal antinomia tautológica comporta, pierde su carácter como

25 El carácter dinámico de la concepción aristotélica comprende, *grosso modo*: a) la no reciprocidad de *lo que es y lo uno*, como potenciales géneros supremos uno del otro (*Tópicos* IV 1 y 6, VI 3 y 6; *Metafísica* III 3) que antecede a la enunciación de la doctrina del *ser* (*Metafísica* IV 1); b) la pluralidad de formas relativas de *ser* y de *unidad* con que se neutraliza, al transformar la categoría genérica de relación, la univocidad de la noción platónica de *ente* (*Metafísica* X 3 y 6); c) la flexibilización de la oposición entre *identidad accidental* e *identidad esencial*, en su vínculo con las nociones de *heterogeneidad*, *diferencia* y *semejanza* (*Metafísica* V 9).

26 Timeo 33b-37c

27 La ciencia lógica situaba ya en el siglo XIX a "la identidad" (*to auto, idem*), por su carácter indefinible (si toda definición es una identidad, la identidad misma no puede ser definida) entre los trascendentales medievales. De ahí que su uso negativo (lo mismo no es lo otro) implique siempre un trayecto de significación inestable (paradojas de la identidad y la alteridad) que domina la totalidad de sus aplicaciones teóricas. La teoría psicoanalítica del sujeto contempla precisamente la construcción de un yo que es siempre "otros". De ahí que su proyección positiva en un sujeto colectivo (identidad cultural) constituya una operación eminentemente ideológica. Sobre este último punto revisar el clásico prólogo de Claude Lévi-Strauss a Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

concepto y su sentido como categoría de lenguaje<sup>28</sup>. Identidad-alteridad es, al mismo tiempo, distancia, diferencia, repetición de la diferencia, y su significación.

El primer gesto de significación de la diferencia es su nominación. Nombrar: He aquí una primera función de identidad<sup>29</sup>. Se nombra lo que posee un límite y los límites de lo que se nombra marcan el espacio entre un nombre y otro. Uno y otro nombre son identidad a sí y alteridad al otro, a lo otro. Se puede también nombrar al interior de un nombre. Se puede subnombrar a condición de que el primer espacio delimitado por la denominación no sea homogéneo. Toda identidad tiene por lo tanto un margen interno y un margen externo. Su margen externo coincide con el límite de lo nombrado respecto de su alteridad. Su margen interno, en cambio, coincide con la aparición de la diferencia dentro de lo que se suponía homogéneo. La noción identidad-alteridad implica, entonces, una demarcación, un territorio delimitado de sentido, y supone dentro de éste, en lo abstracto, un punto absoluto de homogeneidad. Este *lugar absoluto*, en que la identidad se vuelve irreductible, es propiamente un *centro*.

Desde una perspectiva antropológica, la simbólica del centro revela un carácter cosmológico. El hombre ha establecido un centro mítico para fundar la posibilidad de su existencia. Este ha sido el corazón del sentido cultural. Un centro morada-palacio-templo-ciudad para habitar; un *topos* para vivir y para morir; para morir y para vivir. "Aquí nos quedamos, porque aquí hemos tenido un hijo", dice Úrsula a José Arcadio Buendía, para convencerlo de permanecer en Macondo; a lo que éste responde: "Todavía no tenemos un muerto [...] Uno no es de ninguna parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra"<sup>30</sup>. Por el centro pasa el *axis mundi* configurando la cosmografía del Cielo, la Tierra y el Infierno<sup>31</sup>. En teoría de la religión el centro se asocia a una montaña sagrada cuya nominación alude al origen del *topos*, al ombligo *omphalos*. La montaña cósmica sobrevive para los palestinos al diluvio, igual que Sión y Jerusalén. El Gólgota, para los cristianos, es el centro del mundo, (descentramiento de Jerusalén) a la vez cima de la montaña cósmica y punto de creación e inhumación de Adán. La sangre del Mesías moja su cráneo sepultado al pie de la cruz y lo redime<sup>32</sup>, inaugurando una nueva era cosmogónica. La cruz es, a su vez, en el espesor de la vertical y la horizontal (*latitudo, longitudo, sublimitas y profundum*)<sup>33</sup> que se cortan en el centro, un referente cósmico absoluto. Montaña, templo, centro, morada, se equivalen. Los templos mesopotámicos se denominan "monte casa", "casa

28 Carácter y sentido, concepto y lenguaje, no son aquí pares dicotómicos sino dimensiones de un mismo espacio que tiene un lugar, y una manera de decir su lugar. Decir su lugar es especificar su estar. La antinomia identidad-alteridad es, por lo tanto, un dispositivo de diferenciación que opera diciendo el lugar de su espacio, marcando su estar en el discurso.

