

CULTURA Y PROPIEDAD EN EL FIN DE SIGLO LATINOAMERICANO

Jeffrey Cedeño



Resumen: Con base en un disímil corpus –Pepón Osorio, Jorge Luis Borges, la literatura latinoamericana actual–, este trabajo analiza las contradicciones irresueltas que exhiben los objetos estéticos y culturales en su funcionamiento social, en sus articulaciones y cruces locales y globales, sin olvidar sus delimitaciones recíprocas con las relaciones del poder cultural (de dominación y subordinación) desde las variadas esferas públicas en juego. A partir de este análisis, surge una lucha interpretativa entre significados y sentidos varios sobre la estética, el mercado, la historia y, más allá, los usos y la propiedad de la cultura latinoamericana en el fin del siglo XX, siempre tras la construcción de un campo político, cuya incidencia social no es en absoluto desdeñable.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Pepón Osorio, Literatura Latinoamericana, Globalización, Crítica Cultural.

Abstract: Based on a different corpus- Pepón Osorio, Jorge Luis Borges, the Latin American literature today - this paper analyzes the unresolved contradictions that display the aesthetic objects in their cultural and social functioning in their joints and crosses local and global without forgetting their mutual boundaries with the power relations of cultural domination and subordination, from the various public spheres in the game. From this analysis, there is an interpretative struggle between different meanings and feelings about the aesthetics, market, history, and in addition, uses and ownership of the Latin American culture in the late twentieth century, always following the construction of a politician field whose social impact is not at all contemptible.

Keywords: Jorge Luis Borges, Pepón Osorio, Latin American literature, Globalization, Cultural Critic.

El mercado podría definirse, fundamentalmente, como un conjunto de operaciones de intercambio que *afectan* a un determinado sector de bienes, tanto materiales como inmateriales. Y, repito, (nos) afecta: produce una alteración o una mudanza en la cualidad de las cosas, a tal grado que resulta absurdo imitar cualquier naturaleza con justo derecho o propiedad. El mercado luce interminable y extensivo desde el preciso momento en que opera a razón de una coincidencia entre el intercambio de bienes y la vida... y la franca retirada de los términos absolutos es, preciso, lo que vuelve formidable al mercado puesto que, de este modo, ejerce una abstracción hacia lo común, es decir, una totalidad capaz de rehuir todo tipo de clausuras. De allí su eficacia al enlazarse con el deseo humano, pues su mediación acentúa la noción de lo propio (y la propiedad), como lo natural, al tiempo que se naturaliza a sí mismo dentro de las más variadas estructuras socio históricas.

Dentro de un mercado pretendidamente global, resulta difícil que los objetos culturales excluyan cualquier relación. Así, en las diversas intersecciones que erigen el Estado, la Nación, el mercado y la política se abre todo un conjunto de prácticas, experiencias y significados que, indefectiblemente, delimitan con una producción cultural situada dentro de las estructuras empresariales del capitalismo global. Justo en medio del mercado, podemos resucitar o inscribir esquemas y fórmulas teóricas, estrategias y acciones que se precisan políticas: se trata entonces de pensar, como afirma Fredric Jameson, una cultura de oposición, radicalmente negativa, frente a una cultura postmoderna afirmativa limitada a reproducir el sistema (1997). Pero no resulta nada fácil anclar la negatividad en la cultura de los últimos tiempos, pues la capacidad de apropiación del mercado excede — es decir, va más allá de lo justo y lo razonable — intencionalidades y políticas puras. El ancho y vasto campo de la cultura

se encuentra minado por las políticas de expropiación — de la historia, de lo humano, incluso de la estética — que agencia el mercado y, por lo tanto, el avance, más que inseguro, debe ser *contenido*, con moderación y templanza.

Me pregunto cómo ingresa una literatura que se desea nacional a una sociedad donde el avance de las masas afecta las estrategias de lo literario: un arco surge con la narrativa borgeana en su franco diálogo con los discursos masivos en los años 30 y 40 de la Argentina hasta alcanzar un corpus que, al final del siglo, y tras la intervención de las políticas mercantiles de los conglomerados editoriales transnacionales, reconvierte, de manera inquietante, su significación histórica y literaria dentro de la tradición cultural. Este contrapunto adquiere un meridiano avance con la instalación *En la barbería no se llora* (1994) del artista nuyorriqueño Pepón Osorio, ahora desde la representación identitaria de los grupos minoritarios — los latinos en Estados Unidos, y, especial, los “nuyorricans” — como un espacio estético, político y cultural altamente contradictorio desde el justo momento en que delimita, quiera o no, con la espectacularización de las identidades subalternas que agencian en buena medida las fuerzas productivas del mercado en la escena global. Colocar el pie en la identidad es, de algún modo, pisar el maleable terreno del mercado y justo en tales arenas la instalación de Osorio no puede menos que *jugar* una definición estética, cultural y política.

BORGES Y LA LITERATURA LATINOAMERICANA EN LA ESCENA GLOBAL

Bogotá, marzo de 2004, Avenida Jiménez. Mi mirada recorría los títulos de uno de los anaqueles de la Librería... de pronto, un Borges multiplicado: *Borges en la Revista Multicolor de los Sábados*, *Borges en Sur (1931-1980)*, *Borges en El Hogar, 1935-1958*; *Borges, Textos recobrados (1931-1955)*, *Textos Recobrados (1956-1986)*... era evidente que *esta* acumulación de

títulos trazaba un deseo – volver a Borges, recuperarlo –, pero, confieso, el fin último de tal deseo me resultaba poco claro... ¿qué se pretendía restituir con este Borges redivivo? ¿Tal vez la esencia misma de la literatura? ¿Acaso un genio autoral? ¿Quizás el pleno goce de la lectura? En fin, ¿qué definiciones inscribe este particular deseo a la hora de colmarse? Decidí entonces reproducir el gesto – volver a Borges – para aprehender (y comprender) los significados de esa prolija cornucopia.

