

Dejo barroco: el espectáculo masivo como política de representación¹

Dra. Johanna C. Ángel-Reyes

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Resumen

Estas líneas se escriben con la pretensión de sentar bases para un análisis crítico de las políticas culturales estatales en México y América Latina, que favorecen el arraigo de espectáculos festivos en espacios denotados como públicos, donde los mecanismos de representación se derivan de una actualización de los mismos instrumentos barrocos de dominación que prevalecen desde el forjamiento ideológico de las colonias. Se llama la atención sobre la definición de “ciudadanía” que apela netamente a acciones simbólicas, que implican la vinculación de la cultura como capital cultural, y la redefinición del espacio público como espacio virtual de representación.

Palabras clave: alegoría, virtualidad, políticas de representación

Abstract

These lines are written with the aim of establishing bases for a critical analysis of state cultural policies in Mexico and Latin America, which favor the taking root of festive shows in spaces denoted as public, where the mechanisms of representation derive from an update of the same baroque instruments of domination that prevail from the ideological forging of the colonies. Attention is drawn to the definition of citizenship that

¹ Avance de investigación. Proyecto “Narrativas periodismo y regímenes discursivos de la cultura” Universidad Iberoamericana Ciudad de México 2020-2022.

clearly appeals to symbolic actions, which involve linking culture as a cultural capital, and redefining public space as a virtual space for representation.

Keywords: allegory, virtuality, representation politics

Preludio

Dentro de las implicaciones de vivir la autodestrucción como goce estético, (Benjamin 1994: 57) en tanto que el drama humano cobra dimensión espectacular mediante los mecanismos de industrialización de la cultura, se encuentra la explotación de la capacidad de asombro propia de nuestra especie, ante hechos que nos toman por asalto desde el espectro de lo que se considera como «realidad».

A partir de la inminente recodificación de la cultura como espectáculo, el acontecimiento se diluye sin dejar pista ni sensación alguna posibilidad, y con él, la noción de singularidad como forma significativa de poder pensar un “nosotros” resultado de la multiplicidad de dichos singulares.

Arte, cultura y espectáculo, ocupan el mismo renglón en la producción de narrativas de identidad multicultural, desde las esferas que se apropian de las subjetivaciones productoras, de lo que en principio podría considerarse cultura para vertirlas como política cultural, desde las instituciones que se encargan de asegurar el acceso a una serie de fragmentos. Estos se codificarán desde nuevos marcos para la aprehensión de dichas subjetivaciones industrializadas, ahora, a manera de acceso a programas de difusión de caracteres de identidad. La condición de «acceso» como consigna, reifica el espectáculo festivo desde una condición de hecho –público-.

Planteándolo como el principio del trasegar para un trabajo establecido a mediano plazo, estas breves líneas se han escrito con la pretensión de sentar bases para un análisis crítico de las políticas culturales establecidas desde el Estado, que favorecen el arraigo de espectáculos festivos en espacios denotados como públicos, donde las formas de

representación se derivan de una actualización de los mismos instrumentos barrocos de dominación que prevalecen desde el forjamiento ideológico de la Nueva España.

Este primer planteamiento del problema permitirá más adelante, recaer sobre un análisis fenomenológico que de cuenta de la imposibilidad de hablar de cultura y de pensar una política cultural desde la ley, dado que resulta contradictorio y carente de sentido. Si bien desde la academia nos hemos preguntado por la reincidencia de ciertas formas de la cultura que se asemejan en su estética y en sus narrativas a un estilo barroco, es necesario develar también la aplicación de este término, como una noción que señale la estrategia para la consolidación de imaginarios colectivos de representación mediante la virtualización de los cuerpos.

Como consecuencia de la espectacularización de subjetividades, basando la puesta en escena en el estilo, el ejercicio de la política barroca (o neobarroca, como se mencionará más adelante) revela una gran paradoja que refiere la industrialización de la cultura como forma de conservar la tradición. Llamaremos la atención entonces en las tácticas que generan una política de representación, donde la definición de ciudadanía apela netamente a acciones simbólicas, que implican la vinculación de la cultura como capital cultural (es decir, como mercancía que circula y genera plusvalía), así como la redefinición del espacio público como espacio virtual de representación y la imposibilidad de pensar ciudadanías en términos de singularidad.

