

La historia recomienza cada vez:

una lectura de *Bellas Artes* de Luis Sagasti

Ana Neuburger

FFyH UNC

Hay quienes piensan que es posible fijar un punto en la línea que figuramos de la historia, tomarlo como punto de partida y comenzar a contar. Y otros a quienes ese punto se les vuelve difuso, impreciso, entonces surge un interrogante: ¿por dónde comenzar a contar? Por dónde comenzar cuando ha caído, como un golpe seco, todo aquello que hace un siglo atrás se imponía. La Historia, la Literatura, el Saber, la Verdad, el Arte, la Política. Pareciera que sólo nos quedarán los restos de esa crisis que en un momento alcanzaron a determinar las condiciones de lo enunciable en una época. Lo que sí sabemos es que todavía somos *eso*, es decir, somos las consecuencias de esas rupturas, lo que vino *después*. Nuestro presente vive como resto de ese escenario de clausura. Se vuelve entonces inevitable preguntarnos por el tiempo, por como habitar nuestro tiempo, por cómo ser contemporáneos. Agamben escribió un artículo que justamente trataba sobre esto¹. Ahí exponía que ser contemporáneo significaba establecer un vínculo singular con el propio tiempo y esta singularidad se encontraba determinada por una distancia. Hay una sospecha -dice Agamben- en aquellos que coinciden plenamente con su época; más bien lo que encierra el pensamiento sobre nuestro propio tiempo es una cuestión de desfase, un desplazamiento de uno con la época. Por otro lado, ser contemporáneo implica también percibir en el presente, hasta en lo más moderno, índices de un pasado. Hay cierta latencia del pasado en los objetos del presente, algo así como un relámpago que en su movimiento deja entrever el cruce de múltiples temporalidades.

Reflexionar sobre nuestro tiempo en este escenario signado por rupturas pareciera cubrirlo todo de un manto apocalíptico. Sin embargo, la clausura que determina todo lo por venir comprende un doble movimiento: el de una crisis, por supuesto, pero al mismo tiempo la emergencia de nuevas formas del pensamiento. Asistimos a un momento de apertura hacia la búsqueda de nuevos modelos temporales. Pero esto no significa que debamos desechar todo lo establecido anteriormente para volver a construir una nueva serie de preceptos, para comenzar de nuevo. Más bien apuntamos a un trabajo, a un hacer con lo hecho, a un recomienzo.

Gran parte de las escrituras de nuestro tiempo se encuentran atravesadas por estos interrogantes. Pensamos particularmente en un libro como *Bellas Artes*, de Luis Sagasti publicado en 2011. Aparece como un texto de singular cruce de prosa y poesía y contiene en su comienzo algo que podríamos llamar prefacio pero que también podría no serlo. Más bien inaugura lo que vendrá en sus siguientes páginas, anticipa una lectura posible, una concepción de mundo. *El mundo como un ovillo de lana*. A simple vista una idea sencilla pero que abre a la pregunta que nos convoca: ¿por dónde comenzar?, ¿cómo hacerlo?. Se formulan varias teorías pero sólo una persiste: la única seguridad que nos contiene es saber que desde “hace miles de años la madeja da vueltas sin descanso”². Hay algo del orden de lo ancestral en la narración de Sagasti, desfilan chamanes, animales, estrellas y el calor del fuego que reúne a los hombres: “Y desde que los hombres levantaron por primera vez la cabeza y observaron las estrellas y las comenzaron a distinguir sólo por los hilos invisibles de plata helada que las unen, comenzaron también a contar la historia”³. Como una constelación, como un escenario de conexiones significativas entre elementos independientes y distantes. Hay algo en esa *justa* distancia que pareciera decir todo y es ahí donde emerge la historia, en la distancia misma que separa ambos puntos y que alcanzamos a unir, a ligar de algún modo y que terminamos por componer en un relato. Como una constelación en donde señalamos el lugar vacío entre dos estrellas. ¿Qué nos dice esa distancia? Nuevamente, esa distancia es lo que termina por componer la relación de una imagen con otra, la posibilidad misma del relato.

¹ AGAMBEN, Giorgio: “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*; Adriana Hidalgo; Buenos Aires; 2011; pp 17-29

² SAGASTI, pg 13

³ Ídem, pg. 14

Así comienza Sagasti, no sabe muy bien por dónde hacerlo, entonces sólo le resta re-comenzar, hacerlo cada vez. Esta primera parte, llamada “Luciérnagas” pareciera contener el sentido del despliegue de relatos que se abre a continuación. Curiosamente, el último de los apartados de *Bellas artes* también da por nombre “Luciérnagas”, lo que hace coincidir de algún modo el comienzo con el final.