La irrupción de la cultura de masas en la Argentina de principios del siglo XX constituye, para Borges, un escenario cultural propicio a la hora de poner a prueba el capital simbólico que demanda la formación de una literatura nacional. Borges publica sus primeros textos literarios – poemas, ensayos y, posteriormente, reseñas bibliográficas y cuentos – en un espacio editorial que, desde muy temprano, alcanzaba una creciente autonomía por el sostenido auge de los procesos de alfabetización y urbanización en las regiones del Río de la Plata. Si bien sus primeros libros no alcanzaron una edición mayor de 300 ejemplares; un grueso de sus textos circularon originalmente en medios impresos de mediano y amplio tiraje, antes de reunirse en el *orden* de un libro, como ya lo ha indicado la crítica; lo decisivo, según creo, no sólo ha de encontrarse en las dinámicas de continuidad y ruptura que procuraron, desde diferentes perspectivas estético-ideológicas, las revistas literarias argentinas de la época tras la definición y construcción de un lugar *otro* para la literatura y el campo cultural que la sustenta. Pero Borges va más allá de una estética del límite. Al colocar el pie en los discursos culturales que estructuran el campo de la letra en la Argentina de principios del siglo XX, realiza una encuesta sobre las condiciones de existencia de lo literario – las formaciones discursivas con las cuales dialoga y delimita la literatura como valor de representación – y, desde allí, materializa un sistema de *negociaciones* y *relevos* entre su narrativa y las formalizaciones de la cultura de masas – las

convenciones del cine, del relato de aventuras, del cuento detectivesco, de la narrativa fantástica, sin olvidar sus textos publicados en diarios y revistas de carácter popular –, todo lo cual convoca una guía de lectura – es decir, la escenificación de modos de leer –, si consideramos el juego de (a)simetrías en las políticas de representación involucradas. Resulta claro entonces que la literatura ya no puede trazar claras distancias con el mercado y la naciente cultura de masas y, por ello mismo, presenciamos – con Borges – una abierta fractura de los desiguales mecanismos de reproducción cultural en los órdenes de la producción, la circulación y la recepción social: las masas pueden acceder, sobre la base de un saber constituido en las convenciones de los discursos populares y masivos, a una literatura que, en el mismo acto de acogerlos formal y simbólicamente, introduce cambios en las estrategias ideológico-estéticas capaz de re-trazar, incluso, tanto la función de autor, como los canales de circulación y recepción estéticos. Y es aquí precisamente donde Borges materializa una operación discursiva ocupada en ampliar los límites culturales de la representación y el consumo, francamente inscrita en los *procesos de modernidad cultural/ modernización nacional*, pero que, en contra de los “programas oficiales o de la elite – de tendencia homogeneizadora (hacia arriba o hacia abajo) –, apuesta (de manera aparentemente exitosa) a una intervención intelectual que explicita las diferencias, que no trata de borrarlas” (MONTALDO, 1998, p. 12).

En conjunto, la flexión discursiva que opera la narrativa borgeana traza y ejercita una específica definición de la literatura en franco diálogo con la modernización nacional. No obstante, *esta* literatura enfrentaba, mucho antes de llegar al filo del siglo XX, varios niveles de (des)regulación histórica, como bien lo demuestra el inédito corpus borgeano que el mercado editorial ha *valorizado* desde la muerte del escritor argentino en 1986 – textos cautivos o exiliados de volúmenes cuya

circulación se dio las más de las veces en revistas y/o editoriales populares y masivas de la Argentina en las primeras décadas del novecientos, todo lo cual cuestiona el cuerpo de una escritura, sin olvidar un código de lectura instituido. La canonización de Borges dentro de la literatura mundial erige un valor de representación capaz de cimentar una totalidad funcional al mercado postmoderno: todo Borges – en cualquier sentido – adquiere un valor mercantil ocupado, precisamente, en confirmar y materializar un *valor institucional* pero que, sin duda, se define en otros términos si consideramos que se trata, muchas veces, de una reducción de la representación estética pues “extrae de la obra original sólo el efecto capaz de reproducirse en masa” (SANTOS, 2001p. 113). Tal reducción se sostiene, paradójicamente, en el valor de la Historia dentro de las representaciones contemporáneas: se trata de un deseo de recuperación histórica, de una nostalgia por alcanzar significados absolutos, capaz de alcanzar una experiencia kitsch en la medida en que inscribe la reconfortante ilusión de haber “leído” a Borges, y, de este modo, el lector puede retornar sin mayores obstáculos como “Sujeto de la Historia” (MASIELLO, 2001), en una explícita fetichización de la carga simbólica de la modernidad – de la cual, sin duda, Borges participa – en tanto moneda de cambio del mercado globalizado. Presenciamos, en conjunto, un *simulacro de identidad* – del sujeto, de la literatura y la cultura moderna –, que bien exhibe, irónicamente, su valor *posthistórico* al participar en los reordenamientos y entrecruzamientos temporales y discursivos regulados por la sintaxis de la mercantilización postmoderna.

Podría pensarse que el “Nuevo Borges” de la industria editorial transnacional ofrece una resignificación histórica de la obra literaria del escritor argentino desde la ampliación del corpus que lo sustenta. Sin embargo, y como bien lo evidencian los puntuales y agudos trabajos de Annick Louis, tales pretensiones encuentran pronto sus límites, si consideramos las dificultades que

inscribe la voluntad autoral del argentino precisamente en la escenificación canónica de sus *Obras completas* para Emecé (1964, 1969 y 1974) y Gallimard (1993). Dice Louis: “La organización dificulta la tarea de reconstruir la historia de la carrera literaria de Borges, y vuelve casi imposible la historización de temas y textos, ya que, gracias a una serie de cambios, de retoques y de agregados en el interior de cada volumen – considerados por la crítica como *correcciones* –, Borges logra confundir los rastros que podrían llevar a una historización de los textos” (1999, p. 49). Para más señas, y como bien lo analizan Iván Almeida y Cristina Parodi (1999), la industria editorial ha contribuido de forma significativa a la (des)organización del corpus borgeano que, literalmente, se aleja de manera progresiva de toda cronología, para parecerse a un laberinto de ediciones, re-ediciones, re-impresiones, compilaciones, recuperaciones y “obras (in)completas” (ALMEIDA y PARODI, 1999, p. 25). La narrativa del escritor argentino colinda con el simulacro desde el mismo momento en que sufre, por parte de la industria editorial, una desorganización histórica anclada en “el desarme de los libros publicados, en el orden cronológico, en la (des)incorporación de las obras en colaboración”, sin olvidar, “la selección de textos no recogidos en libros, la corrección de las traducciones existentes” (ALMEIDA y PARODI, 1999, p. 25).