29 Cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1971.

30 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 96.

31 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des Religions*, Paris, Payot, 1964, p.316.

32 Ibid.

33 "...podáis comprender, con todos los santos, cuál es la anchura y la longitud, la altura y la profundidad, y conocer el amor de Cristo que excede a todo conocimiento, para que os vayáis llenando hasta la total plenitud de Dios." Pablo: Efesios, III, 18. Biblia de Jerusalén, 1976.

del monte de todos los países", "unión entre el cielo y la tierra"<sup>34</sup>. Igualmente en China, la capital del soberano perfecto se sitúa en el centro del universo, cerca del Árbol milagroso erguido donde se cruzan las tres zonas cósmicas, de modo que durante el solsticio de verano, al mediodía, toda sombra desaparece de ella<sup>35</sup>

Pero hay algo más. La simbólica del centro muestra que éste es, al mismo tiempo, antípoda e inmediatez. "El centro está a la vez fuera del territorio y es muy difícil de alcanzar, pero también está dentro del territorio, a nuestro alcance inmediato"<sup>36</sup>. El espacio posee una lógica operatoria de carácter ético a la que la gran mayoría de las culturas tenidas por "primitivas" ha debido adecuarse. La posibilidad de acercamiento a un centro, de encontrar el lugar donde estar y donde ser, requiere de un viaje interno a cuya profundidad y lucidez se adecuan y pliegan las distancias externas. La cercanía del centro cósmico está determinada por el encuentro con el centro existencial. Percival recorre el mundo buscando el Grial que, sin embargo, está al alcance de su mano<sup>37</sup>. Jung privilegia la imagen induísta de Maya como una araña que teje el mundo ilusorio de los sentidos en el centro de su tela<sup>38</sup>. La forma concéntrica pacientemente tejida no es posible sino por una transformación espiritual que interviene en el centro. Igualmente, los mitos tectónicos plantean, en lo esencial, la dialéctica compleja del centro. Como el mito de Edipo que, según el análisis de Lévi-Strauss, expresa en el impedimento de desplazarse (Edipo: *pies hinchados*), la "imposibilidad en que se encuentra una sociedad que profesa creer en la autoctonía del hombre (así Pausanias, VIII, XXIX, 4: el vegetal es el modelo del hombre) de pasar de esta teoría al reconocimiento del hecho de que cada uno de nosotros ha nacido realmente de un hombre y una mujer"<sup>39</sup>. Problemática que posee su correlación en la formulación siguiente: "la sobrevaluación del parentesco de sangre es, a la subevaluación del mismo, como el esfuerzo por escapar a la autoctonía es a la imposibilidad de lograrlo"<sup>40</sup>. El centro es visible: se vincula al lugar como sistema de apariencia, pero es también invisible: se vincula al lugar como sistema de experiencia. El centro se vive, se encuentra o se recobra, se recrea en el corazón. Puede llegar a ser un lugar de resurrección, pero puede ser también un lugar de muerte. A su ambivalencia espacial se suma su ambivalencia temporal, de la que adquiere su poder oracular. Es cima y sima. En la representación polidimensional *mapuche* del universo, cada uno de los estratos verticales y horizontales del espacio implica una geografía, una geología y una atmosférica valóricas, que se leen desde el centro en que se sitúa el hombre territorio, o el territorio humano, y que

34 Eliade, op.cit., p.317.

35 Ibid.

36 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 395.

37 Cf. Claude Lévi-Strauss, "De chrétien de Troyes à Richard Wagner, et note sur la Tétralogie", *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

38 Cf. K.G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, (trad. R. Cahen), Paris, Gallimard, 1964.

39 "La dificultad es insuperable. Pero el mito de Edipo ofrece una suerte de instrumento lógico que permite tender un puente entre el problema inicial -¿se nace de uno sólo o bien de dos?- y el problema derivado que puede aproximadamente formularse: ¿lo mismo nace de lo mismo, o de lo otro? (*le même naît-il du même, ou de l'autre?*)". Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 239.

40 Ibid.

se expresan, mediante una función ritual, en objetos significantes de alta concentración simbólica, como el *kultrún*<sup>41</sup>.