El espectáculo festivo: la producción de alegorías multiculturales

La construcción territorial de un espacio lúdico-simbólico y espectacular de matriz hispana, “obedece a una necesidad del poder y los poderes en orden a imponer imágenes

colectivas, labrar destinos comunes e inscribir figuraciones altamente persuasivas en el imaginario colectivo” (R. De la Flor 2003: 125). Las intenciones del espectáculo festivo de tono espectacular importado desde la península, junto con un proyecto de dominación afianzado entre los siglos XVI y XVII van, en evidencia, más allá de la generación de una estética particular basada en la exageración y la exacerbación de los sentidos.

Esta construcción se constituye en una de las herencias y referentes perdurables en la noción de espacio público, de celebración y de colectividad en las conformaciones geopolíticas que hoy conservan como legado de dicha impronta de origen ibérico. La lengua, la noción de raza, la religión, las formas de celebración y a la par, la producción de fragmentos de identidad mediante los *aparatos* de ejercicio de la ley, constituyen una marca de nacimiento imborrable, un cordón umbilical que dejó su cicatriz en nuestra fractalidad latinoamericana.

Se entenderá el aparato, a la manera descrita por Jean Louis Déotte en *La época de los aparatos*:

¿Qué es lo que hace lógicamente, necesariamente época para la cultura, y no sobre un modo historicista? En cada oportunidad, una cierta determinación de la superficie de inscripción del acontecimiento, es decir, una cierta modificación del cuerpo parlante, por el hecho de la relación que un cierto aparato esencial de escritura y de registro establecen con la ley. Eso supone que llega algo al cuerpo parlante, un acontecimiento, en su relación con la ley. Que esa relación con la ley sea siempre mediatizada por un aparato. Un aparato técnico y legal a la vez. El aparato es pues la mediación entre el cuerpo (la sensibilidad afectada) y la ley (la forma vacía universal) que Schiller designaba *forma soberana*. La ley, que no debe entenderse aquí en un sentido limitado, jurídico, es aquello

por lo cual, gracias a un aparato, el cuerpo parlante se abre a lo que él no es: el acontecimiento.

El aparato no es un medio de comunicación (correspondencia mediante cartas, prensa, radio, teléfono, televisión, etc.). Los medios modernos están sometidos al capital y a su temporalidad: ganar tiempo y comprar el tiempo futuro (Déotte 2013: 27)

Podría figurarse que una intención de masificación de la cultura anterior a la que se evidencia con la revolución industrial, tiene lugar allí, en el período barroco español, cuyos mecanismos hábilmente se exportaron a las indias occidentales y donde el espectáculo funciona como el ente regulador amparado en grandes dispositivos del imaginario cultural: el arte y la fiesta.

En cuanto al dispositivo, Michel Foucault identifica tres “momentos” de lo que considera como tal. En una entrevista hecha por A. Grosrichard en julio de 1977. En el primero, enuncia un “ensamble resueltamente heterogéneo” (Foucault 1994: 299) que, como virtud, incluye cada cosa, pertenezca o no al ámbito discursivo. De esta manera, la noción de dispositivo se referirá a la “red” que puede establecerse entre todos los elementos y que a su vez, los sostiene.

En segundo lugar, Foucault identifica el término en cuestión como “la naturaleza de la relación que puede existir entre estos elementos heterogéneos.” (p. 300) En este punto aclara, además, que no necesariamente, un dispositivo se manifiesta como una institución, o mejor, no se refiere únicamente a la institución.

En el tercer momento identificado, plantea una “función estratégica dominante” (p. 300).

En un momento histórico dado, el dispositivo tendrá como fundamento principal, corresponder a esa emergencia.