Después comienzan a abrirse a modo de capas superpuestas, como pliegues dentro de otros, una serie de relatos que saltan del *continuum* de la historia y logran encontrarse en la narración de Sagasti. Cada fragmento de *Bellas Artes* se configura como una imagen y como supo enunciar Benjamin *la historia está hecha de imágenes, no de historias*. La figura de Walter Benjamin se vuelve ineludible en este punto. Frente a su extensa obra y cantidad de temas que desarrolló, prestó especial interés en las nociones de historia e imagen. Había algo en su lectura de los objetos modernos que no respondía al historicismo del siglo XIX. Se volvía urgente una reformulación de los problemas, se manifestaba de igual modo una exigencia y un deseo. Ya no era posible apelar a las causas y efectos, a una teleología y tampoco a una teoría del progreso. Era necesario hacer emerger nuevas conexiones atemporales. Y esto sólo era posible comprendiendo a la historia como una serie rítmica de movimientos, de saltos. La lectura de Benjamin que realiza Didi-Huberman en *Ante el tiempo*⁴, desarrolla entre otros aspectos, de qué modo imagen y tiempo trazan relaciones:

“...la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o más bien produce- una temporalidad de doble faz: (...) Benjamin terminó de captarlo en términos de *dialéctica* y de *imagen dialéctica*.”⁵

Pensar la imagen en estos términos significa reconocer en ella su carácter histórico de anacronismo y de síntoma. Ambos son los nuevos modelos temporales que propone Benjamin para comprender la historia: por un lado, el síntoma que contempla lo no observado, lo mínimo, el detalle; por otro lado, el anacronismo parte del objeto entendido como síntoma, “se reconoce su aparición -el presente de su acontecimiento- cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente”⁶. Esta distinción no solo abre la posibilidad de hacer emerger nuevas conexiones sino también debilita la idea de los Grandes Relatos de la Historia. Con esto queremos decir que bajo esta concepción de la historia no habría lugar para distinguir entre grandes y pequeños relatos, entre aquello que es considerado importante o relevante de aquello que no. Para la historia y para aquel que narra los acontecimientos de todo lo sucedido, nada debe considerarse como perdido. Precisamente, ese es el gesto ético que se presenta en los estudios de Benjamin: subvertir el orden de lo considerado importante. Hacer ingresar en la academia el estudio de los objetos culturales más impensados e insignificantes (juguetes, objetos de colección, moda). Sucede lo mismo con la historia, los hechos del pasado no comprenden la caducidad, sino que devienen materia de supervivencias. Y precisamente en *Belas artes* logra asaltarnos este pensamiento. De las grandes figuras de la historia que aparecen en el libro, Sagasti nos conduce por los reversos de sus historias, por los datos aparentemente más insignificantes, eso que se consideraba como perdido u olvidado. Como dice Ranciere en *El destino de las imágenes*, “...se trata de hacer aparecer un mundo detrás de otro”.⁷

Llegados a este punto es preciso detenernos en el libro de Didi Huberman dedicado a la figura de Aby Warburg. *La imagen superviviente* comienza así: “Aventuremos la siguiente afirmación: el discurso histórico no «nace» nunca. Siempre vuelve a comenzar. Y constatemos que la historia del arte -la disciplina así denominada- *vuelve a comenzar cada vez*.”⁸ Como sucede con *Bellas Artes*, cada relato, el de los heridos de guerra, el de los artistas, escritores, se solapan entre sí unidos por

⁴ DIDI HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*; Adriana Hidalgo; Buenos Aires; 2011

⁵ Ídem; pg. 143

⁶ Ídem; pg. 144

⁷ RANCIERE, Jacques: *El destino de las imágenes*; Prometeo Libros; Buenos Aires; 2011; pg. 72