Las intervenciones editoriales ocupadas en reordenar y reconstruir el corpus borgeano constituyen una clara evidencia de que la literatura en tanto institucionalidad política y discursiva no constituye, en modo alguno, una totalidad formada capaz de autorizar y legitimar, por sí misma, sus usos y (re)codificaciones. Surge entonces la importancia de los procesos de transcodificación multimedia y de las formas de recepción como prácticas de significado que in/forman el discurso (post)literario más allá de la discursividad temporalmente acumulativa y autolegitimante de la cultura escrita, y más allá de las políticas de representación que las

rigen desde sus fuentes y procesos de emisión y producción¹ porque, como bien lo apunta Graciela Montaldo, “la ‘literalidad’ no es la única estrategia de la literatura” (2006, p. 260).

A la literatura le resulta difícil preservarse (y tal vez gran parte de esa literatura no quiera hacerlo) de la homogeneización del significado que agencia la industrialización de la edición en franco diálogo con los medios de consumo desde una escala global. Situándonos en la otra orilla, resulta claro que la apropiación de elementos provenientes de la cultura de masas por parte de la literatura latinoamericana contemporánea podría ser un síntoma que avanza en tal dirección, lo que no niega las refuncionalizaciones signílicas y estéticas de tales elementos con el objeto de trascender las determinaciones del marketing editorial o comunicacional, por ejemplo. Si consideramos el caso *Borges*, es claro que la Industria cultural ha continuado un proceso de difusión y canonización – ahistórico y despolitizado muchas veces –, de la llamada “alta cultura” desde las formalizaciones reguladas por los medios globales; todo lo cual nos devuelve, con frecuencia, un *Borges kitsch* por efectista, reciclado y desgastado.

Borges opera dentro del mercado editorial global por *excepción* al desplazarse sin mayores dificultades en circuitos relativamente paralelos: ni siquiera constituye un “riesgo controlado” para las casas editoriales. Trascendiendo las intersecciones, las distancias y las cercanías entre la institucionalidad literaria, las expansiones y contracciones de la demanda sociocultural y editorial, y, como consecuencia, las fluctuantes políticas del mercado; sin duda la excepcionalidad borgeana dentro de la Industria cultural nos dice, entre otras cosas, que la promoción y reedición de la narrativa de los autores consagrados en el subcontinente – Fuentes, Vargas Llosa, Donoso, Cortázar – fortalece, define y consolida desde sus cimientos el mercado editorial de habla hispana en aras de la gestión comercial de un segmento

cultural latinoamericano: de ahí, en buena medida, las reediciones de *Borges* si consideramos un ejemplo específico; o los cuantiosos anticipos para escritores consagrados, todo lo cual concluye en la acumulación de capital simbólico para contrarrestar o avanzar las fusiones y acumulaciones de los conglomerados transnacionales y multimedia – según sea el caso –, en tanto estructura determinante en la regulación del mercado de entre siglos. Al llegar a este punto resulta obvio que la narrativa de *Borges*, *García Márquez*, *Vargas Llosa*, y *Cortázar* aun – *en conjunto*, porque de eso se trata – formen parte (y están al servicio) de una política de *homogeneización* editorial ocupada en fijar – fundamentalmente – parámetros de producción y recepción “estéticas” dentro del campo literario y cultural latinoamericano resituando y, en ocasiones, anulando, toda mediación crítica institucional. La circulación entonces no resulta simétrica y, por lo tanto, traza jerarquías, exclusivas y excluyentes por lo demás: la categoría continental que inscribe el rótulo “literatura latinoamericana” reúne en la industria editorial española su centro de definición, anclada en el éxito mercantil más allá de toda norma institucional, más acá de toda intencionalidad entre autor y lector. Tras este paisaje se encuentra una producción literaria diversa pero estrictamente limitada a un *exiguo* mercado nacional; y es justo este adjetivo el que resume y define un campo editorial precario y, sobre todo, difícil: los escritores que no forman parte del exclusivo club de edición transnacional les resulta problemático acortar la gran brecha temporal entre escritura y publicación debido a que no resultan atractivos para las editoriales; los tirajes son escasos por la carencia de un mercado de lectores consolidado, sin olvidar las cortapisas que inscriben las políticas gubernamentales en el campo del libro, muchas veces al servicio de los grandes conglomerados editoriales.

Si el boom de la narrativa latinoamericana en los años sesenta puede

ser definido como el zénit de una expansión letrada dentro de los procesos de modernización cultural subcontinental, resulta obvio que la confianza vanguardista de una autonomía literaria alcanzada no puede concebirse ni formularse como tal sin la consideración de una efectiva y, a la vez, relativa equivalencia entre los índices de producción, los canales de distribución y redistribución subcontinental – agenciada, paradójicamente y en gran medida, por casas editoriales españolas – y los circuitos de recepción, heterogénea en sí misma, dicho sea de paso. Pero se trata de un recorte discursivo que no logró disolver – a pesar del considerable esfuerzo de sus escritores “superestrellas”, con argumentos de carácter político, para más señas – la tensión e intensificación extrema que convocó el cruce entre las políticas de representación de la literatura y las políticas del mercado y, por consiguiente, los regímenes de clasificación de la cultura letrada en el orden de lo literario. Desde entonces y aún hoy, sorprende lo obvio: el mercado sigue siendo, para la mayor parte de la crítica literaria y cultural latinoamericana, un espacio de peligro y de desautomatización crítica y estética.

Cuando Hannah Arendt sostiene que el problema no lo constituye, en modo alguno, la masificación mercantil de la literatura y el arte – por cuanto esta operación no afecta la naturaleza de los objetos estéticos –, conserva y legitima definiciones tradicionales que se pierden, justo, cuando tal naturaleza se encuentra alterada por cambios sustanciales “como una nueva escritura, la condensación o resumen, la reproducción hecha sinceridad o la adaptación para el cine” (1996, p. 219). Este tipo de intervenciones multiplica el ejercicio de la representación en sus varias instancias, no obstante las prácticas que involucra, hoy, redefinen el concepto institucionalizado de literatura y sus estrategias de intervención política, social y cultural. De allí, entonces, el nuevo lugar de Borges, multiplicado por lo demás: si Borges fue, a mediados del siglo

XX, un icono nacional argentino y latinoamericano capaz de refuncionalizar una tradición cultural sin olvidar las diferencias culturales – un ejemplo: *Evaristo Carriego* (1930) – y, también, postular una literatura en abierto y libre diálogo con la tradición occidental; hoy, en cambio, se encuentra liberado a su suerte ante el poder desterritorializador de las identificaciones provisionales que convoca en buena medida la equivalencia general de los medios globales pero, también, ante las apropiaciones resignificantes capaces de restituir la fuerza constitutiva de un entramado histórico que lo nombra en toda su complejidad, posibilitando, de este modo, una cultura plural, multiforme, expansiva....