Cuando motivado por la obra de Foucault, Gilles Deleuze trae a la luz la pregunta “¿Qué es un dispositivo?”, lo presenta como una especie de ovillo o madeja. Un conjunto multilíneal donde, lo más importante, resulta ser la ausencia de homogeneidad en las líneas que lo componen, las cuales “forman procesos de desequilibrio” en tanto que se alejan y se acercan unas con otras. (p. 155) Por su parte, G. Agamben, releendo a Foucault en *¿Qué es un dispositivo?*, llama dispositivo “a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos.” (p. 257)

Coinciden los autores al plantear que un dispositivo no se reduce a una institución. Además, en su función estratégica en torno a la conservación del poder y a su contrariedad subjetiva, en tanto que obstaculiza la emergencia de los sujetos. Si bien la materialidad edificativa de las urbes se dedicó a elevar templos, no sólo se levantó la síntesis virtual de *la casa de Dios*. Se construyeron también “nuevos espacios sacrales del espectáculo, de los juegos, de las ilusiones, de la terra mítica para el entretenimiento y la diversión de masas”. (R. De la Flor 2003:125)

La fiesta como táctica de instauración de nuevos imaginarios de representación con tendencia a la colectividad, irrumpe como un universo en el que la distinción del sentido de realidad se disloca. Una experiencia fragmentaria y onírica, tan parecida a la de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, la vida y el sueño dejan de ser claves literarias para convertirse en las pautas para la comprensión del ejercicio de poder más efectivo del dispositivo, importado con el fin de instaurar un orden de cara a una nueva economía y a un sistema de representación colonial.

Esta “ruptura festiva”, como la describiera Bolívar Echeverría (1998: 190) presenta una complejidad digna de una táctica instaurada en el campo de batalla:

Lo que en ella entra en juego no es ya solamente el hecho de la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo. Es decir, la cristalización como subcodificación singular de código de lo humano, de la estrategia de supervivencia del grupo social en una situación histórica determinada. La ceremonia ritual, el momento en que culmina la experiencia festiva, es el vehículo de este tipo peculiar de ruptura de la rutina: ella destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad; impugna y ratifica en un solo acto todo el conjunto de definiciones cualitativas del mundo de la vida; deshace y vuelve a hacer el nudo sagrado que ata la vigencia de los valores orientadores de la existencia humana a la aquiescencia que lo otro, lo sobrehumano les otorga. (p. 190)

Uno de los factores que permitiría considerar el barroco, no sólo como adjetivo calificativo, sino como sustantivo que le da nombre propio a un dispositivo de dominación, reside en la ponderación de la imagen como elemento coercitivo, es la que permite mediar “el discurso de la idolatría” (Rincón 2007: 36), en orden a establecer nuevos regímenes de la mirada. Los modelos tachados de paganos se reemplazan por “modelos de representación precisos” (p. 36), estables, aquellos que puedan dar cuenta de una realidad única, basada en las prácticas y creencias, que den paso a la instauración de un nuevo orden del poder mediante la representación.

En palabras de Octavio Álvarez Solís en *La república de la melancolía* “El barroco es un concepto histórico en constante disputa política. Tales *combates por el barroco* pretenden

dar cuenta de cómo y por qué surge la *paradoja hispana* y, sobre todo, cómo resolverla.”
(2015: 30)

La potencia de este engranaje cuyo apelativo es necesario configurar, ya no sólo como un periodo de la Historia universal, la constituye la generación de alegorías. Es decir, ficciones donde la representación de una *cosa* cobra un sentido diferente, fracciones que emergen como “claves de representación dislocadas” (García 2010: 165). Éstas, se manifiestan a manera de testimonio de la imagen como discurso y de la tendencia de lo escrito a convertirse en imagen visual. (p. 165) La alegoría irrumpe, según W. Benjamin, como un fragmento amorfo que se opone a la totalidad orgánica, “tanto en la apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas)...” (Benjamin 1990: 168) Una descomposición que sólo tiene posibilidades de ser «recompuesta» por el lector, o el espectador, en el caso de la puesta festiva en escena de la cultura industrializada.

Nos enfrentamos a una noción institucional de diversidad cultural, desplegada como *slogan* a partir de una construcción basada en los retazos visibles de eso que se configura como identidad. La producción de alegorías multiculturales (o de la multiculturalidad), constituye el cuerpo virtual que torna a las plazas y a las metrópolis mismas, en *ciudad evento* y *ciudad espectáculo*. Un enorme escenario donde la ciudadanía está enmarcada por la producción de representaciones de los cuerpos mismos que las ejecutan, como la manera privilegiada de establecer la concentración en colectivo.