Por lo demás, es precisamente la asociación territorio-hombre la que permite enunciar la posibilidad, en apariencia paradójica, de un centro estable a partir de la ausencia absoluta de territorio. En el nómada, por ejemplo, el desplazamiento geográfico perpetuo permite la perfecta inmovilidad existencial. En la rigidez del centro de su trayecto, "sólo el nómada posee un movimiento absoluto, vale decir una velocidad"<sup>42</sup>. Como en el sedentario, en el nómada los puntos de transcurso determinan un trayecto pero, a la inversa de éste, tales puntos están subordinados a los trayectos que determinan<sup>43</sup>. El trayecto nómada no tiene la función del camino sedentario que es el de distribuir a los hombres un espacio cerrado, asignando su parte a cada uno y regulando la comunicación de las partes. Por el contrario, distribuye a los hombres (o a los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante. El espacio sedentario está estriado por muros, cierres y caminos entre cierres, mientras que el espacio nómada es liso, marcado solamente por trazos que se borran y se desplazan con el trayecto. El nómada se distribuye un espacio en un espacio liso que ocupa, habita y mantiene, y ese es su principio territorial. El nómada no se mueve. "Mientras que el migrante abandona un medio que se ha vuelto amorfo o ingrato, el nómada es aquel que no parte, no quiere partir, se aferra a este espacio liso donde el bosque retrocede, donde la estepa o el desierto cruzan"<sup>44</sup>. El nómada no tiene puntos, ni trayectos, ni tierras, aunque las tenga de toda evidencia. Nómada es el desterritorializado por excelencia; aquel que en la desterritorialización se territorializa.

La noción arcaica de centro es, recapitulando, simultáneamente ética y estética. La estética del centro opera desde una correlación a la ética del centro. No se trata de una correlación mimética, sino de una correlación de representación supraestética, "a la manera de", "como si"<sup>45</sup>. Los sistemas de sentido culturales modernos permiten una dimensión artística en la medida en que, en ellos, el proceso de atomización de la representación del mundo ha internalizado y nominalizado la especificación de la esfera estética respecto de las esferas ética, religiosa, cognitiva y económica. En Occidente, la conciencia crítica de tal escisión determina la aparición del discurso estético: discurso errático y oscilante, que aspira a la totalidad al mismo tiempo que la resiste en el carácter diferenciado de sus modalidades posibles de enunciación.

Desde un punto de vista diacrónico, como realidad premoderna o como aspiración moderna, el centro ha determinado la idoneidad del gesto significativo.

41 Cf. Armando Marileo Lefío (Longko lafkenche), "Mundo Mapuche", en Luca Citarella (compilador), *Medicinas y culturas en la Araucanía*, Santiago, E. Sudamericana, 1995.

42 G. Deleuze y F. Guattari, "Traité de nomadologie: la machine de guerre", in *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 473.

43 Ibid., p. 471.

44 Ibid., p. 472.

45 Cf. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, sobre las bellas artes como representación estética de la moral. § 59.

El centro es un lugar seguro y el decir es un decir que, si busca decir, busca decir el centro. El arte, asumido como significación adecuada del centro al que aspira adecuarse, pone en operación un movimiento de transcurso signifiante; un itinerario de significación. "El hombre, los pueblos, el mundo entero buscan su voz. La estética se preocupa de esta búsqueda"<sup>46</sup>

La teoría contemporánea del arte ha hecho suya la problemática del centro para fundar las posiciones más disímiles. Para recusar el arte de su tiempo, pero también para atribuirle una continuidad arquetípica con las prácticas simbólicas de la especie humana. En la primera posición podríamos situar a Martin Heidegger, gran renovador de las aporías escolásticas en pleno siglo XX<sup>47</sup>. En la segunda, a Gilles Deleuze, filósofo de tradición nietzscheana que desarrolla desde los años 60 un discurso que, entre muchas otras cosas, reformula la noción de territorio. Heidegger sostiene, en su interrogación circular sobre el "origen de la obra de arte" (el origen del arte es el arte), que la aproximación al *ser* de la obra revela su capacidad para establecer un mundo que mantiene abierto lo abierto del mundo. "Al establecer la obra un mundo, hace la tierra. El hacer está entendido aquí en sentido estricto. La obra hace a la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra"<sup>48</sup>. Así, la *ontología* del filósofo de Freiburg persigue, en el plano estético, el establecimiento de un territorio del *ser* artístico vinculado a la "verdad del arte" En la teoría del arte de Heidegger, la reproducción de lo existente requiere de una concordancia con el ente; de una adecuación a él, en la obra, como reproducción de la esencia general de las cosas. Tal esencia sería, en el arte, el "ponerse en operación la verdad del ente"<sup>49</sup>. Consecuente con su vasto trabajo de exégesis sobre Hölderlin –*Difícilmente abandona el lugar/lo que mora cerca del origen* (La peregrinación, IV)–, la noción de territorio aparece aquí sujeta a la dialéctica del centro, de ser y estar en transcurso, para ser y estar, desde la lejanía a la inmediatez. Asumir la lejanía acerca. La conciencia de lo oculto desoculta lo oculto del ser, pero sin desocultar el ser, sino revelando la posibilidad de transcurso en lejanía, hacia la cercanía del territorio de la obra. "La tierra es lo que tiene por esencia el ocultarse a sí misma. Hacer la tierra quiere decir: hacerla patente como ocultante de ella misma"<sup>50</sup>. El transcurso al ser en lejanía no realiza pero anticipa la totalidad del ser, vislumbra su centro. "En el centro del ente en totalidad existe un lugar abierto que es un claro. Pensado desde el ente es más existente que el ente. Este centro abierto no está circundado por el ente, sino que este