Es claro que un mercado puede constituirse como una comunidad de valores, es decir, un lugar donde se fija la cualidad y la jerarquía de las cosas, por lo tanto, se trata de un ejercicio de propiedad de la cultura. Pero como bien lo advierte Hannah Arendt, un valor, “es un bien social que podía ponerse en circulación y convertirse en dinero a cambio de todo tipo de valores, sociales e individuales” (1996, p. 215). La identidad, tanto individual como colectiva, constituye uno de los ejes clave en estas reconversiones del valor social, y no sólo la narrativa continental en sus multiplicidad teje respuestas, también hace lo propio el arte latinoamericano de fin de siglo.

PEPÓN OSORIO Y LAS CONTRADICCIONES DE UNA IDENTIDAD ESPECTACULARIZADA

Aquella mañana de 1994 la 481 Park Street del barrio Frog Hollow en Hartford, Connecticut, no era la misma. La diferencia encontraba su lugar en una barbería que, luego de varios meses enfrentando el más completo de los abandonos, abría nuevamente sus puertas; pero en esta ocasión, y como quien resurge de sus cenizas, su nombre no podía ser menos que otro: *En la barbería no se llora*. Al colocar un pie más allá del umbral nos captura un escenario colmado de ornamentos brillantes y lustrosos, colores

vivos y sugerentes imágenes: proliferan figurillas de santos y de niños en su primera comunión, ángeles negros y blancos, afiladas cuchillas, flores plásticas, sandalias, linternas, piedras de dominó, hojas de plástico, soldaditos de juguete, metras, encajes, lupas, condones, barajas, peines de afro, cucharillas, placas policiales estadounidenses, carritos. La silla de afeitar, colmada de tales miniaturas, se encuentra tapizada con una tela roja que lleva grabada en serigrafía la atlética figura de un cuerpo masculino. Abundantes trozos de cabello negro rizado cubren los alrededores de la silla: sólo un mechón rubio lacio establece el contraste. Las cámaras de video, situadas en las esquinas de la barbería, transmiten las imágenes – sin audio – de hombres latinos llorando dolorosamente o cumpliendo rutinas de ejercicio muscular en un gimnasio. Las paredes exhiben un florido papel tapiz y en el techo podemos encontrar imágenes en acuarela de espermatozoides gigantes. No podían faltar la bandera puertorriqueña y los radiofónicos acordes de música latina².

Me encontraba dentro de la instalación *En la barbería no se llora* (1994), del artista nuyorriqueño Pepón Osorio, artífice de tal reapertura. Se entiende: la barbería constituye un espacio recortado sobre los valores “naturales” de la masculinidad y, por ello, no puede menos que funcionar e intervenir en tal dirección³. Resulta evidente que la barbería de la Park Street presenta los signos naturalizados del sujeto masculino – carritos, cuchillas, canicas – desde una imaginería kitsch, figurativa y sentimental ocupada en preservar el origen identitario (y nacional) desde la abigarrada estética doméstica – “femenina” por lo demás – de muchos hogares populares latino/americanos (en una abierta actualización del *horror vacui*); al tiempo que escenifica la transformación de una memoria afectiva al entrecruzar experiencias históricas dispares y cuyas significaciones in/foman las ambigüedades y contradicciones que intervienen, en cierta medida, en el desplazamiento identitario que convoca la

migrancia latina en los Estados Unidos.

Pero la 481 de la Park Street no logra someterse a la domesticación espacio-temporal que ejerce su imperativa sentencia en tanto categoría nominativa e identitaria. No sólo podemos decir, con Osorio, que *en la barbería sí se llora*; también, y sin ningún tipo de tapujos, se puede llorar. En realidad, no existe ley alguna que lo prohíba: ante mis ojos desfilan las imágenes de video – sin audio – de hombres llorando en la barbería; silenciados, sólo les resta exhibir públicamente su dolor. No logro saber por qué o por quién lloran; lo importante, siguiendo a Vilém Flusser, es la significación política y cultural que adquiere tal gesto en la medida en que es expresado simbólicamente frente a los otros, todo lo cual acentúa y devela su carácter de “acuerdo artificial” (1994, p. 14-15). Cuando el niño llora, o cuando lo hace el macho, se produce una escisión dentro de tal acuerdo capaz de reclamar el resurgimiento de sus fundamentos constitutivos. Es claro: la vigilancia patriarcal, ocupada en negar y reprimir los sentimientos y la sensibilidad “femenina” -y también “homosexual”- en tanto límites infranqueables por el macho latino/americano⁴, funciona como una instancia de naturalización del género desde las formaciones discursivas que agencia el idealismo binario heterosexual.

La instalación disemina alegóricamente los soportes naturalizados del macho latino dentro de una serialidad doméstica – encajes, flores, recordatorios, fotografías – y, de este modo, erige una abierta (con) fusión de campos simbólicos restringidos – masculino/ femenino, público/ privado, racional/ sentimental, doméstico/ laboral –, todo lo cual subvierte la retórica que los mismos escenifican para establecer las reglas “naturales” de su propio consumo en la formación jerárquica y heterosexual de subjetividades individuales y colectivas, como bien lo ejemplifica toda barbería. La proliferación significativa que convoca la barbería en torno al machismo latino no puede menos que instaurar su propia

iconicidad, decisivamente autoparódica y subversiva, todo lo cual socava la evidencia del género como un dato legible. Surge al punto una apertura en las posibilidades de acción y construcción del sujeto masculino, capaz de interrogar el espacio de/ para la representación de la identidad cultural – y del machismo latino en particular – desde la representación en tanto práctica y estrategia significativa central en la formación de los discursos productores del género y en los desplazamientos culturales que históricamente inciden en la reconstitución de todo tipo de identidades: las migraciones verbigracia.