A propósito del neobarroco

Cuando Calabrese (1999) formula el término “neobarroco” en *La era neobarroca*, con todas las inconformidades que él mismo expresa en su postulado para un análisis semiótico que pueda desprenderse del velo de lo *posmoderno*,² lo hace anunciando que “Muchos de los fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una «forma» interna específica que puede evocar el barroco” (p. 31). Dicho análisis, acude de nueva cuenta al fragmento como condición de figuración de condiciones estéticas modernas, una “estética social” (p. 14), en palabras del mismo autor, que será configurada a partir de un gusto que se rebela contra la uniformidad, la simetría y la paridad.

Una referencia muy clara de la forma en que Calabrese elabora el postulado neobarroco, se encuentra en la descripción que S. Grusinski hace al respecto:

Los imaginarios coloniales, como los de hoy, practican la descontextualización y el aprovechamiento, la restructuración y restructuración de lenguajes. La mezcla de las referencias, la confusión de los registros étnicos y culturales, la imbricación de lo vivido y de la ficción, la difusión de las drogas, la multiplicación de los soportes de la imagen también hacen de los imaginarios barrocos de la nueva España, una prefiguración de nuestros imaginarios neobarrocos o posmodernos, así como el cuerpo barroco en sus nexos físicos con la imagen anunciaba el cuerpo electrónico, unido a sus máquinas, *walkmans*, vide ocaseteras, computadoras... (p. 214)

Si pudiera, en efecto, formularse un *universo neobarroco*, resulta absolutamente indispensable abordarlo no sólo desde una estética de lo desmesurado o lo fragmentario y

² Omar Calabrese establece como primera dificultad, el prefijo “neo”, que sin embargo utiliza como un inflexión en el lenguaje para poder caracterizar los elementos que permiten dar cuenta de la presencia de caracteres barrocos en las dinámicas culturales de la modernidad.

su incidencia en las artes y las letras. Hay que desplazar este postulado, hacia el desmantelamiento del dispositivo generador de alegorías de la cultura en el orden del ejercicio del poder, concentrando la sospecha en la violencia que mantiene la ley.

Resulta paradójico que el uso de las mismas estrategias coloniales de dominación, a partir de la representación para la creación de relaciones cultura - espacio público – ciudadanía, mediante el “papel concedido a lo simbólico-espectacular” (R. De la Flor 2003: 128), son las que actúan en la consolidación necesaria de imaginarios de lo nacional, así como la necesidad política de normalización y estandarización de mercancías producto del capital cultural, que si bien se producen, circulan y consumen a partir de las narrativas de la diversidad, desembocan en la puesta en escena de cuerpos (in)significantes configurando espectáculos seriados, basados en la puesta al límite de los sentidos y en la capacidad de asombro de los espectadores.

De la misma manera que en la literatura y las artes, el aparato barroco re-irrumpe como estrategia para fijar imaginarios de lo propio, como reivindicación fundamental para distinguirse de quienes pretendieron forjar colonia en nuestros territorios, apelando a llenar cualquier posibilidad perceptible de vacío. El espectáculo en la plaza pública se erige como estrategia de las políticas culturales, subsanando por la vía multicultural la invisibilidad del otro, convirtiéndolo, a su vez, es un aparato virtual de ciudadanía representada mediante alegorías de identidad, que apelan a todas las nociones posibles codificadas de lo popular, para diluir las suturas provocadas por el despedazamiento y reacomodo de fractales en cuerpos virtuales.

Son muchos los ejemplos a los que puede recurrirse, para escenificar la manera en que este *dejo barroco*, permea las esferas del arte y la cultura en América latina. Se sugiere el

término para no confundir con el “Ethos Barroco” de Bolívar Echeverría. Por *dejo barroco* pretende señalarse, la necesidad de rellenar todo el espacio posible sin que emerja vacío alguno. Práctica que dará como resultado vacío, de cualquier manera.

Una necesidad latente de superación del vacío, abarrotando toda oquedad posible con contenidos de índole *autóctona*, se pone de manifiesto en los imaginarios colectivos sobre los territorios abarcados por esta denominación geopolítica compartida.