46 Fidel Sepúlveda, *Estética de la cultura popular chilena*. Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua, *Aisthesis* 31, Santiago, Universidad Católica, 1998, p. 112.

47 El fundamento de esta relación, que el filósofo probablemente no habría aceptado, excede el desarrollo del presente artículo. La enorme recepción que el sistema teórico heideggeriano encuentra en culturas con una tradición escolástica aún vigente, como España e Hispanoamérica, se explica a nuestro juicio por la imagen de una doctrina del ser que, fuera del contexto fenomenológico, se proyecta con un carácter más rígido que el que Aristóteles le da en su tiempo.

48 Martin Heidegger, (*El origen de la obra de arte*), *Arte y poesía*, México, FCE, 1997, p. 77.

49 *Ibid.*, p. 63.

50 Heidegger, *op.cit.*, p. 78.

centro claro rodea a todo ente como la nada, que apenas conocemos"<sup>51</sup>. Estética en búsqueda de totalidad, el centro existencial concuerda aquí con el centro de lo que es –lo verdadero, lo bueno–, y los realiza, pero nunca como identidad con el centro sino, una vez más, como transcurso al centro; como viaje que anticipa la esencia de la verdad en su "lucha primordial" por conquistar "aquel centro abierto, dentro del cual está el ente, y desde el cual se recoge dentro de sí mismo"<sup>52</sup>. Operación de centramiento en que se establece un mundo y se hace la tierra, la obra es "el sostener aquella lucha en que se conquista la desocultación del ente en totalidad, la verdad"<sup>53</sup>. Deleuze, por su parte, reivindica el concepto de *perpetuum vestigium*<sup>54</sup> desde la óptica de la *ritournelle*: lo que siempre vuelve, la primera marca de refugio ante las fuerzas del caos. De este modo, como Nietzsche, establecerá una entrada a la problemática identitaria de la mano de la música. No de la música como totalidad, sino de aquello que establece, por su intermedio, un primer territorio arquetípico, un retorno (*ritournelle*) al gesto fundacional de la especie. Con la mira puesta en la obra de Wagner, Nietzsche asociaba tal territorio al gesto de repetición en la canción popular y éste al coro de la tragedia, que encarna y contiene por sí solo la identidad misma del género. Tragedia griega como punto de convergencia de significantes de una sabiduría arcaica que reaparece, como imagen, en la noción de *Gai savoir* –a la que ninguna traducción castellana ha sabido hacer justicia–, y que remite en la tradición provenzal al "saber de los trovadores". Tres modalidades de marcación ve Deleuze en el movimiento de afirmación territorial: a) *establecimiento de un centro*: Un niño canturrea en la oscuridad para conjurar el miedo que lo invade. Su cancioncita esboza un "centro estable y calmo, en el seno del caos" Como el niño que salta en la cuna, mientras canta, la canción es ella misma un salto que "salta del caos a un comienzo de orden en el caos"<sup>55</sup>; b) *construcción de un círculo territorial y organización de un espacio*: "He ahí que las fuerzas del caos son mantenidas al exterior tanto como sea posible, y el espacio interior protege a las fuerzas germinativas de una tarea por cumplir, de una obra por realizar. Hay allí toda una actividad de selección, de eliminación, de extracción, para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas interiores de la tierra, no estén sumergidas, para que puedan resistir, o incluso puedan arrebatarse algo al caos a través del filtro o el colador del espacio trazado. Por lo tanto, los componentes vocales, sonoros, son muy importantes: un muro del sonido, en todo caso un muro del que algunos ladrillos son sonoros. Un niño canturrea para recoger en sí las fuerzas del trabajo escolar que debe proveer. Una doméstica canturrea, o pone la radio, al mismo tiempo que establece las fuerzas anticaos de su obra. Los aparatos de radio o de TV son como un muro sonoro para cada hogar, y marcan territorios (el vecino reclama cuando está muy fuerte). Para obras sublimes como la fundación de una ciudad,