Si el proyecto nacional en el subcontinente necesitó del cuerpo masculino y heterosexual para organizar la memoria y la historia oficial (Olea, 1994), desde el saber letrado y la esfera pública; *En la barbería no se llora* nos dice que, en el presente entresiglo, tanto las categorías tradicionales de género y nación como el diálogo que establecen, abre una renegociación política de sus términos y campos de acción desde la consistencia física y cultural de una realidad profundamente transformada por la superposición de las migraciones finiseculares y del rápido flujo de los signos inscritos por los procesos de globalización del capital. Lo anterior ha dado como resultado la capitalización simbólica y material de un amplio rango de fronteras culturales – tal cual la nuyorriqueña o la chicana, por ejemplo –, dentro del orden globalizado de circulación de imágenes y representaciones identitarias lo que no niega, sino más bien complejiza, las tramas de una experiencia transterrada cuyos reajustes espaciales involucran, radialmente, y en buena medida, el desplazamiento y la recomposición de significados históricos; redistribuciones en las prácticas e interacciones sociales; rearticulaciones en la economía discursiva y la reconstitución de sensibilidades, afectos e imaginarios individuales y colectivos, en una clara flexión sobre el rol de la memoria individual y colectiva dentro de los procesos de subjetivación, sin olvidar sus alcances en

la construcción de una agencia política trizada entre el nacionalismo y las instituciones coloniales.

La imaginería kitsch, manierista y neobarroca de la instalación materializa una sensibilidad híbrida y migrante capaz de afirmar una diferencia cultural en abierta afiliación con la cultura puertorriqueña en medio de las tensiones históricas, políticas, económicas y culturales que inscriben tanto el colonialismo estadounidense como el mercado global; también interrumpe la dominación masculina ejercida por medio de la comunicación simbólica del conocimiento y los sentimientos (BOURDIEU, 1999, p. 12). Esa sensibilidad kitsch in/forma y rearticula una nueva comunicación, valoración e identificación cultural y social en torno al género al convocar sentidos activos donde se despliegan temporalidades y espacialidades entrecruzadas y cristalizaciones de la experiencia vivida más allá (o más acá) de fijeza simbólicas ancladas en la división de los espacios público/ privado, o en la formación decididamente genérica de las memorias e historias nacionales, por ejemplo. Osorio abre la instalación a una dimensión histórica y, también, comunitaria: la esfera pública ya no constituye una formalización homogénea masculina si consideramos que la barbería indiferencia lo público y lo privado disolviendo el sistema burgués de la razón y los sentimientos.

La escenificación de identidades fronterizas que materializa la barbería de Osorio, en tanto “estructura de sentimiento” (WILLIAMS, p.1977), realiza una inquietante crítica sobre los alcances y límites de los procesos de hibridación cultural en América Latina en su desplazamiento estadounidense, sin olvidar sus instrumentalizaciones políticas – culturales en suma – dentro de un diversificado y heterogéneo mercado de carácter predominantemente neoliberal anclado en diversificados procesos de globalización. La presentación del macho latino que nos ofrece la barbería de la Park Street convoca una

superposición de campos referenciales, todo lo cual describe un icono transnacional capaz de exhibir las tensiones entre sus significados hegemónicos y emergentes desde diferentes registros – genéricos, estéticos, políticos, históricos *in extenso* –, en un abierto descalce de su condensación simbólica. Surge una *política de hibridaciones* en la escenificación de la heterogeneidad de las apropiaciones culturales “en relación con la desigualdad entre las culturas (...) y por tanto respecto del poder y del prestigio” (GARCÍA CANCLINI, 1999, p. 55). En este sentido, la instalación de Osorio trasciende el cerco – tercermundista dirían algunos – de una producción tecnológica serializada destinada al desecho y a la recuperación kitsch, e incorpora la tecnología y lo mediático – monitores de video y de televisión, fotografías – no en tanto vector de modernización y progreso anclado en un lenguaje artístico abstracto y elaborado, sino como elemento doméstico en ambientes populares – cercano por familiar –, lo cual armoniza esferas simbólicas restringidas para, de este modo, develar un conflicto de clases sociales – la alta y la popular, mutuamente distanciadas – en la inserción diferencial al mercado global de bienes materiales y simbólicos. Al formar parte de una gramática objetual propia de la imitación y la manufactura incluso artesanal, asistimos a una refuncionalización política de la tecnología capaz de subvertir los intereses de poder que la colocan como fuerza niveladora de las relaciones sociales y culturales.

El exceso representado en contrapunto con el exceso de representación que informa la barbería estructura una alegoría híbrida y autoparódica del macho latino y, de este modo, erige la identidad como un efecto desde el mismo momento en que es producida deliberadamente. La híbrida alegorización de la barbería en tanto práctica significativa, materializa uno de los tropos enunciativos del capitalismo global – la alegoría, precisamente – al ofrecer, en contrapartida, un efectismo kitsch como forma de instalarse en el espacio

postmoderno del Centro para, y desde allí, operar una subversión de los estereotipos de género que inscribe el *mainstream* estadounidense en relación con la cultura latinoamericana. El estereotipo, al tener un lugar relativamente asegurado dentro del orden simbólico colonial, se encuentra disponible para su reproducción, permitiéndole a las culturas subalternas una entrada a la escena pública al operar con su apropiación, todo lo cual posibilita una feroz crítica de las inscripciones políticas de los estereotipos en “la construcción de alteridades, en la exclusión y la reducción esencialista de la diferencia y en el mantenimiento de límites sociales de un orden naturalmente establecido” (Hall 1997, Dyer 1993). La tensión e intensificación extrema de los estereotipos de la cultura latina que inscribe la barbería de la Park Street incorpora al sujeto metropolitano en la medida en que sobreactúa y parodia su mirada cultural (potenciada por la iconografía latina que inscribe el consumismo estadounidense), al tiempo que examina “the colonial subject’s awareness of being surveyed from outside or above by stressing his culture’s tendency to respond with visually excessive spectacle” (FUSCO, 1995, p. 90).