Por *dejo* se entenderá en adelante, cierto legado que ha quedado como reminiscencia o herencia de un suceso. De ninguna manera se instruye esta definición, con el ánimo de generar otra denominación novedosa que pueda signar el problema evidenciado a partir del análisis del dispositivo de dominación que engendra el barroco, ni se intenta su adjunción como definición en un glosario de terminología latinoamericanista. La pretensión llega sólo hasta precisar la forma de apreciación de las circunstancias que dan origen y generan permanencia en la estrategia que nos ocupa como planteamiento, con el único fin de dislocar la denotación barroca de la linealidad histórica, para atraerla hacia la presentación fragmentaria de significantes, con miras a la superación de la vacuidad descrita líneas atrás.³

A partir de las alegorías de identidad, configuradas mediante el ejercicio del poder como política cultural, arte y cultura terminan equiparados, y aprehendidos, como -la misma cosa-. Y es que al final, se hace con ellos una amalgama, cuando la *colcha* de significantes que se presenta como cultura con el fin de ser consumida, se basa de manera casi exclusiva en el estilo. Dicha reconfiguración, para una política de representación

³ Para el barroco español, la referencia cronológica que fija Fernando de la Flor, va desde 1600 hasta 1750, cuando España se consolida como la gran potencia mundial de occidente.

«democrática», al menos en su enunciación, vulnera al espectador de manera tal, que el desacuerdo jamás emerge como posibilidad. Es una “armonía garantizada de antemano”.

(Horkheimer y Adorno 2006: 171)

De esta manera, tanto arte como democracia, se tornan en categorías inoperantes, de cara a la generación de un significante *otro* abstraído mediante la diferencia y virtualizado mediante la representación de sí mismo, cada vez más lejano de las redes de significados entretejidas desde la subjetivación.

El espacio y el público. La ciudadanía virtual

La noción capitalista de “tiempo libre” jugará un papel fundamental en la consolidación del aparato de producción espectacular de cultura y con ello, de la redefinición del espacio público, con base en el uso de lugares e infraestructura para la realización de eventos masivos afianzados por una industria cultural en franca expansión.

De la misma manera que las formas de entretenimiento asociadas con sociedad y cultura, recodifican las prácticas de asociación con individuos semejantes para la producción de sentido, la plaza pública, como tal, también se resignifica. Deja de ser palestra. La improvisación como posibilidad subjetiva desaparece, para dar paso a la puesta en escena de significantes vacíos a manera de ruptura con la vida ordinaria, que producen una nueva espectralidad desde la máquina: placer en tiempo de ocio. Sin embargo, este, codificado como consecuencia de la estipulación de una jornada laboral que considerará la necesidad de tiempo libre, es el eje fundamental de la perversión maquínica de producción de plusvalía. Si bien éste es un lapso no atado a la obligatoriedad que implica la jornada laboral y que aparentemente implica esa libertad absoluta fundamentada en el contrato

social, termina siendo un momento dedicado al consumo de mercancías producidas mediante el mismo sistema, donde la formación de públicos sella el proceso de conversión y reconversión –dinero-mercancía-dinero- .

La legitimación del espacio como espacio público, nada tiene que ver ahora con un “espacio de aparición”. (Arendt 1999: 122) Ese que “cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción” (p. 123).

La gestación de una *polis* a partir de la producción dramática de espectros de la cultura, reconfigura esta noción como la necesidad creada para ejecutar producciones multitudinarias en la plaza pública que a su vez, se revierte como espacio de trabajo para quienes realizan las puestas en escena de lo espectacular. La potencia que diera origen a la esfera pública se diezma mediante el acuse de reunión permanente en los espacios, antes definidos por la condición efímera del acontecimiento como generador de reunión y dispersión en las dinámicas propias de producción de ciudadanía.

La ilusión producida por la democratización del acceso a la cultura, recodificada bajo figuras industriales de representación como festivales, conciertos, ferias y otra serie de *shows*, propicia el marco para la codificación de ciudadanías virtuales. Debe asumirse como una primera definición de *lo virtual*, como la existencia aparente de algo o alguien, cuya pretensión es simular la realidad, aunque carece de ella. Es decir, sólo se ejerce presencia “activa” en tanto se es representado por algo o por alguien.

Hoy, la plaza pública se define en función de su uso para el espectáculo festivo que da cuenta de la activación de la tradición, al tiempo que reifica la visión ciudadana frente a las acciones del Estado para la conservación del patrimonio material e inmaterial. De esta manera, la noción de público se territorializa meramente como sinónimo de espectador.

El riesgo de rebelión se apacigua. Pensar, sentir y decir *nosotros*, parece una aventura onírica atemporal y carente de sentido.