51 Ibid., p. 86.

52 Ibid., p. 89.

53 Ibid.

54 Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (libro VI), Madrid, Alianza, 1980.

55 G. Deleuze y F. Guattari, "De la *ritournelle*", in *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 382.



o la fabricación de un Golem, se traza un círculo, pero sobre todo se marcha en torno al círculo como en una ronda infantil, y se combinan las consonantes y las vocales ritmadas que corresponden a las formas interiores de la creación como a las partes diferenciadas de un organismo. Un error de velocidad, de ritmo o de armonía sería catastrófico, puesto que destruiría al creador y a la creación trayendo de nuevo consigo las fuerzas del caos<sup>56</sup>; c) *salida del círculo, pero desde el círculo a un espacio nuevo, por lo tanto construcción de un nuevo territorio desde otro anterior*: "Ahora, al fin, se entreabre el círculo, se le abre, se deja entrar a alguien, se llama a alguien, o bien uno mismo va afuera, uno se lanza. No se abre el círculo del lado en que se apretujan las antiguas fuerzas del caos, sino en otra región, creada por el círculo mismo. Como si el círculo tendiera él mismo a abrirse sobre un futuro, en función de las fuerzas en obra que abriga. Y esta vez, es para reunirse con las fuerzas del porvenir, fuerzas cósmicas"<sup>57</sup>. Estas modalidades de marcación no son, según Deleuze, momentos sucesivos en una evolución, sino una misma cosa en un triple trayecto signifiante, en tres maneras de ser: La *Ritournelle*. "Se la encuentra en los cuentos de terror o de hadas, en los *lieder* también. La *ritournelle* posee los tres aspectos, los rinde simultáneamente, o los mezcla: tanto esto, como esto, o como esto otro (*tantôt, tantôt, tantôt*). O bien el caos es un inmenso hoyo negro, y uno se esfuerza por fijar en él un punto frágil como centro. O bien se organiza en torno al punto un movimiento (*allure*) calmo y estable: el hoyo negro se ha vuelto un "en casa" (*chez soi*). O bien se injerta una escabullida sobre esta presencia, fuera del hoyo negro"<sup>58</sup>.

La fenomenología francesa de postguerra, en toda la diversidad de su espectro, atribuye un lugar a la problemática del centro, al menos desde la óptica del "lugar de la representación"<sup>59</sup>. Aún la aparente *tabula rasa* sobre la que Merleau-Ponty aspira a rehacer y a resituar el estudio de la percepción, desde la inmediatez cotidiana de su sociedad contemporánea, comporta la noción de un "espacio mítico" donde las direcciones y las posiciones están determinadas por la residencia de las grandes entidades afectivas<sup>60</sup>. "Para un primitivo, saber donde se encuentra el campamento del clan no es ponerlo en su lugar respecto de algún objeto referencia: es la referencia de todas las referencias –es tender hacia él como hacia el lugar natural de una cierta paz o de una cierta felicidad, así como, para mí, saber dónde está mi mano es unirme a esta potencia ágil que "somnolea" por el momento, pero que yo puedo asumir y reencontrar como mía. Para el augurio, la derecha y la izquierda son las fuentes de donde vienen lo fasto y lo nefasto, como para mi mano derecha y mi mano izquierda son la encarnación de mi habilidad y mi torpeza. En el sueño como en el mito, aprendemos dónde se sitúa el fenómeno experimentando a qué va nuestro deseo, lo que teme nuestro corazón,

56 Ibid.

57 Ibid., p. 383.

58 Ibid., p. 382-383.

59 Ver aproximaciones tan disímiles como las J. P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 y de Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

60 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 330.