Los procesos de hibridación cultural encuentran una materialidad privilegiada en los entrecruzamientos resignificantes de lo local y lo global desde diferentes registros y contextos sociales de estructuración e intervención – como bien lo ejemplifica la barbería de Osorio al erigir un diálogo con la cultura colonial –; sin embargo, sus inscripciones *políticamente significativas* no pueden obviar la densidad de las estrategias de formación de un mercado globalizado cuya intensificación y expansión abre estrategias que nutren y mimetizan incluso con lo relacional, lo híbrido y lo “sub/alterno”⁵. Tal “concordancia” borra, al menos en un principio, fronteras simbólicas instituidas y, por lo tanto, mina el campo de las políticas de representación identitarias en sus varios niveles, si consideramos que lo subversivo

exhibe, hoy, un claro valor de mercado. Lo social, en su cruce con lo político, no logra excluirse del todo de una lógica mercantil de representaciones políticamente recortadas por parte de un amplio rango de actores locales y globales. Se trata de representaciones cuya incidencia en la práctica, la experiencia y el significado no resultan desdeñables a la hora de evaluar formas de inclusión y exclusión sociopolíticas, si consideramos que los resultados democráticos de tales representaciones no se encuentran garantizadas de antemano. Tanto la subversión de las instituidas normas de género como los límites de las políticas de asimilación cultural metropolitana que escenifica la barbería, podrían concluir en un acto fugaz e intrascendente — *performance* que se devora a sí misma — capaz de propiciar una reinversión en la dinámica de las apropiaciones y resignificaciones culturales que da como resultante la incorporación de manifestaciones marginales y transgresoras por parte de ese cuestionado centro hegemónico. No dudo que, en buena medida, la diversificación de los movimientos de capital desde las postrimerías del siglo pasado no tenga otro objetivo que recortar la política y lo político a partir de la constitución de un orden liberal sustentado de forma exclusiva en las reglas puras del intercambio mercantil, y, desde aquí, inevitablemente surge la pregunta por el sentido de la política en la consecución de un bien común incapaz de agotarse en la lógica acumulativa, expansiva y destructivo-creativa del capital.

Pero anclar la razón de ser de la política en la cultura no garantiza de antemano una redistribución significativa en la representación identitaria de las minorías, precisamente por la diversificada gramática cultural que in/forman los procesos de producción y circulación del capital en el cambio de siglos. Michel de Certeau advierte que “[m]antener esta representación cultural es entrar en el juego de una sociedad que ha constituido lo cultural como espectáculo, y que instaure por todas partes los elementos

culturales como objetos folklóricos de una comercialización económico-política”. Sostiene, además, la necesidad de inscribir una estrategia, pues las decisiones que designa “ponen en crisis una organización de poderes. Poner de manifiesto esta relación es regresar al sistema social a través de un *análisis político*” (1997, p. 157). Resulta claro que lo anterior interroga en toda su amplitud y complejidad el campo de posibilidades estratégicas que opera el diálogo entre lo cultural y lo político dentro del espacio de la representación estética y social; lo que no implica, en modo alguno, una reducción de lo político a las representaciones culturales o a las identidades sociales. Osorio, en efecto, retorna al orden de lo social por medio de la búsqueda de una nueva significación del género capaz de convocar, inevitablemente, otras formas de socialización — desde un vitalismo relacional, desde la producción y reproducción social del espacio y de sus codificaciones normativas — cuyo carácter político se trama, preciso, en las concepciones populares — las más de las veces esencialistas y conservadoras — del cuerpo, la masculinidad y la feminidad. Se entiende: los procesos de democratización se recortan sobre la dimensión de lo popular y, por ello mismo, habría que preguntarse cuáles son las refuncionalizaciones políticas que agencian diversas fuerzas sociales — el mercado, el Estado, la sociedad civil — sobre tal esfera. En todo caso, y visto desde la instalación que me ocupa, lo kitsch y lo (neo)barroco constituyen no sólo un campo de reconocimiento para los sectores populares, sino también formas estéticas ocupadas en negociar reconversiones culturales dentro de la comunidad boricua, latino/americana *in extenso*. La instalación se erige como una autoridad capaz no sólo de socializar el arte, sino también discutir experiencias comunes de subordinación — genérica, comunitaria, colonial — dentro de la reconversión histórica que convocan en buena medida los procesos migratorios y, justo aquí, la barbería hace contrapunto con un mercado global que no duda en flexionar

significados y valores sobre tales experiencias.

Pero también la instalación de Osorio, quiera o no, retorna a las formalizaciones del mercado desde el justo momento en que la barbería coloca en la escena pública una reivindicación estética y política del estereotipo y del kitsch como legítima formación cultural e identitaria latinoamericana, todo lo cual abre un contradictorio y riesgoso diálogo con las políticas neoliberales cuyas proyecciones avanzadas requieren apropiarse — muchas veces indiscriminadamente — de los contenidos culturales — las formaciones de género, por ejemplo —; de allí, se entiende, la estetización generalizada del mundo que hace parte de sí la revalorización fetichista de una periferia multicultural. La expansión e intensificación de la forma mercancía como manifestación cultural no puede borrar las diferencias entre los objetos y las prácticas culturales en la medida en que participan y responden a sujetos, discursos e instituciones muchas veces disímiles, in/formando, no lo olvidemos, relaciones sociales específicas. Es claro que la transformación en mercancía puede constituirse como una estrategia de intervención simbólica efectiva para los grupos minoritarios, si consideramos que el mercado no logra reducirse a formas de alienación y, más allá, puede consolidar formaciones comunitarias de diversa índole; no obstante el peligro surge cuando los modos de tal intervención no trascienden las estrategias y tropos que ofrece y sustenta ávidamente el mismo mercado a escala global, lo cual concluye en una explícita mimesis de alcance político dudoso. Una mimesis que, conviene decirlo, no se agota en los formatos y sus continuas innovaciones, pues las políticas mercantiles bien saben que éstos carecen de valor si no adelantan una franca apropiación de los contenidos culturales, cualquiera que sean.

En la barbería no se llora desestabiliza las diferencias de género y las identidades que las acompañan, pero también exhibe la exigencia política de una identidad que trata

de construirse en medio de las relaciones de poder colonial: la nuyorrican. Esta articulación no resulta fácil, pues bordea los contornos de un mercado global francamente ambiguo en su cruce con lo político. Considerando todo lo anterior, resulta necesario, tan sólo en un primer estadio, atender teórica y críticamente las contradicciones irresueltas que exhiben los objetos estéticos y culturales en su funcionamiento social, en sus articulaciones y cruces locales y globales, sin olvidar sus delimitaciones recíprocas con las relaciones del poder cultural — de dominación y subordinación — desde las variadas esferas públicas en juego — las esferas públicas de los centros de poder, las esferas contrapúblicas y las esferas públicas informales de la vida cotidiana, como diría Nancy Fraser (1997) —. En tales contradicciones se desteje el espacio de la cultura en el presente entresiglo, lo cual no anula, a pesar de las contingencias sociales mencionadas arriba, y como bien lo dice Ernesto Laclau (1993, p. 175), un cierto contexto estructural histórico diferenciado.