La multiculturalidad como síntoma. Ni singulares ni sujetos.

La vinculación de actividades de ocio que fundamentan el espectro sociocultural, en tanto que se asocian desde las políticas culturales de Estado a una cadena productiva, interrumpen los procesos de subjetividad que sólo pueden tener lugar fuera de las lógicas del capital. Presenciamos “una sociedad cuyos individuos que la componen, no tiene ya posibilidad de participar en ella, especialmente en un plano estético y simbólico”. (Stiegler 2005: 1)

El borramiento de toda posibilidad del *nosotros*, desde la perspectiva de la suma de singulares, emerge en tanto que lo que se ha determinado políticamente como cultura, se normaliza mediante el aparato educativo, pero también, mediante otros aparatos de control de las emociones a manera de acceso al espectáculo, entendiendo dicho esquema integrado a las dinámicas del capital, como resultado de una operación doblemente perversa: la cultura consumida a manera de espectáculo como garantía de acceso a la misma y de igual manera, la vinculación de subjetividades como mercancía para engrosar el inventario de las industrias culturales. La estandarización de las conductas, la destrucción de los *saber-vivir* que sólo permiten cultivar esta singularidad, conducen a una pérdida de la individuación que, a su vez, es una pérdida de la sensación de existir. (p. 2)

Con la cancelación de toda posibilidad de acontecimiento, dado que la cultura y la singularidad están aunadas a la noción de espectáculo, hay que preguntarse por la

situación del *nosotros*, ya traído a cuenta en el espacio público, asumiendo que este último está constituido por cierta violencia fundacional, pero también por esa violencia que conserva la ley.⁴

El dispositivo que hace posible la producción fragmentaria de identidad cultural, a manera de alegorías, dispone la conversión del valor de uso en valor de cambio, asimilando el trabajo abstracto como mercancía, sumando las formas de construcción de comunidad, a las dinámicas del capital como solución a la «dificultad productiva» de grupos que se han marginado de la morfología constitutiva del Estado basado en el capital.

Casi como una premonición frente a las formas de producción en serie que cobrarían el arte y la cultura, Horkheimer y Adorno aseguran que “por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba por la lógica del sistema social.” (p. 166) Al homologar cultura con entretenimiento, este último definido como la producción seriada de contenidos para consumo en el tiempo libre y basados en la capacidad de asombro de los espectadores; entre cuyas características destaca la configuración y oferta de una red de símbolos formados y moldeados para añadir una «experiencia» a las audiencias, (Sayre, King 2003: 4) presenciamos el despliegue operativo de lo que se normaliza bajo la noción de *consumo cultural*.

El entretenimiento, como vástago moderno de la producción en serie, es controlado por una persona u organización a manera de proveedor. Estas personas y organizaciones,

⁴ Esto, referente a lo que W. Benjamin diferencia entre las formas de violencia que fundan y las que conservan el derecho.

conforman equipos de trabajo nutridos por expertos, ya no en temas culturales, sino en asuntos de mercadotecnia que instruirán acerca de gustos y procedimientos de y para las audiencias.

“Y cuando no sea, el soñarlo sólo basta...”⁵ A manera de conclusión temprana.

Es posible pensar en una «actualización» de la alegoría como un “movimiento violento de desintegración” (García 2010: 166) en contraposición con el símbolo, cuya concepción se basa justamente en la perfecta reconciliación entre forma y contenido, (p. 166) ello a partir de la constatación de la persistencia de un *dejo barroco* en las políticas de representación de los Estados modernos, cuyo árbol genealógico siembra raíz en la Península Ibérica. la alegoría como fragmento de realidad puesto en escena a partir de las fórmulas de las políticas culturales, a manera de espectáculo público, el predominio del estilo y la exacerbación de características de lo *tradicional*, generan el mismo vaciamiento del que dieran cuenta la calavera y la gran ciudad.