de qué depende nuestra vida. Aún en la vida despierto no ocurre diferentemente. Llego a un pueblo durante las vacaciones, feliz de abandonar mis trabajos y mi entorno ordinario. Me instalo en el pueblo. Se vuelve el centro de mi vida. El agua que le falta al río, la cosecha del maíz o de las nueces son para mí acontecimientos. Pero si un amigo viene a verme y me trae noticias de París, o si por la radio y los diarios me entero de que hay amenazas de guerra, me siento exiliado en el pueblo, excluido de la vida verdadera, confinado lejos de todo. *Nuestro cuerpo y nuestra percepción nos solicitan siempre tomar por centro del mundo el paisaje que nos ofrecen. Pero este paisaje no es necesariamente el de nuestra vida. Puedo estar "en otra parte" y permanecer al mismo tiempo aquí, y si se me retiene lejos de aquello que amo yo me siento excéntrico a la verdadera vida (el subrayado es nuestro)*<sup>61</sup>. Merleau-Ponty nota que, por el contrario, la excentricidad del maníaco reside en su capacidad para centrarse en todas partes y, en fin de cuentas, en la alteración del registro de las distancias. "Fuera de la distancia física o geométrica que existe entre mí y todas las cosas, una distancia vivida me une a las cosas que cuentan y existen para mí y las une entre ellas. Esta distancia mide a cada momento "la amplitud" de mi vida"<sup>62</sup>

La noción de distancia, a la que hemos atribuido un valor constitutivo en la dialéctica del centro, atendió igualmente a la argumentación que Walter Benjamin desarrolló en el periodo de entreguerra, para fundamentar el concepto de *aura*. Éste resume en tal concepto todo aquello que pasaría a pérdida en la obra de arte en la era de su reproducción mecánica, de su masificación. Vale decir su "autenticidad", que Benjamin relaciona con la acumulación de la experiencia sensible histórica del hombre frente a una obra determinada. El eclipse del aura en la era de lo que Adorno llamará la Industria Cultural, implica el término de la identidad auténtica, vale decir de "la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella (la obra de arte) desde su duración material hasta su testificación histórica"<sup>63</sup>. Pero, además, el declive del aura implica la atrofia de aquello que aseguraba la carga cultural de la obra, vale decir, de la lejanía existencial de un objeto simbólico situado en una cercanía física. El aura es, en Benjamin, manifestación irreplicable de una lejanía, por cercana que pueda estar. En la sociedad industrial, las masas aspirarían a acercar espacial y humanamente las cosas (Benjamin piensa esencialmente aquí en el cine). La obra pasaría del ritual a la política. Aunque en un contexto argumental muy diferente, la dialéctica del centro opera aquí con la misma lógica que posee en Heidegger. La formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacio-temporal –la lejanía es esencial a la imagen cultural– implica, como en Heidegger, que el centro "ser" se revela sólo como "ocultez" y en la medida en que se revela su "ocultez". La cercanía se revela en la distancia. La idoneidad del gesto significativo que busca decir el centro, establece, desde el centro, una trayectoria

---

61 Ibid.

62 Ibid., p. 331.

63 Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Imaginación y sociedad: iluminaciones*, Madrid, Taurus, 1980 (trad. Jesús Aguirre). p. 22.

extendida de significación. Se trata de un gesto operatorio en sinécdoque. La totalidad de lo inmediato se dice en la fracción de la lejanía. Inversamente el no decir es decir la lejanía en cercanía o, mejor, decir la lejanía de la cercanía como una cercanía, como itinerario significante que elude las exigencias de su trayecto de significación; como trayectoria en descentro, siempre excéntrica.

Por eso, también, para Deleuze, el gesto del artista vendrá asociado a la marcación del territorio, pero territorio, entendido como la "distancia crítica entre dos seres de la misma especie". La primera posesión del sujeto, como tal, es su distancia, "yo no poseo sino distancias", y las maneras de su distancia (sus "materias de expresión"), especifican el territorio que lo posibilita como sujeto. "Yo no quiero que se me toque; gruño si se entra en mi territorio, pongo pancartas. La distancia crítica es una relación que transcurre materias de expresión. Se trata de mantener a distancia las fuerzas del caos que golpean a la puerta"<sup>64</sup> El arte como la ciudad, la ciudad como el arte, marcan distancias en la manera de sus materias expresivas. Como gesto colectivo son, literalmente, *manierismo*. Un matiz se instala aquí diagonalmente y multiplica las perspectivas de aprehensión de una identidad social simbólica: "el *ethos* es a la vez morada y manera, patria y estilo"<sup>65</sup>

64 G. Deleuze y F. Guattari, op. cit., p. 393.

65 Ibid.