⁸ DIDI HUBERMAN, Georges: *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*; Abada Editores; Madrid; 2009; pg. 9

vínculos extraños y cada vez que son tomados y puestos en un nuevo lugar, vuelven a comenzar. Hay un concepto central en la obra de Aby Warburg que hasta nuestros días cobra una actualidad inusitada, y es la idea de *supervivencia*. Lo intempestivo, eso que retorna del pasado en forma de latencia. Es la manifestación de que el presente está tejido de múltiples pasados. O como dirá Fabián Ludeña en el prólogo a *Pequeño manual de inestética* a propósito de la supervivencia: “define la categoría de tiempos pasados que están presentes pero que no son actuales en el seno mismo de todo instante. Es la categoría que define la espectralidad consustancial a todo intervalo temporal”⁹. Cada nueva legibilidad de las supervivencias, esas huellas del pasado que emergen, vuelve a poner todo juego. Sagasti pareciera confirmar esta idea. Todo lo sucedido en sus relatos, lo ya narrado, puesto ahí nuevamente, baraja otras posibilidades. ¿Quién no ha escrito sobre las caídas de Barón Biza? ¿sobre las performances de Mariana Abramovic? ¿sobre la vida de Wittgenstein, de Habermas o sobre los bocetos de Saint-Exupéry? El punto de inflexión radica en el modo en que Sagasti teje estas historias, los aspectos aparentemente más insignificantes de cada una de ellas sirven de reverso al próximo relato por contar:

“...los hechos del pasado no son cosas inertes para hallar, para aislar y luego recoger en un relato causal, lo que Benjamin considera como un mito epistemológico. Los hechos del pasado devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento: lo que, desde el pasado, nos llega a sorprender como una «cuestión del recuerdo»”¹⁰.

En este sentido, no es posible comprender los hechos del pasado como un “en sí mismo”, más bien son concebidos, desde la lectura de Benjamin, por el movimiento que los recuerda y los construye. Subyace aquí una teoría de la memoria y la rememoración. *Bellas Artes* parece apropiarse de la tesis de Benjamin “hacer estallar el *continuum* de la historia” y de este modo constituye una serie de relatos a base de movimientos, saltos e irrupciones. Este trabajo con las distintas formas de temporalidades termina por evidenciar que eso que persiste, que imprime una huella y que llamamos *supervivencia*, da testimonio de un estadio desaparecido, pero cuya persistencia se encuentra acompañada por una modificación.

*

Cada fragmento que compone la historia que narra *Bellas artes* no sólo nos indica la irrupción que significa cada nueva aparición en el relato, sino también el carácter compositivo del mismo. Sagasti logra unir distintos elementos de apariencia bien distante y hasta partiendo de su aspecto más recortado les otorga cierta unidad. La idea de constelación benjaminiana alcanza su máxima expresión en el correr de las páginas. Podríamos decir que su proceder remite al *montaje*, a un principio formal, a la posibilidad de partir del fragmento para reconstruir un mundo experiencial. No suponemos que del ligar una forma cualquiera con otra acontezca algo nuevo, pero sí notamos en Sagasti la posibilidad de realizar un trabajo con lo ya hecho, la posibilidad de una legibilidad en esa composición. Didi Huberman, siguiendo a Benjamin, afirma que la imagen desmonta la historia en el sentido más materialista del término, como el desmontaje de piezas, de distintos elementos. Benjamin ha hecho del montaje no sólo su método sino su forma de conocimiento, y pruebas de ello lo dan sus obras *Calle de dirección única* y el inabarcable *Libro de los pasajes*. Lo que constituye el montaje no es sólo una idea asociada al constructivismo, más bien es un movimiento disruptivo, el resultado del complejo choque de temporalidades de las que está hecha la historia. Cada elemento del montaje vale por sí mismo, de manera autónoma y en relación con el conjunto. El punto de partida y de sentido del montaje -como forma posible de escritura- es asegurar su propia legibilidad. Eso es precisamente lo que sucede, se abre un nuevo as de relaciones que habilita no sólo que de cada fragmento tomado perdure su significado individual -su carácter recortado- sino también que en la filiación, en el ligar una forma con otra, acontezca una nueva unidad relacional, una constelación de significaciones.

⁹ LUDENA, Fabián; Prólogo en *Pequeño manual de inestética*; Prometeo Libros; Buenos Aires; 2008; pg. 29

¹⁰ DIDI HUBERMAN, Op cit, pg. 154

Rancière, quien dedica gran parte de sus estudios a la imagen, comprende el vínculo que se establece entre el montaje y la historia, entre el montaje y la imagen. Hay una potencia creadora en el choque de lo heterogéneo, que al mismo tiempo guarda para sí una extraña familiaridad. Esa familiaridad comprende en sí la posibilidad de su propia legibilidad. El montaje aquí comporta un doble movimiento, por un lado organiza un choque de heterogeneidades y por el otro construye un *continuum*, ambos movimientos comprenden lo que damos por llamar historia. Así, el montaje se posiciona como procedimiento y motor en la escritura: “poner en marcha la potencia vinculante de lo desvinculado, la potencia de lo que siempre se precede a sí mismo”.¹¹ Sagasti parece sugerirnos algo similar. De eso está hecha la historia, de un conjunto de elementos diferentes, heterogéneos entre sí que logran configurar una forma mediante el trazado de *hilos invisibles de plata*, uniendo los diferentes puntos y conformando así una constelación de sentidos. Rancière pone de manifiesto de qué modo se da este procedimiento y los efectos que produce: “El encuentro de las incompatibilidades pone a descubierto el poder de otra comunidad al imponer otra medida.”¹² Además, hay otra cosa que parece sugerirnos *Bellas artes*: la historia como la sucesión de haikus. Ésta figura aparecerá a lo largo de todo el libro, y creemos, lograr leerse como una imagen. Los haikus de Basho y Hatasuko se perciben de un golpe de vista, como una imagen. Sagasti dirá que es la medida del presente, que sólo el haiku puede anclarse en el presente. Entonces, ¿de qué está hecha la historia? De imágenes, de una sucesión de imágenes que advienen a nosotros como un montaje, que asaltan nuestra vista como un relámpago que se abre en el cielo.

*

Finalmente, *Bellas artes* compone una historia con todos esos fragmentos, independientes y relacionales entre sí, una historia que dialoga bien de cerca con la historia del arte contemporáneo y esto es posible dado el escenario actual en la que se encuentra. Este diálogo se ve no sólo en las múltiples referencias a figuras ligadas al arte, muchas de ellas ya mencionadas, sino también al carácter más formal que organiza estas historias, al modo fragmentario y reiterativo de proceder en la escritura. Esto responde claramente a algo que se viene dando hace un tiempo en el panorama de la estética actual y se vincula con la idea de *pertenencia*. ¿Dónde es posible de enmarcar cada una de estas nuevas prácticas? ¿Cabe la pregunta por su categoría? ¿Cómo definir las? Es la puesta en crisis de la idea de especificidad, tema que ha tratado recientemente Florencia Garramuño¹³:

“(…) la gran apuesta del arte inespecífico se propone como una invención de lo común sostenida en un radical desplazamiento de la propiedad y de la pertenencia. La apuesta por lo inespecífico no es hoy –como tal vez no lo fue nunca– sólo una apuesta por la inespecificidad formal, sino un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la elaboración de diversos de la no pertenencia. No pertenencia a la especificidad de un arte particular, pero también, y sobre todo, no pertenencia a una idea del arte como algo específico.”¹⁴

Una apuesta por lo inespecífico. Creemos que *Bellas artes* responde precisamente a esto. Como producto de este síntoma epocal, desarrolla una escritura extraña de altos rasgos poéticos, una mixtura de prosa y poesía, que claramente no es una novela, pero logra construir una historia: sobre la posibilidad de seguir contando historias, sobre la certeza de que la madeja sigue dando vuelta. Así termina el libro de Sagasti: “Mientras haya un fuego habrá una historia que aguarda ser

¹¹ RANCIERE, Jacques; Op cit.; pg. 73

¹² Ídem; pg. 75

¹³ Algunas ideas desarrolladas aquí fueron expuestas en el III Coloquio Internacional de Letras Cuestiones Críticas en 2013 en la ciudad de Rosario. Florencia Garramuño presentó la siguiente ponencia a la que nos referimos. http://www.celarg.org/int/arch_public/garramu_o_florenciaccc.pdf (revisado 12/10/2014)

¹⁴ Ídem; pg. 8

contada. Entonces abriremos bien grande la boca y nos tragaremos todo lo que podamos de la noche. Y comenzará por primera vez la misma canción.”¹⁵

Vemos que en *Bellas artes* se despliega la posibilidad del presente, la posibilidad de interrogarnos por el presente. Se configura como un *artefacto*, como un espacio de figuración, de exploración crítica, de interrogación estética donde el cruce de lenguajes e imágenes posibilita una lectura, la del porvenir de la escritura. El desarrollo aquí planteado de los alcances de la historia, de la posibilidad de pensar la multiplicidad de temporalidades de las que está hechas y su íntimo vínculo con las imágenes encuentra su correlato, una especie de co-pertenencia en una forma: el montaje. El cruce de estos elementos -historia, imagen, montaje- terminan por confirmar que todavía es posible contar una historia.

¹⁵ SAGASTI, Op cit.; pg. 101