LA PROPIEDAD DE LA CULTURA

Paseo La Ahumada, Santiago de Chile, enero 2004: “¡Literatura barata!, ¡Literatura barata!, Isabel Allende, García Márquez, *La culpa la tiene la vaca*”, oí gritar una y otra vez a un vendedor ambulante quien, seguro, no podía menos que custodiar sus “mercancías” colocadas una junto a la otra, allí, en el suelo, protegidos por un precario plástico, todo en medio del transitado — cual Centro Comercial — Paseo La Ahumada. La mezcla de títulos me llamó la atención, el calificativo de “barata”, también. Sin duda, quería despacharlas pronto, quizás pensaba que tal literatura se lograba con poco esfuerzo. Pero al tratar de capturarlo con mi mirada irremediamente foránea, el hombre ya no se encontraba en su lugar. ¡Pues no tenía lugar! No podía tenerlo, sobre todo cuando los policías venían en camino, cuando la ley, la economía de mercado o qué sé yo... la vida,

no se lo permitían, o quizás sí... Se trata de una escena familiar en muchos lugares de América Latina, y deja entrever varias cosas. La diversificación de la oferta y la demanda, de los circuitos de distribución, era evidente... menos evidente tal vez, acaso, era que esta particular y precaria entrada en el intercambio del mercado se producía en los muros de una ciudad ocupada en exhibir, de manera *violenta*, un *tiempo detenido*. Caminar por la extensa Avenida de La Alameda de la capital chilena, hoy, resulta, para algunos, entre los cuales me sumo, una experiencia absolutamente *postmo*, por no decir *retro*... la estética de los años setenta se hacía presente para trazar, de manera rotunda, la memoria misma de ese momento: el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Tanto la polémica caída de Salvador Allende como la fugaz presencia del vendedor ambulante y la mezcla de títulos de (des)igual valor, me decía, al menos, que en buena parte de la América Latina la falta de garantías en todos los órdenes de la vida individual y colectiva continúa trazando significados y destinos.

Esta falta de garantías alcanza, claramente, la no-simetría entre la producción cultural y la reproducción social general, en una abierta introducción de significados culturales que, lo sabemos, no siempre favorecen y valoran la complejidad/identidad que erige una tradición histórico-cultural (el “Nuevo Borges” de la industria editorial globalizada *dixit*). De allí, también, que la espectacularización de las culturas y las identidades interroga no sólo la acción política y la historia, cruzados con lo estético, lo cultural y lo social, sino también, y de una forma más cruda, lo real (la identidad “nuyorrican” escenificada una y otra vez en las diversas instalaciones de Pepón Osorio, por ejemplo).

¿Cómo armar, entonces, una política de representación estética dentro de un complejo cultural donde el orden simbólico resulta cada vez más homogéneo? ¿Cómo superar tal prueba sin capitular frente a las políticas anestésicas de un voraz — por

diversificado — mercado global?, ¿Cómo definir, a partir de una expresión cultural, una inscripción política efectiva? Tales interrogantes no son nuevas, ciertamente; pero su constante (re)formulación y persistencia no sólo cuestionan el estatuto del arte y la literatura, también exhiben los pliegues de un orden cultural que no logra consumirse en la práctica — social *in extenso* — de la “resignificación”. Coincido, en este sentido, con Nancy Fraser (1997) y Judith Butler (2001b) cuando argumentan que la “resignificación” no resulta suficiente para erigir una intervención política puesto que no garantiza, por sí misma, consecuencias éticas saludables en aras de una apropiación derivada de una teoría radical democrática. La resignificación convoca prácticas diferenciadas y, por lo tanto, sus usos no pueden ser menos que contrastantes al servicio de cualquier inscripción político-ideológica. Así, por ejemplo, la resignificación kitsch, paródica y alegórica del macho latino que convoca *En la barbería no se llora* fractura prácticas, normas y relaciones sociales de género dentro de la tradición latino/americana desde una performance cuya efectividad tal vez describa, fundamentalmente, y en su migrante multiplicidad, el sujeto cultural que requiere el capitalismo tardío.

Sin embargo resulta difícil establecer contextos pertinentes a la hora de maniobrar intervenciones políticas capaces de modificar los procesos sociales y culturales en curso: las formas efectivas de organización y participación política no están claras, tampoco resultan nítidas la miríada de subjetividades sociales y sus procesos de formación identitaria. Aún no es del todo evidente si las políticas de identidad — en sus diversas formulaciones teóricas y prácticas — inscriben una articulación política efectiva dentro del conglomerado social. Las manifestaciones estéticas que estructuran y legitiman tal política se recortan, en estricto sentido, sobre un campo minado pues se trata de medios y fines que bien podrían conducir a la despoltización,

en un meridiano desalajo de la identidad de grupo que se pretende reivindicar. Las políticas de identidad bien podrían materializar un fracaso sin más o, por ejemplo, responder a soluciones económicas ocupadas en desplazar o subsumir la autonomía de la agencia política: surge entonces la persistente pregunta por el lugar y la definición de la literatura y del arte frente a tales resultados.

Reduciendo el cerco, no puede negarse que, tras la búsqueda de su autonomía, la literatura y el arte del siglo XX clausuraron sus definiciones políticas – o, mejor aún, sus políticas de representación – *entre* la institucionalidad y el mercado. En las últimas décadas del novecientos esta historia de posiciones y valoraciones ha acertado, en buena medida, sus distancias para dar paso a (con)fusiones y cruces que dejan salir sin trabas una dimensión otra del mercado, del arte, de la cultura que muchas veces tiende a naturalizar las relaciones entre estas instancias... pero aún dentro de este estado de cosas la política inscribe, una vez más, sus posibilidades, la pregunta por su *sentido*.

Así las cosas, tanto la narrativa como el arte latinoamericano de los últimos años no pueden obviar que la entrada en el mercado global implica una asimetría en los órdenes de la representación, la circulación y la recepción. Se trata de una multiplicación de prácticas y significados que, sin embargo, logra trascender la total captura de los medios de reproducción y distribución que agencian los conglomerados transnacionales. Pero en el interior de esta disonante geometría cultural, subsiste la pregunta sobre los fines ulteriores del arte en relación con la vasta morada de lo social. Mientras el arte y la política constituyan fenómenos del mundo público (ARENDRT, 1996, p. 231), la propiedad de la cultura se encontrará en franca e irremediable disputa. De aquí que podamos concebir la cultura como un espacio de lo posible, todo lo cual exige, hoy, una meridiana capacidad: aprender a vivir con el escepticismo y, más allá, con las contradicciones que conlleva, muchas veces, el diálogo entre el mercado, lo estético y lo político. Reconocer la posibilidad de que una cosa sea y no sea al mismo tiempo, quizás constituya un inicio para recortar un deseo alarmante: trazar distancias con la afectación homogeneizante del mercado. Las presentes líneas no hacen más que dibujar ese deseo.