Los fragmentos de identidad cultural que se configuran ahora como mercancía, serán los que den cuenta del vaciamiento de sentido, de la decadencia motivadora de la melancolía provocada ante la imposibilidad del duelo frente a la voracidad de *la máquina*. Si bien se

⁵ Remite a los versos finales de la obra “La vida es Sueño” de Pedro Calderón de la Barca puesta por primera vez en escena en el año 1635: “Y cuando no sea, el soñarlo sólo basta; pues así llegué a saber que toda la dicha humana, en fin, pasa como sueño, y quiero hoy aprovecharla el tiempo que me durare, pidiendo de nuestras faltas perdón, pues de pechos nobles es tan propio el perdonarlas. (p. 90)

establece una supuesta inclusión de ciertos rasgos de las denominadas clases populares en el imaginario de lo nacional, en tanto que se anuncia cierto *reconocimiento* a sus formas sociales y culturales como parte de la construcción del significante nación, también se delimita a los sujetos que deben ser objeto de una política cultural, que tendrá como objetivo la *culturización* de dichas clases .

Aunque pareciera que la inversión en la creación de públicos para el arte y la cultura como gran política desarrollista neoliberal, favorece la difusión y la conservación del conglomerado de significantes considerados tradición y patrimonio, la lógica del espectáculo trae consigo la aniquilación de la posibilidad política del singular como forma de comprensión alternativa a la otredad multiculturalista.

Si distinguir la realidad del sueño parece tarea imposible, o peor, si ante la configuración que presenta la realidad, el sueño emerge como alternativa de vida de manera subrogada a otro estado de los sentidos, cabe preguntarse por las posibilidades de agujerear la red simbólica, desde los planteamientos intelectuales que intentan establecer la insuficiencia de la parte por el todo. Pero cabe también, o mejor, es necesario preguntarse, de manera irreductible, si existen condiciones de posibilidad para la reconfiguración de singularidades, dentro del aparato dispuesto para la configuración de significantes vacíos de la cultura.

Una vez establecido el origen y forma de operación del dispositivo que produce las políticas de representación, el aparato crítico debe funcionar para cuestionar y develar las contra-tácticas, para una, el posible derribe de la norma y, junto con ello, las reconfiguraciones que pese a la instalación doctrinaria de la vacuidad festiva y el establecimiento de las visiones alegóricas de la cultura, son capaces de instalar una cierta

singularidad clandestina, una sobrevivencia de formas acontecimentales que se escapan a la normalización de los cuerpos y que actúan como ciudadanías alternativas a la producción maquina de fragmentos de identidad.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?. México. Sociológica. 249-264.
- Álvarez Solís, A. (2015). La república de la melancolía: política y subjetividad en el barroco. Buenos Aires. Adrogué: La Cebra.
- Arendt, H. (1999). La condición humana. Buenos Aires. Paidós.
- Benjamin, W. (1994). Discursos Interrumpidos. Barcelona. Planeta-Agostini.
- Benjamin, W. (1990). El origen del drama barroco alemán. Madrid. Taurus.
- Benjamin, W. (1991). Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Madrid. Taurus.
- Calabrese, O. (1999). La era neobarroca. Madrid. Ed. Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. *La vida es sueño*. Edición electrónica de Matthew D. Stroud basada en la edición electrónica de Vern Williamsen y J. T. Abraham disponible en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater, Inc. <http://comedias.org/calderon/vidsue.pdf>
- De la Flor Adánez, F. (2003). “Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo”. En, *Fiesta, juego y ocio en la historia: XIV Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*. Ediciones Universidad de Salamanca. (125-145).
- Deleuze, G. (1995). “Deseo y placer”. En, Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura 23. (12-20).
- Déotte, J. (2013). La época de los aparatos. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editores.
- Echeverría, B. (1998). La modernidad de lo barroco. México. Ediciones Era.

- Echeverría, B. (1994). Compilador. Modernidad, meztizaje cultural. Ethos barroco. México. UNAM-El equilibrista.
- Foucault, M. (1994). Dits et écrits, 1954-1988, Tome III: 1976-1979. Gallimard.
- García, L.(2010). “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica* 2 (158-185)
- Gruzinski, S. (2001). La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1392-2019) México. FCE.
- Max H. y Theodor A. (2006) Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos. Madrid, Trotta.
- Rincón, C. (2007). De la guerra de las imágenes a la mezcla barroca de los imaginarios en el mundo colonial americano. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Sayre, S. & King C. (2003). Entertainment and Society. Audiences, trends and Impacts. London. SAGE Publications.
- Stiegler, B. “El deseo singular. Conversación con Jean-Christophe Planche”. En, *Les Cahiers du Channel*, N° 17. febrero de 2005. (1).