T & M

Texto recebido em agosto de 2008.

Aprovado para publicação em outubro de 2008.

SOBRE O AUTOR

Jeffrey Cedeño é Docente do Dpto. de Língua Literatura - Universidade Simón Bolívar, Caracas. Autor de vários artigos sobre literatura e cultura na América Latina em periódicos especializados da América Latina, DOS Estados Unidos e Europa, incluindo "Venezuela in the Twenty-first Century: 'New Men, New Ideals, New Procedures?'" *Journal of Latin American Cultural Studies* (março, 2006).

NOTAS

¹ Rafael Gutiérrez advierte: “Si por un lado son preocupantes los niveles de concentración de la producción cultural global; también hay que tener en cuenta las pésimas condiciones materiales propias de la mayor parte de los países latinoamericanos en lo que se refiere a posibilidades de producción y circulación; de ahí la necesidad de políticas culturales fuertes que fortalezcan estos circuitos a nivel nacional. De igual modo, el fenómeno de la concentración de la producción mediática ya se está dando también en Latinoamérica (O Globo, Televisa, Grupo Carvajal, Grupo Cisneros), todo lo cual nos obliga a considerar cómo se negocia la otredad desde la producción nativa” (Comunicación electrónica con el autor, enero de 2005).

² Cuatro años después, en 1998, la instalación se exhibe en Caracas, en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (MAVAO).

³ En América Latina, la barbería se distancia de la peluquería en la medida en que ésta última se encuentra culturalmente codificada como un lugar femenino y, también, homosexual. Por lo tanto, doble ruptura del género masculino desde el esencialismo heterosexual. De igual modo, conviene apuntar que, aún hoy, muchos hombres latinoamericanos, tanto de áreas urbanas como rurales, se resisten a colocar un pie en una peluquería.

⁴ Podría decirse que el machismo ha sido conceptualizado como una práctica masculina dentro de un régimen simbólico de intercambio heterosexual, geohistóricamente determinado. Norma Fuller, por ejemplo, define el machismo como “la obsesión del varón con el predominio y la virilidad. Ello se expresa en posesividad con respecto a la propia mujer, especialmente en lo que respecta a los avances de otros varones y en actos de agresión y jactancia con relación a otros hombres (...) Estructuralmente está inserto en un sistema patrilineal de parentesco y se apoya en un sistema legal que apoya el poder masculino dentro del hogar y en la división sexual del trabajo que restringe a la mujer a la esfera privada” (1998, p. 258).

⁵ Tal como lo expresa Coco Fusco, “El *kitsch* es la única *expresión cultural* bajo la que es aceptada la cultura latina en Nueva York y en los Estados Unidos” (Subirats, 2001: 104; las cursivas son mías). En este sentido, la colorida profusión neobarroca de la barbería de Osorio traza distancias con esa otra estética propia del mercado global, ligera y transparente, que prescinde de toda ubicación geográfica y connotación local: el minimalismo de las tiendas de los *shopping-center*.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Iván y Cristina Parodi “Editar a Borges”. *Punto de vista* 65 (Diciembre), 1999, p. 24-29.
- ARENDRT, Hannah. “La crisis de la cultura: su significado político y social”. *Entre el pasado y el futuro*. Barcelona: Península, 1996, p. 209-238.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BORGES, Jorge Luis *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- _____. “El escritor argentino y la tradición”. *Obras completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1964 a, p. 121-129.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1964b.
- _____. *Borges oral*. Madrid: Alianza, 1999 a.
- _____. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999b.
- _____. *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica, 2001.
- BUTLER, Judith. “La cuestión de la transformación social”. *Mujeres y transformaciones sociales*. Elisabeth Beck-Gernsheim et. al. Barcelona: Roure Editorial, 2001.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis E. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX*. Santiago de Chile; Editorial Cuarto Propio, 2007.
- DE CERTEAU, Michel. *Culture in the Plural*. Minneapolis: The University of Minesotta Press, 1997.
- DYER, Richard. *The Matter of Images*. London and New York: Routledge, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.
- FRASER, Nancy. *Justice Interruptus*. London and New York: Routledge, 1997.
- FULLER, Norma. “Reflexiones sobre el machismo en América Latina”. Teresa Valdés y José Olavarria (eds.). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Santiago: FLACSO/ UNFPA, 1998, p. 258-266 pp.
- FUSCO, Coco. *English is Broken Here*. New York: The New Press, 1995.
- _____. “En la barbería no se llora” (Catálogo). Caracas: Museo Alejandro Otero, 1998.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999.
- HALL, Stuart (ed.). "The Spectacle of the Other". *Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 1997.
- JAMESON, Fredric. *El postmodernismo y lo visual*. Valencia: Ediciones Episteme, Vol. 153, 1997.
- KRISTEVA, Julia. "Hannah Arendt: política y singularidad", *Concordia*, 2001, 39, 89-104.
- LACLAU, Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.
- LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- _____. "Jorge Luis Borges: obras, completas y otras". *Boletín* 7 (Octubre), 1999, p. 41-62.
- MASIELLO, Francine. "La insoportable levedad de la historia: los relatos *Bestseller* de nuestro tiempo". *Cuadernos de Literatura* 15 (enero-julio), 2001, p. 59-75.
- MONTALDO, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes". *Boletín* 6 (Octubre), 1998, p. 7-17.
- _____. "La expulsión de la república, la deserción del mundo". *América Latina en la "literatura mundial"*. Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.). Pittsburg: IILI, 2006, p. 255-270.
- OLEA, Raquel. "Libertad de arte y otros imaginarios". *La época*, Santiago de Chile, 19 de agosto, 1994, p. 3.
- RAMA, Ángel. "El boom en perspectiva". *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 266-306.
- SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- _____. "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". Sarah González de Mojica (comp.). *Mapas culturales para América Latina*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano-CEJA, 2001.
- _____. "¿Cómo Borges fue Borges?". *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for Studies. <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bscb.htm>. 08/04/04.
- SUBIRATS, Eduardo. "Coco Fusco: Entre Vista". *Debats* 74 (otoño): 104-106. Vásquez, María Esther (1977) *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

REVISTA TEMAS & MATIZES

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber