





APARATOS ESTÉTICOS I

Literatura, arte y cine contemporáneos





APARATOS ESTÉTICOS I

Literatura, arte y cine contemporáneos

Cecilia Pacella y Silvio Mattoni
(compiladores)





Prólogo

Este libro incluye ensayos y artículos producidos por los integrantes de lo que suele llamarse un «equipo de investigación», pero que más bien fue un grupo de discusión en torno a ciertos temas que dibujarían una constelación particular, cuya amplitud puede ya anticiparse en el título del proyecto que planeamos en conjunto: **Arte, escritura y pensamiento contemporáneos: escrituras, críticas y prácticas estéticas**. Cada cual traía consigo el interés en ciertos objetos, que podríamos decir que tenían que ver con la estética, o más precisamente, con la teoría y la filosofía del arte. Pero en el interior de este término algo ambiguo, el «arte», se encontraban miradas específicas, de modo que tanto el cine más experimental como las prácticas artísticas contemporáneas tenían allí su lugar. Y el conjunto, siempre incompleto, se abrió además a la literatura, esa antigua práctica cuya relación con artes visuales y sonoras fue desde tiempos remotos una cuestión problemática. Se nos ocurrió llamar a los objetos y los modos de aproximación a esos objetos diversos con el nombre de «aparatos», que de manera casi redundante podían calificarse de «estéticos», siguiendo más bien la nomenclatura de un filósofo contemporáneo, Jean-Louis Déotte, antes que su supuesta teoría o su tautológico pensamiento. Déotte llamó «aparatos estéticos» a fe-

nómenos igualmente diversos, pero finitos, tales como la perspectiva en la pintura, el psicoanálisis en la fenomenología de la conciencia o en su escisión, la fotografía, el cine. No obstante, casi toda elaboración teórica puede ser un aparato de percepción, un órgano artificial de acceso a lo sensible, desde las ideas platónicas al punto de certeza del yo cartesiano, desde la ciencia aristotélica hasta la postulación de múltiples perspectivas que se imponen al mundo o que directamente lo construyen. El «aparato» es todo, y entonces puede ser nada, simplemente lo que existe. Lo importante sería su costado técnico y su inserción en la sensibilidad de los cuerpos. Pero, ¿no serían también los nombres y los seres que responden a sus nombres otros tantos aparatos? ¿No subyace alguna verdad en la ironía que le daba a nuestro grupo mensual de discusión el rótulo de «aparatos»? Ser un aparato, en nuestra habla común, es una manera de la excentricidad, e indicaba quizás que no nos interesaba nada demasiado central en el arte, el cine y la literatura contemporáneos, aunque también y sobre todo había una excentricidad radical en la manera de abordar los temas. Incluso lo contemporáneo nunca fue un problema histórico: el romanticismo alemán o el joven Lukács nos interpe-laron tan urgentemente como un desplazamiento tecnológico de apariencia nueva en la música o el cine, porque de alguna manera la cuestión técnica del arte no hacía más que ocultar la tautología del pensamiento estético. La estética debe hablar estéticamente del arte, según un gurú algo admonitorio al que no dejamos de escuchar, es decir: había que escribir, no solamente hacer «trabajos», «estudios», «papeles de investigación». Y cómo escribir, con qué sujeto, con qué amor al objeto, son modulaciones de una pregunta técnica.

En el origen de la especulación que acuñó el rótulo de «aparatos», distanciándose tanto del dispositivo que impone control y poder como de la ideología y sus instituciones, está el famoso ensayo de Benjamin, lleno de anacolutos conceptuales y de lagu-

nas, aunque enriquecido por esa fragmentación violenta, que tiene el título aparentemente axiomático de «La obra de arte en la época de su reproducción técnica». Pero como «arte» y «técnica» son lo mismo, latines y griegos algo olvidados que se traducen entre sí, también podemos invertir la fórmula: «La obra técnica en la época de su reproducción artística», y llamar así a la nebulosa de prácticas sobre lo sensible contemporáneo. Sin embargo, hay una madre de todas las técnicas, que se llamó memoria, o mnemotecnia, y que estuvo en el origen de la literatura. De modo que la literatura, esa accesibilidad de lo sensible que pareciera no haberse modificado desde que se transcribieron los poemas orales a un código escrito, debería interpelar a todos los demás aparatos técnicos. Aunque también sería posible que la literatura, en tanto aparato de ficción o en cuanto aparato vital o forma de vida, deba todavía ser interrogada por un pensamiento de la técnica, a riesgo de caer en la ingenuidad de juzgar que la poesía inspirada no sabe lo que dice o, peor aún, a riesgo de soñar con una filosofía que explique el sentido del arte. En esas ingenuidades no dejamos de estar, acompañando al acaso olvidable comentarista del presente que nos prestó su nombre, el citado Déotte, quien escribe: «Cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad, y generan todos un cierto modo de la memoria: hay en consecuencia tantas formas de memoria como aparatos»¹.

Y así tocamos el otro extremo de nuestras discusiones: ¿qué significa ser contemporáneo? Algo que no tiene nada que ver con la cronología, puesto que nuestra «época de aparatos» no comienza siquiera en la así llamada modernidad, sino que tal vez se remonte a lo inmemorial, a la primera teoría, fila de cuerpos que se ven desde un punto. Por eso es que nos parecerían contemporáneos una aspiración romántica y un ruido atonal, en su absoluta inac-

¹ Déotte, Jean-Louis, *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2013, p. 275.

tualidad. Lo contemporáneo es la simultaneidad de nuestras preocupaciones, que implica por cierto un cúmulo de despreocupaciones en el mundo de la vida; lo contemporáneo son las líneas que se abren y se cierran, que convergen o bien se dispersan hacia el paralelismo incomparable, y que sólo ficcionalmente pueden nombrarse aquí, como simulacros, como secciones, como partes, un poco al modo de la sección de picas en el momento jacobino, o como partes espontáneas que se disuelven después de un juego, partidos sin continuación.

En tal sentido, dispusimos una serie de secciones o agrupamientos, para separar firmas y tendencias que acaso nunca estuvieron unidas sino por la presencia amigable, el humor, la mezcla de edades y de zonas librescas. Y tal vez esas divisiones tenues, por campos, por objetos, por aires de semejanza que no tienen causa probable, sirvan para aclarar lo que se despliega en este libro. Hemos llamado «aparatos teóricos», en la primera sección, a las especulaciones sobre cuestiones de estética que en parte orbitan alrededor de las iluminaciones fragmentarias de la revista de Jena en los últimos años del siglo XVIII. Y acaso no en su forma de exposición, pero sí en la atmósfera de comunidad electiva, en la ironía y el ansia de liberación de las formas y los saberes esquemáticos, el grupo de discusión y de escucha que aquí se traduce en un volumen tenga innumerables parentescos con aquel romanticismo temprano, también llamado «joven». El así llamado «joven» Lukács, por ejemplo, no dejará de ser invocado, en su momento vital de mayor cercanía a los principios y las tendencias de Jena. Sin embargo, esa manera de ver la teoría, como una improbable persecución de exposiciones de puntos luminosos, que obtienen su brillo del ojo que los mira, también puede desplazarse, tomar impulso en el materialismo racional que antecede y anuncia el imperio del yo, volver a Diderot para encontrar a Nietzsche y abrigar bajo ese arco iris un poco más sólido a los jóvenes ávidos de sublimidad. Pero también en la escritura más

cercana, en nosotros mismos, o en los fragmentos de un escritor argentino, se reflexionaría sobre la maquinación de las ideas, sobre el fragmento, sobre el continuo inasible de la vida misma.

Más sencilla podría ser la explicación de la sección siguiente: «aparatos imaginarios»; puesto que se trata de aproximaciones, provistas también de su aparataje teórico, hallado, descubierto o inventado, al orden de lo visible, a su exhibición imperativa, a su inscripción filosófica o literaria. Así, el cine, casi una metonimia de todos los aparatos, podrá volver a mirarse de manera que nos dé más bien un poco de saber y de sabor, y que por un momento deje de aburrirnos con su paraíso alucinógeno. Aunque no podrá olvidarse que el mundo de la pintura, esa representación mental del espacio y del color, estuvo antes y seguirá estando en los aparatos occidentales —¿habrá otros?— que hacen funcionar la mirada.

Lo que nos lleva a la rotulación, tan arbitraria como cualquiera, tan necesaria como la verificación de que el mundo no es igualitario ni puede serlo, de unos «aparatos etnográficos», donde se buscan enfoques teóricos que de alguna manera se resisten a las perspectivas habituales, a riesgo de confirmar por inversión el dominio de esas mismas perspectivas —pena de la etnografía que aquejaba de tristeza el genio kantiano del incomparable Lévi-Strauss. Pero, ¿será posible también salir al «campo» en el interior de la ciudad en que vivimos? ¿Seremos una tribu estudiable, los «aparatos» de una facultad universitaria, tal como los «artistas» o los «músicos» de la así llamada «escena contemporánea»? Sobre esto se abren preguntas, se invita al registro más amistoso posible. Ya lo dijo Baudelaire, aparatosamente: «No tenemos derecho a despreciar el presente».

Los «aparatos narrativos», siguiente conjunto inconcluso, obedecen a la redefinición del gran artefacto literario moderno, la novela, cuya existencia motivó casi todo lo que conocemos como teorías del arte. En ese sitio, las frases simulan el tiempo, lo

hacen y lo deshacen, lo invierten o lo subvierten, pero también pueden suspenderlo: minutos que se leen en horas, horas que se leen en días. Ninguna reflexión del presente sobre el sentido de la literatura, o sobre si todavía tiene derecho a la existencia, podría mirar hacia otro espacio que el novelesco.

Y quizás exista, como se dijo, lo novelesco sin la novela. Pero, ¿dónde? ¿En qué forma se encontrará, afuera, persistiendo, lo novelesco? En la vida, en el mito, en los aparatos en general. Tal vez. Por el momento, para abrir paso a la última sección, se plantea esa hipótesis para el género sin mercancía, coleccionable, inutilizable, a veces ilegible o inenseñable, que se hace llamar por su nombre griego. En torno a su enigmática continuidad histórica pondremos a girar los «aparatos poéticos», que como artificios sensibles nos enviarán mensajes, oráculos del futuro, si se quiere, siempre al borde de la risa, lo que implica un peligro que no podemos ni pensar, que habrá que escribir en otro lado.

Unas palabras finales, nada más, sobre la libertad, que sabemos que no existe sino en el ideal del arte, que ha dejado de existir. ¿Estará la libertad en la promesa de la práctica de un arte, cualquiera? Por el momento, en este breve libro todos y cada uno pudimos ejercer el rigor y la libertad del estilo que teníamos a mano, en busca de un lugar común para la singularidad de cada cual. «Crear un lugar común», una meta anotada al pasar por Baudelaire, debería ser la mitad de nuestro lema. La otra mitad sería una frase de René Char: «cultiven su legítima rareza». De allí que estos aparatos no hacen más que distinguirse del estudio táctico y político de dispositivos de control, de tecnologías del yo. Sabemos que un aparato puede servir para la propaganda, pero también que puede ser el juguete de nuestra intimidad y nuestra comunicación. Tampoco estos aparatos transmiten sólo ideología, como las escuelas donde se enseñan evaluaciones del arte, sino que acaso encuentren en las técnicas heredadas y en las pensables, las que vendrán, el tiempo y la zona donde se podrá

imaginar lo singular, la novela de formación imaginaria, que como se sabe es un recorrido o una excursión por diversos lugares comunes. Invoco entonces, como golpe de sonido metálico, como ruido tecnológico, otra frase del fabulador que hoy elegimos seguir: «Un aparato es aquello que articula lo sensible y la ley bajo la forma de un llamado a la singularidad y al ser en común»².

Silvio Mattoni

² Déotte, Jean-Louis, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, ediciones metales pesados, Santiago de Chile, 2012, p. 72.



I. Aparatos teóricos o delicados



La orientación de la juventud: Lukács y el problema de la vida como forma


Carlos Surghi

I

Existe en el joven Lukács una problemática por demás interesante alrededor de sus primeros escritos. Pocas veces en los tempranos libros de un autor se han podido apreciar sólidas afirmaciones que descansan en evanescentes contradicciones; y más aún cuando su autor, con el tiempo, se obstinara en querer olvidar esa impertinencia de la juventud. Es más, Lukács deposita esperanzas imposibles en la teoría entendida como un verdadero consuelo filosófico frente al tiempo presente que le toca en suerte. Por momentos, en la forma del ensayo que descubre como forma afín a sus cavilaciones, ese diálogo especular que se da entre la inteligencia y el mundo no es más que una larga despedida, un adiós nostálgico dirigido a las *Bürgertum* que Lukács añora y critica¹. Pero también, su escritura bajo la forma del ensayo pasa

¹ Una traducción directa de este término nos llevaría a entender «clase media», «burgués», «ciudadanía»; sin embargo el término designa a los alemanes que pertenecen a un estrato social que se considera a sí mismo como depositario de un modo particular de vida, el cual está asociado a valores inexistentes en la nobleza y en las clases bajas. Su origen se puede encontrar en la cultura específica de las ciudades-estado de principios del siglo XVI, antes de ser arrasadas por las guerras de religión y los absolutismos monárquicos. Desde ya que su supervivencia se

a ser un largo monólogo de reproches entre la vida que no está dispuesta a reducirse en la barbarie del capitalismo, y la *forma* no sólo como objeto perdido a ser descubierto en las manifestaciones estéticas, sino también como procedimiento mismo del espíritu en el fin de un sueño que lleva a la cultura centroeuropea a despertar en los límites mismos de la razón.

Ese entusiasmo juvenil, contradictorio y arriesgado, es tal que en su ensayo sobre Novalis –titulado de un modo muy sugestivo «A propósito de la filosofía romántica de la vida»– Lukács, luego de varias páginas en las cuales resume las orientaciones del movimiento alemán, concluye que toda concepción auténticamente no reductiva del mundo necesariamente se da en la poesía. De este modo ser poeta es ser joven, pero en un sentido de afinidad espiritual entre voluntad y destino, afinidad absoluta que,  en el fracaso, se sabe más cierta que cualquier experiencia. Así *El alma y las formas* no es más que un libro del fracaso, un libro condenado al heroísmo negativo de la voluntad. Para el joven pensador húngaro en estos primeros escritos, que con el tiempo significarían un distanciamiento de la temprana especulación vitalista, el origen de una visión omnicomprendiva capaz de pensar tanto la vida como la forma es una utopía inalcanzable, algo que ni siquiera la mayor inteligencia de Europa ha podido lograr: Novalis murió muy joven y el primer Romanticismo produjo sólo una revolución espiritual. ¿Cómo hacer entonces para continuar lo que no ha dejado más que vanas esperanzas que ni la inquisidora crítica puede ocultar? ¿Cuánto más avanzar en las

encuentra unida no sólo al bienestar económico de una clase que, al mismo tiempo que es ilustrada y produce una acelerada industrialización en un mosaico de ducados, principados y reinos de tendencia política conservadora, también produce el máximo refinamiento del cual la cultura clásica de Weimar, asociada a Goethe y Schiller, por último, a Thomas Mann, es un claro ejemplo. Además el surgimiento, consolidación y reproducción de la *bürgertum* está estrechamente ligada a la idea de *bildung*, pero no en el sentido de educación, formación, sino como proceso de especial maduración intelectual y moral.

páginas de un libro repleto de contradicciones que sólo en ellas encuentra el impulso auténtico y vital?

La temprana obsesión lukácsiana de estos escritos podría resumirse en la siguiente pregunta, la cual procede del centro mismo de esa admiración y ese juicio certero al primer Romanticismo: ¿puede la vida pensar por sí misma formas que la expresen? Y si la vida es esa invitación a la forma, ¿qué ley secreta se sigue en las formas del arte para no reducir la vida, para ser expresión auténtica de esa vida? Lo que singulariza la juventud de Lukács es ese deseo de reducir la brecha que separa teoría y vida. Y si bien Lukács no es poeta, al menos tomará de la poesía esa fantástica aventura de *lograr síntesis totales en meras particularidades subjetivas*, vestirá las abstracciones con intuiciones geniales, hará del estilo algo singular, irreductible e inaplicable. Del mismo modo que el poeta romántico preconiza el ritmo, los géneros diversos, la especulación intuitiva siguiendo una distinción imposible de establecer; el crítico se ve llevado a preguntarse, de un modo un tanto singular para lo que es su trabajo, si es posible pensar la vida del modo en que se poetiza la realidad. O tal vez la pregunta que Lukács ocultó detrás de sus afirmaciones juveniles no es otra más que aquella que propone al crítico, el ensayista y el filósofo de un modo elidido pero certero: ¿se debe necesariamente devenir artista para hablar del arte? En pocas palabras, si la poesía lo puede abarcar todo, pues ella es la cuestión vital a pensar para poder vivir de ella y en ella, la crítica debe necesariamente ir hacia una síntesis similar, debe volverse *ensayo estético*; negatividad que según Adorno es *imposibilidad de hablar de un modo estético de lo estético*². Ni ciencia, ni filosofía; el ensayo es la variación misma de los requerimientos interiores de una forma que se presta a ser expresión del mundo. Sin embargo, la idolatría de la poe-

² Ver Adorno, Th., *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1971; *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975 y en particular «El ensayo como forma» en *Notas de Literatura*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1962.

sía, como última forma donde «sólo el culto romántico abarca toda la vida, sólo él no es ninguna renuncia a la vida, ningún apartamiento de su riqueza», termina siendo también un límite autoimpuesto por Lukács, quien al mismo tiempo celebra lo *ametódico* y cree que «la tragedia del romanticismo consiste en que sólo la vida de Novalis pudo hacerse poesía; su victoria es una sentencia de muerte contra toda la escuela»³.

De esa sentencia de muerte, de esa escuela extremadamente idealista, de esa forma de pensar que en última instancia es también forma de sentir, la juventud de Lukács buscará alejarse pero siguiendo los pasos de un amante que a cada paso vuelve la vista atrás para ver lo que deja y darse fuerza en tanto debe alejarse de su primera pasión. Como podemos apreciar, la forma es un problema que irradia de la naturaleza misma de la vida; ahí lo esencial corre el riesgo de ser una fría reducción de apreciaciones rigurosas o un caos de espiritualidad mucho más ininteligible que cualquier balbuceo lógico. Típico problema de la juventud: el desmesurado entusiasmo trasvasa los límites de la expresión; y la expresión, muchas veces tímida de sus alcances en procura de originalidad, reduce o disimula todo entusiasmo.

Cuando Lukács en 1907 escribe el ensayo sobre Novalis tiene apenas 22 años; se ha formado en la tradición alemana de la filosofía, manifiesta un abierto interés por la literatura –en especial por el teatro– y ha experimentado un rechazo sustancial a cualquier conformismo con la cultura de su tiempo⁴. Es más, en la totalidad de *El alma y las formas* se encuentra la prueba del joven ensayista preocupado por la estética entendida como tradición; pero puesta también en tanto que disciplina contemplativa

³ Lukács, G., «A propósito de la filosofía romántica de la vida» en *El alma y las formas*, Grijalbo, México, 1970, pp. 87 y 95.

⁴ Para una reconstrucción de estos primeros años hemos seguido dos textos clásicos que pueden entenderse como biografías intelectuales sobre nuestro autor: Radatz, F., *Georg Lukács*, Alianza editorial, Madrid, 1975 y Lichtheim, G., *Lukács*, Grijalbo, México, 1972.

en estrecha relación, casi como una tentación a la cual es difícil escapar, con los vínculos directos que ésta tiene con una auténtica filosofía de la vida que va del voluntarismo a los límites mismos de lo irracional. Por cierto que leída esta obra en clave romántica no deja de ser una especie de *novela de formación*, una prueba antepuesta al espíritu que se ha formado en la tradición romántica que debe trascender para justamente no caer presa de la ironía de ser la víctima de las mismas palabras que enjuicia. Por sus páginas desfilan entonces las apreciaciones sobre el drama como totalidad de la vida, las iniciaciones propias de la poesía, la justificación metódica de su libertad de espíritu en el procedimiento mismo del ensayo; y hasta el gesto teórico de no reducción de la vida que se ve en el espejo del gesto secreto que puso en tensión la vida misma del joven Lukács: el suicidio de Irma Seidler y la muerte de Leo Popper⁵. Como formación entonces del

⁵ Desde ya es más que interesante pensar la composición de este libro en virtud del itinerario sentimental que nuestro autor va trazando en su *Diario*. Lukács conoce a Irma Seidler el 18 de diciembre de 1907, en ese momento ella tenía 25 años. Entre el 28 de mayo y el 11 de junio de 1908 viajan a Italia y luego mantienen diversos encuentros, hasta que Irma se marcha a la Colonia de Pintores de Nagy-bánya en el sur de Hungría. A partir de ese momento la relación entra en el terreno de una intensa correspondencia donde Lukács nunca define el tipo de relación que podría llegar a haber entre ambos. Frente a esto Irma se casa con un compañero, Károly Réthy, pero el matrimonio no prospera y ella mantiene relaciones con el intelectual y cineasta húngaro Béla Balázs, a quien Lukács, exiliado en Moscú, el 31 de enero de 1940 le escribe: «Te recuerdo el trágico suicidio de Irma, y el papel que tuviste en este acontecimiento». Finalmente, el 18 de mayo de 1911 Irma se suicida y seis días después, Lukács escribe, tal vez reprochándose su comportamiento, «no podré ser nunca nada para nadie, y si acaso alguien pudiera todavía significar algo para mi haría bien en huir porque soy un leproso y podría contaminarlo». En 1913 redacta un diálogo titulado *El Juicio*, en el que dos amigos se reúnen para hablar sobre el suicidio de una tercera. Bajo el nombre de *Erwin* se esconde Lukács y bajo el de *Paul* Béla. A su vez este hecho tiene una segunda versión escrita en un esbozo de novela titulado *Leyenda del rey Midas*. El 21 de octubre de 1911 muere de tuberculosis Leo Popper, filósofo y esteta en el que Lukács cifra todas sus esperanzas de ver un modelo de filosofía. Esto lleva a que en su *Diario* Lukács pase de escribir en húngaro a hacerlo en alemán y registre entradas como la siguiente: «No sé por qué empiezo otra vez a escribir. ¿Es esto un

carácter las especulaciones teórico-vitalistas de Lukács parecen salidas de ese gran impulso que significó el romanticismo alemán en sus aspectos idealistas de una explicación que une lo singular con el todo; pero también parecen salidas del deseo mismo de Novalis de *romantizar* no sólo la vida en los gestos irreductibles sino el pensamiento mismo de una filosofía que debería superarse en la progresión de la poesía como sabiduría de la juventud.

II

La forma como problema es el resultado de la orientación seguida por la juventud; pero la juventud entendida no tanto como inmadurez o como continuidad de la infancia, sino más bien como estado del espíritu en tanto que éste es elevación a una autoconciencia sólo en tanto que cuenta con el impulso de lo joven. En 1912 Walter Benjamin escribía: «toda nuestra experiencia posee ya un contenido. Su contenido será el que le dé nuestro espíritu»⁶. Podríamos pensar entonces que toda experiencia de la juventud es experiencia de lo informe, de lo que desea volverse expresión, de aquello que es potencial en un sujeto; pero también, toda orientación seguida por el espíritu —hacia el arte o hacia la especulación teórica por ejemplo— es una puesta en valor de la juventud misma como origen del deseo de la forma. Pensada en un sentido de *bildungsroman*, la metafísica de la juventud de Benjamin, que es contemporánea de la búsqueda de la forma en Lukács, es una valoración del espíritu que debe abandonar su

comienzo o acaso el fin? Sería vano hablar al respecto. Ayer murió Leo. Ahora todo es distinto. Me encuentro otra vez arrojado hacia mí mismo. Alrededor mío sólo la noche y el vacío». Para mayores precisiones ver el artículo de Ágnes, H., «György Lukács e Irma Seidler» en *Apuntes para la historia de la ética*, Ed. Gondolat, Budapest, 1973.

⁶ Benjamin, W., «Experiencia» en *Metafísica de la juventud*, Paidós, Buenos Aires, 1993, p. 95.

condición de naturaleza para pasar a ser saber de una experiencia. Ahora bien, ¿puede el espíritu de lo joven conformarse con las formas del pasado? La secularización de la cultura en Benjamin y la ausencia de autenticidad en Lukács son el origen de la forma como problema, son las instancias de autoconciencia que llevan a uno hacia el elogio de la experiencia y a otro hacia la búsqueda de leyes interiores en el devenir del espíritu; pero también, son la situación presente que los lleva a salvaguardar el tiempo de la juventud en el terreno de lo estético.

Sin embargo como un estado constante de atención la juventud es imposible de sostenerse más allá de su destino, el cual sabemos está condenado a la extinción. En la juventud la aspiración de un instante de duración, que se haga intenso en su instante de conciencia, concluye en lo que Benjamin denomina experiencia; y por lo tanto, el pasado de toda juventud es la conciencia misma de la experiencia, es ese instante en el cual ni bien la adquirimos envejecemos por fuera de nuestra interioridad en la pesadilla de la historia. De este modo el deseo de juventud, en tanto que metafísica, teoría o estilo, no es otra cosa más que *presencia abstracta*, apenas *sentimiento de lo posible*, algo que necesariamente debe diferirse una y otra vez pues no importa tanto su resultado objetivo sino más bien su estado de alma.

El temprano mesianismo de Benjamin resuena aquí en este elogio de la juventud: «ser joven es no sólo servir al espíritu, es esperarlo»⁷. Sin embargo, el elogio lleva en sí el método de postergación, la paradoja de la sustracción a la madurez que se transforma en un horizonte de autenticidad impracticable. ¿Cómo vivir del peregrinaje especulativo y no querer acceder al cielo de la teoría? ¿Cómo conciliar sabiduría y juventud sin abandonar todo entusiasmo irracional que palpita por detrás de una filosofía de lo auténtico? Si para Benjamin la juventud es esperanza de lo que

⁷ Benjamin, W., «Diálogo sobre la religiosidad contemporánea» en *Metafísica de la juventud*, *Op. Cit.*, p. 35.

aspira a ser pero no concluye en lo que es, pues antes se entrega a la sustracción; para Lukács en cambio la juventud es esa larga serie de momentos en los cuales el espíritu renuncia a la reificación de la forma y busca la nostalgia y la melancolía de una realización en el pasado. Por eso, en tanto que espíritu, la juventud es una *aspiración a lo absoluto irreductible* y no tanto un conocimiento de las cosas en su manifestación racional como lo puede ser en la propuesta hegeliana de un *idealismo objetivo*. Anterior al mesianismo de Benjamin, el irracionalismo de Lukács es al fin y al cabo la última aspiración de la forma y el límite mismo de la juventud. No es casual entonces que la aspiración total de la vida en una forma que sintetiza el destino del espíritu pueda ser nombrada como una mística de la juventud, como una esperanza de que la vida, a través del arte, sea mucho más auténtica que en sí misma⁸.

III

En el prólogo a *Teoría de la novela* de 1962 Lukács es bastante crítico respecto a la orientación de su juventud en cuanto al problema de la forma en la literatura. De hecho ya en 1914 había abjurado de toda filosofía especulativa en favor de encontrar personajes representativos que le permitan hablar de una significación universal en el decurso de la historia, haciendo de este modo de la novela, más que la efusión sentimental de una interioridad, la representación de un ámbito suprasensible del ser. Asistimos al abandono de Kant y la plena asunción de Hegel como intérprete de la historia, pero también como origen de las herejías practicadas en la interpretación marxista-leninista que Lukács llevará a

⁸ George Lichtheim señala al respecto que «hasta el límite de lo que su moralidad personal podía permitirse, el Lukács de antes de 1914 era un existencialista religioso, empapado de la mística alemana, de Kierkegaard y de Dostoyevski». En *Lukács, Op. Cit.*, p. 139.

cabo apenas veinte años más tarde como intento de renuncia consciente a las ciencias del espíritu y como renacimiento a una nueva fe en el socialismo luego de la pesadilla del romántico *weltschmerz*⁹. En el detrás de escena de la *Teoría de la novela* apenas si de la juventud queda un esbozo del plan expositivo y estructurante de una versión más acorde a las condiciones internas que el estallido de la gran guerra había producido en Lukács:

Al principio tenía que ser una cadena de diálogos: un grupo de jóvenes se retrae de la psicosis de guerra que los rodea, al modo como los narradores del *Decamerón* se aíslan de la peste; tienen conversaciones movidas por el deseo de entenderse y comprenderse entre ellos y cada uno a sí mismo; y estas conversaciones llevan paulatinamente a los problemas tratados en el libro, a la perspectiva de un mundo dostoievskiano¹⁰.

A casi cincuenta años de editado el libro y en un prólogo que busca situarlo como un instante inaugural en la constelación expansiva que es una obra de crítica, su autor, de un modo bastante simple, lo reduce en su forma y en su método a una explicación de circunstancias espirituales al decir que «vale la pena exponer el estado de ánimo que presidió su génesis, porque ello facilita su comprensión adecuada»¹¹. Así de los rasgos sueltos captados

⁹ De algún modo el romanticismo significó el *cansancio del mundo* como experiencia propia de la juventud; pero también, el agotamiento de todo tipo de forma que dé cuenta de esa experiencia. Tiempo después Lukács comprobará que una síntesis entre lo antiguo y lo moderno, como revitalización espiritual, como aceptación de la filosofía como nostalgia, no necesariamente requiere de los excesos subjetivos del romanticismo; de ahí entonces su admiración por Goethe en los años de obediencia doctrinaria, de ahí también que Goethe sea quién lo conduce a Marx, en una especie de abandono de Novalis, verdadero héroe de *El alma y las formas*, que se ve relevado en *Teoría de la novela* por el autor de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

¹⁰ *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Grijalbo, Buenos Aires, 1971, p. 282.

¹¹ *Ibíd.*

por la intuición, a los conceptos generales que dan cuenta de fenómenos individuales y de la síntesis abstracta a la que se arriba, el procedimiento de las *ciencias del espíritu* termina necesariamente siendo resultado de la genialidad del ensayista. Habría entonces que pensar que el estilo, el gesto, lo distintivo de un pensamiento que es producto del ánimo pero que a su vez busca sustraerse a él, como camino hacia la forma en medio de la sentimentalidad de la vida, es el otro rostro de la juventud que la experiencia destruye, que Lukács en su entrada en el devenir histórico aniquila.

Si en un primer momento la juventud disponía de una contraposición entre vida y teoría, ahora en su ingreso al mundo de la experiencia, en su aniquilación del espíritu, parece disponer una contraposición entre método y estilo. Y tal vez la pregunta ya no sea, ¿puede la teoría expresar la singularidad del espíritu que existe en la vida como destino?, sino más bien, ¿puede el estilo soportar una ausencia de método? El juicio a las ciencias del espíritu es un poco el juicio a los excesos de la propia juventud que es rechazo al método y afinidad por el estilo. Hay que recordar que la juventud de Lukács comienza como reacción; reacción que se repetirá varias veces más a lo largo de sus discusiones con la interpretación ortodoxa del marxismo-leninismo. Sin embargo, a los veinte años esa reacción se orienta hacia las ciencias naturales y su generalización del método científico. ¿Y de qué modo? *Lebensphilosophie* designa ese impulso que busca afinidad en el vitalismo, en cierto intuicionismo opuesto al racionalismo científico que termina por proponer una *filosofía de la vida* donde por medio de la forma la vida se ordena, se vuelve posible, aunque como en el caso de Novalis conlleve la muerte, o en el de Kierkegaard la inercia. Siguiendo a Dilthey, Simmel y Weber la distancia con el método racionalista se funda en una premisa que innegablemente sedujo al joven Lukács: las esencias reales son cognoscibles a través de un acto de intuición intelectual, proponiendo así una *Geisteswissenschaft* (ciencia del espíritu) que, al decir de los dos

primeros autores, ve un significado oculto en las obras del espíritu humano el cual, a través de la hermenéutica, se descifra en una *Bedeutung* (significación). Aunque por momentos la intención reaccionaria de las ciencias del espíritu ante el positivismo científico no deja de ser más que interesante; lo que verdaderamente importa, y es posible rastrear en los escritos de juventud de Lukács, es el método que abiertamente se presenta como una invitación a caer en el idealismo subjetivo cuando no en el subjetivismo místico. Desde el corazón mismo del primer romanticismo, Dilthey expone que comprender la significación de una obra, y aquí cabe aclarar que por obra se entiende un todo ordenado y estructurado como lo son la historia, la antropología o la religión en la tradición alemana, no es más que transferirse a una dimensión espiritual diferente, lo cual tiene su origen en la idea de *Nacherleben* (acción de revivir) empleada por Schleiermacher como acto de reconstrucción íntimo y espiritual del evangelio, acaso la única teleología posible en la humanidad pecadora¹². A simple vista el método parece seducir más a artistas que a científicos, ya que viene a continuar una filosofía romántica general; y tal vez por esta razón, el joven Lukács en sus primeros escritos no duda en aplicarlo no sólo siguiendo cierto sentimiento de reacción y oposición, sino también siguiendo cierto deseo de distinción; cierto desafío al creerse capaz de asir la realidad esencial por medio de un acto de intuición inmediata en la esfera estética.

Sobre el final de su juventud, entendida ésta en un sentido de producción crítica que permite hablar de un pensamiento premarxista, Lukács al afirmar en *Teoría de la novela* que «las épocas felices no tiene filosofía» no hace otra cosa más que corroborar la necesidad del presente: alcanzar una filosofía de la forma. Sin embargo, aquí filosofía debe entenderse aún en el sentido que

¹² Ver Dilthey, W., *Introducción a las ciencias del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949 y *Vida y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

Novalis le diera, es decir como nostalgia. El principal problema que esto presenta es justamente la imposibilidad de que la vida sea forma, y más si esa vida es una subjetividad creadora, un héroe problemático que se debate entre la interioridad y el afuera del mundo. En todo caso si la forma es estructurante lo es pero de la inadecuación entre el alma y la acción, entre el caos y la expresión, entre la negativa de la interioridad y la forma negativa del arte. Así la juventud de Lukács se va consumiendo en generalidades cada vez más concretas; de los autores singulares que problematizan el presente, pasa a las tipologías generales que objetivan una totalidad del presente; y de las cuestiones últimas de la vida que no encuentran otro modo de expresión que no sea el lirismo reflexivo del ensayo, pasa a una verdad cognoscible del mundo en un absoluto oculto detrás de la materia, pero esta vez sin necesidad de tributarle esperanzas vanas a un mesianismo de lo subjetivo que por momentos tiene aspecto de decadentismo.

La juventud que termina va dejando atrás de sí dos aspectos contradictorios, por un lado la inmanencia metodológica que en Lukács está al servicio de una interioridad que juega del lado de la vida; y por otro lado el límite mismo que se le presenta al crítico al momento de hacer profesión de fe de sus palabras. En su ensayo sobre Kierkegaard titulado «La forma se rompe al chocar con la vida», Lukács plantea la relación entre vida y forma de un modo trágico. Y de hecho termina planteando también el fracaso de la forma y la importancia de su aspiración como movimiento del espíritu. Sobre el escenario del mundo la forma es el camino hacia lo absoluto; la aplicación, el talento, en última instancia la intuición subjetiva parece ser el destino común de todo creador. Sin embargo, la duda ante la posibilidad cierta de que la vida pueda expresarse frena todo impulso, al mismo tiempo que descubre la función moderna de la forma: ponerse en cuestión, expresar su propia ruptura, ser testigo de su colisión con la vida al intentar expresarla. Para Lukács es más que claro que todo se reduce o se trasciende y se sintetiza en un gesto, en un arrebato

capaz de unir vida y forma; y en el caso de Kierkegaard, ese gesto de renuncia, de abandono, no es más que una forma, precaria y voluptuosa, pero moderna al fin, de afirmar que «la vida no tiene nunca lugar en un sistema lógico de ideas»¹³. ¿Será posible el amor absoluto en el matrimonio, en la subjetividad ardiente que se doblega bajo el compromiso, en esa misma subjetividad que encuentra otra forma, más ilógica, más arrebatada de asumir el amor renunciando a él? Tal vez esa pregunta es el gesto puro de ruptura en Kierkegaard, el gesto que escapa a toda finalidad, que es amor puro sin teleología alguna. En todo caso el heroísmo a nuestra altura, a la de Kierkegaard, a la de Novalis, a la del mismo Lukács que rechaza a una mujer y lamenta la pérdida de un amigo en las manifestaciones más trágicas de la vida, y que es juventud en estado puro, ese heroísmo no es más que la aspiración filosófica; la tortura, muy juvenil, de hacer consciente la imposibilidad en su intento de neutralizar la tensión entre el ánimo y el mundo. Como en el caso de Kierkegaard, nos alcanza con un heroísmo pobre que «consistió en eso: quiso crear formas con la vida», pero que terminó admitiendo su tragedia «quiso vivir lo que no se puede vivir»¹⁴.

¿Qué es entonces lo imposible de vivir? ¿La misma juventud? ¿La «sociabilidad interior»¹⁵ que Lukács le adjudicaba a Stefan George como aproximación anímica propia de nuestro tiempo? Aunque parezca prosaico, lo imposible de vivir es justamente la juventud entendida como tiempo de la no realización. En cierto sentido podríamos decir que en la filosofía misma de la vida, en la forma siempre pronta a negarse, siempre pronta a ser de unos pocos espíritus felices, Lukács envejece al proponerse vivir de un deseo de autenticidad que ha muerto. Sin embargo, como bien es sabido, en el ocaso levanta el vuelo el búho de Minerva.

¹³ *Op. Cit.*, p. 62.

¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

Bibliografía:

- Adorno, Th., *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1971.
- , *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975.
- , *Notas de Literatura*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1962.
- Ágnes, H., *Apuntes para la historia de la ética*, Ed. Gondolat, Budapest, 1973.
- Benjamin, W., *Metafísica de la juventud*, Paidós, Buenos Aires, 1993.
- Dilthey, W., *Introducción a las ciencias del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- , *Vida y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- Lichtheim, G., *Lukács*, Grijalbo, México, 1972.
- Lukács, G., *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Grijalbo, México, 1970.
- Raddatz, F., *Georg Lukács*, Alianza editorial, Madrid, 1975.

Vida y escritura: la sombra de César Aira (fragmento)

Cecilia Pacella

En el año 2014, César Aira publica el libro *Continuación de ideas diversas*. En este libro, construido a partir de la sucesión de fragmentos, el autor explora una nueva forma de escritura que, al modo del romanticismo temprano del grupo de Jena, posibilita el desarrollo de una teoría estética donde la idea como germen busca el absoluto.

En la contratapa del libro Aira nos explica su propósito:

Las ideas nunca son del todo ideas, y nunca son todas las ideas. Recortadas en forma de ocurrencia, recuerdos, anécdotas, chistes y otros mil azares de discurso, materia inagotable de la asociación, siempre habrá una más, distinta pero parecida, y otra, como para dar la vuelta al mundo del pensamiento. Quise escribir un libro sobre ellas y con ellas: sacarlas del tiempo sucesivo en que las ordena el proceso mental y disponerlas en un volumen facetado, un cadáver exquisito 3D, que también quiere ser un tablero de juego, y un retrato.

Un libro sobre las ideas pero hecho con ideas se materializa en una sucesión de fragmentos y, si bien idea y fragmento son cosas considerablemente diferentes, están estrechamente vinculadas, ya que es en la escritura fragmentaria, en la cual son posibles

las miles de formas azarosas del discurso, donde la idea encuentra su materialización escrita más próxima. Por ello podemos decir que, aun en la distancia que separa estos dos términos, existen similitudes entre ideas y fragmentos.

Al igual que en el fragmento la idea parece escapar a cualquier forma fija y puede tomar, como nos dice Aira, aleatorias formas del discurso. Estas se relacionan también con lo involuntario o accidental de la fragmentación que implica lo esencial de esta forma de escritura aun en aquellos casos en que se busca voluntariamente. Pero comencemos por el principio: ¿de qué forma de escritura hablamos cuando hablamos de fragmento? ¿Por qué encuentra la idea su mejor forma de expresión en la escritura fragmentaria?

Si bien el fragmento fue una forma de escritura puesta en escena por los moralistas ingleses en el siglo XVIII, fueron los románticos de Jena quienes valoraron esta herencia, elaborando una teoría y realizando una práctica del fragmento. Así, este género heredado, como lo señalan Nancy y Lacoue-Labarthe¹, ya tiene, antes de los románticos, tres características exteriores que es de utilidad recordar aquí:

1 «su inacabamiento o la ausencia de desarrollo discursivo»

2 «la variedad y la mezcla de objetos sobre los que puede tratar un mismo conjunto de piezas»

3 «la unidad del conjunto construida fuera de la obra, en el sujeto que en ella se muestra.»²

La adopción de la forma fragmento como propia y característica por parte de los románticos se debe a que encuentran en estas tres características la posibilidad de llegar a una escritura de

¹ Ambos autores exponen una teoría del fragmento en el romanticismo de Jena en el artículo «La exigencia fragmentaria» del libro *El absoluto literario. Teoría de la literatura en el romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.

² Nancy, J.-L. y Lacoue-Labarthe, Ph., *op. cit.*, p. 81.

la totalidad y con ello a la verdad. Porque si bien el fragmento hace referencia a aquello que aparece como un trozo o segmento arbitrariamente separado del todo, es en ese fragmento pero también en cada fragmento posible donde está la única oportunidad de acercarse a la totalidad, en cuanto podemos encontrar en cada uno de ellos una totalidad en miniatura, y es que este recorte lo presenta único y cerrado sobre sí mismo, individualizado de los otros. Y al mismo tiempo, esa segmentación informe y arbitraria evidencia la imposibilidad de dar cuentas en el lenguaje de un todo organizado y coherente que quisiéramos encontrar en la realidad. Y aunque parezca contradictorio, es esta incompletud la que lo vuelve completo, ya que en ella se exhibe la sinceridad del fragmento, lo que le otorga su proximidad a la verdad, verdad que se refleja sobre el fragmento y expone la única idea de totalidad posible.

Ese anhelo de totalidad y la consciente imposibilidad de alcanzarla es lo que despierta el interés fundamental del fragmento. La sucesión o teoría de fragmentos es tal vez el acto más sincero de la escritura que se retira ante la posibilidad de organizar un todo coherente orgánico simulado sobre lo real. Es decir, que solo la escritura fragmentaria que, de alguna manera, expone el caos y aquello que constantemente se interrumpe y recomienza es la única escritura consciente de la imposibilidad de totalidad, pero significativamente y a raíz de esto mismo el fragmento muestra una totalidad en miniatura.

Como sucede en la teoría matemática con los objetos geométricos irregulares y truncados llamados fractales: al igual que un fractal posee la cualidad de repetir a diferentes escalas una misma forma, completa en sí misma, así el fragmento en su irregularidad e inacabamiento también repite la totalidad. Pero volvamos a Aira y a su propósito, en la cita que dio origen a estas reflexiones nos hablaba también de esa imposibilidad de dar cuenta en la escritura de todas las ideas, es decir que este volumen compuesto por fragmentos de escritura donde se materializan ideas,

pone en evidencia también la imposibilidad de dar cuenta de la totalidad de ideas. Parece una obviedad decir aquí, entonces, que esta relación entre libro, como objeto que contiene un desarrollo completo, e ideas, está desde el comienzo signada por la imposibilidad, ya que un volumen que contenga todas las ideas de Aira será siempre irrealizable. Sin embargo, la reunión de estos fragmentos en este libro es suficiente para dar cuenta del mundo de las ideas o, como dice Aira, del mundo del pensamiento. Aquí la sucesión fragmentaria hace posible esta «vuelta al mundo del pensamiento» de la que nos habla el autor. Aira no se lamenta de no poder dar cuenta de todas las ideas sino que se propone escribir un libro sobre ellas, pero esa tarea no puede realizarse fuera de la escritura fragmentaria que cada idea implica y que, al mismo tiempo, nos deja ver la imposibilidad de dar cuenta de la infinita cantidad de ideas si no es en esa finitud que cada una muestra. Entonces, retomando la relación entre fragmento y totalidad, podemos sintetizar diciendo que el fragmento es una totalidad en miniatura pero también es en esa sucesión encadenada, arbitraria, incompleta, el lugar donde relampaguea la totalidad.

Idea y fragmento

Sabemos que idea y fragmento no son lo mismo, si por una lado la idea parece poder cerrarse sobre sí misma y de alguna forma podemos creer que su existencia no está condicionada por las palabras, como si tuviera una existencia completa más allá del lenguaje; el fragmento claramente es un trozo de escritura que exhibe su inacabamiento. Sin embargo ya hemos visto cómo este inacabamiento, como propiedad fundamental del fragmento, es lo que hace de él una totalidad en miniatura y al mismo tiempo signo de la totalidad. Teniendo esto en cuenta, el fragmento se presenta, entonces, como la forma de escritura perfecta, completa. Esto apasionó a los románticos al punto tal de considerar al

fragmento como un erizo, en el fragmento 206 de la revista *Athenaeum* nos dicen: «Un fragmento igual que una pequeña obra de arte tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo»³. Pero si el fragmento se cierra sobre sí mismo y se aísla del mundo que lo rodea, ¿no podríamos decir que, en cierta forma, quiere ser una idea? Porque, ¿qué estaría más aislado del mundo que la idea? Y por otro lado, cuando la idea se acerca al lenguaje, ¿no comienza a ser solo fragmento? Y si el anhelo de idea hace que el fragmento encuentre su perfección, ¿no es acaso la forma fragmento aquello que vuelve concreta la idea? Estos interrogantes muestran que, aunque fragmento e idea sean cosas distintas, existe entre ellos una relación asociativa, simbiótica que no es tan simple de desarticular.

Así, teniendo en cuenta esta posibilidad de la escritura fragmentaria, la idea encuentra en el fragmento su única posibilidad de concreción, integridad y completud. Porque, volviendo al propósito de Aira, recordemos aquello que nos advierte acerca de que las ideas «nunca son del todo ideas», siempre, podemos decir, la idea se topa con el lenguaje y generalmente en el lenguaje se desvanece. En uno de sus fragmentos Aira escribe:

Quando uno quiere poner por escrito una idea que se le ha ocurrido, hay algo así como un desaliento previo, una convicción fatalista de que no será posible, o que no saldrá bien, no solo por el trabajo que da si no por una especie de forzamiento, de antinatural, que conlleva este trabajo.⁴

Aira evidencia que la idea ya está hecha de palabras pero por alguna extraña razón, y tal vez sea la misma razón que potencia el espacio de escritura del fragmento, en la idea las palabras se

³ En Nancy y Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 164.

⁴ Aira, César, *Continuación de ideas diversas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2014, p. 13.

encuentran en un estado que podríamos considerar de latencia. Aira continúa diciendo:

Un mínimo de experiencia enseña que la idea no será realmente idea hasta que esté redactada, pero igual uno se aferra a creer que es una idea ya, y por serlo es una buena idea, en ese formato sin sintaxis, sin las palabras justas y en orden. Esa cualidad de informe le da un brillo, un encanto, una elegancia de fábula. (El desaliento es parte de ese sentimiento.)⁵

Porque, a pesar de que la idea esté hecha con palabras y no exista fuera de ella, la existencia de la misma fuera del orden de la escritura se demuestra en la desilusión, en el desencanto que sucede a su forma escrita. Antes de estar redactada, la idea parece no existir pero sin embargo es esa falta de forma la que la dota de un brillo y una elegancia que no volverá a poseer en la sintaxis de la escritura y menos aún en una forma escrita determinada, como el poema o el relato, que suprimiría aquella cualidad informe por la cual obtiene su brillo. Porque si ya en las palabras la idea encuentra un suelo inestable, la posibilidad de naufragar y desaparecer en una forma de aquellas que llamamos géneros literarios es absoluta. El fragmento es la única forma de escritura capaz de contener en su irregularidad formal esa inconsistencia que la idea exhibe y que constituye su esplendor, y al mismo tiempo es la única forma que vuelve presente la tensión entre idea y palabra.

Así la escritura fragmentaria, como se lo propusieron los románticos, puede todavía captar la dispersión de un mundo que ninguna forma puede captar. Y no es casual que uno de los novelistas más prolíficos de la literatura actual vuelva al fragmento dando muestra de la imposibilidad de la novela de captar esta dispersión. Este recorrido o búsqueda de escritura que va de la novela hacia el fragmento se confirma notoriamente en los datos

⁵ *Ibid.*

biográficos del autor que aparecen en la solapa del libro, Allí leemos: «... ha publicado una notable cantidad de libros, todos breves y algunos brevísimos». Como si en esa cantidad de brevísimos relatos, o novelitas, el autor ya hubiese buscado subsanar el fracaso de la forma más exitosa de la literatura actual. Y así volver a la propuesta romántica del fragmento como única posibilidad de la escritura de captar la totalidad, la dispersión de la vida real.

La vida en fragmentos

Con anterioridad, señalamos que una de las características atribuidas al fragmento como género era la de encontrar la unidad del conjunto fuera de la obra, en el sujeto que escribe. Y todo parece indicar que la fragmentación, o mejor dicho, el conjunto de fragmentos nos posibilitaría, como ninguna otra forma de escritura, la construcción de una subjetividad; porque sería esa continuidad aleatoria de ideas, pensamientos, recuerdos, anécdotas, historias fragmentadas de vida, ocurrencias, etc., la que nos acercaría más a la reconstrucción tridimensional del sujeto que escribe. Aira nos lo dijo: por un lado la posibilidad de estos fragmentos de dar la vuelta al mundo del pensamiento, por otro, reconstruir un «cadáver exquisito» 3D, que también sería un retrato. Es importante prestar atención aquí a que esta subjetividad se señala desde el fragmento, y entonces aparece otra de las particularidades de la escritura fragmentaria: porque si, como nos recordó Mallarme, aquel que escribe se suprime en el mismo acto de escritura, podría ser la sucesión de fragmentos la única forma de escritura que señala hacia afuera, reconstruyendo el yo de la escritura, o al menos alentar la ilusión de un yo cuyo contorno podríamos dibujar uniendo todos las fichas de un rompecabezas. Ya que el fragmento no es más que esa ficha que, mostrando la incompletud, señala, promete el Todo. Por esto la sucesión caótica de fragmentos de escritura nos permite acercarnos a la totali-

dad, aunque sólo sea una promesa. Y la primera totalidad que queremos reconstruir a partir de la escritura es la del escritor. Sin embargo, como sabemos, ese escritor no existe y si existió alguna vez fue absorbido poco a poco por la escritura hasta desaparecer en ella. Tal vez este sea el sentido de uno de los fragmentos del libro que dice:

Creo que la periodista que me entrevistaba se sobresaltó cuando, después de decirle que a mí me importaban más los autores que los libros, ejemplifiqué diciendo «más Kafka que *La metamorfosis* porque al fin de cuentas *La metamorfosis* podría haberla escrito otro igualmente bien». Y ella, asustada por mi provocación: «¿Cómo otro?! Si es una obra maestra de Kafka...»⁶

El interés, que sigue lo difícil de alcanzar, se dirige al escritor, a ese nombre «Kafka», cuya realidad es imposible de reconstruir. Como un fantasma amorfo inabarcable en ninguna escritura, mucho menos en alguna en particular, el autor se esconde detrás de ese nombre y aunque releamos mil veces toda la obra de Kafka no podremos dar cuenta de haber construido al autor, de lograr ver al escritor que será siempre el anhelo de una totalidad inconmensurable, sin embargo la lectura de *La metamorfosis*, tan perfecta y cerrada sobre sí misma, nos alienta a creer en un escritor que realiza su obra. Que al lado de la escritura hay una vida desarrollándose paralelamente y que en nuestra curiosidad de lectores queremos conocer. Y entonces nos preguntamos: ¿es posible el paralelismo entre vida y escritura?, ¿o irremediamente uno de estos términos se impone sobre el otro? En otro fragmento Aira escribe:

Lo difícil es escribir, no escribir bien. En los talleres literarios se puede aprender a escribir bien, pero no a escribir.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

Para escribir bien hay recetas, consejos útiles, un aprendizaje. Escribir, en cambio, es una decisión de vida que se realiza con todos los actos de la vida.⁷ (55)

¿En dónde radica la dificultad de escribir? ¿Por qué solamente puede escribir aquel que ha hecho de la escritura una forma de vida? Lo sentencioso del fragmento nos lleva a pensar otra vez la relación entre vida y escritura como opciones irreconciliables. Aquel que escribe se aleja de la vida, hace de la escritura un espacio habitable y abandona el mundo «real» donde se desarrollaría la vida, creando otro mundo; parafraseando al propio Aira, todos los actos de esa vida se realizan en la decisión de escribir. El verbo «vivir», es remplazado por el verbo «escribir». Pero aparece el fragmento y entonces el mundo de la escritura se desintegra en partes, se desarma mostrando los agujeros negros, mostrando la ilusión, la utopía de mundo, de totalidad. Y parece que a través de estos huecos se filtra aquello que llamamos vida, porque si el mundo de la escritura no puede ser perfecto (como en la novela) otro mundo se deja intuir detrás de ella. Entonces, ¿no sería la forma fragmento una búsqueda de reconciliación entre vida y escritura? Cuando leíamos la contratapa del libro donde César Aira nos relataba el propósito del mismo, nos decía que este libro quería ser también un retrato. Fragmento a fragmento vamos armando un rompecabezas que nunca terminaremos de construir, ya que las piezas son infinitas. Sin embargo, por momentos, podemos sospechar un perfil, un contorno, y detrás de ese nombre «César Aira» un fantasma quiere volverse real, quiere aparecer, y aunque esté condenado irremediabilmente a su condición de fantasma, podemos presentir que esa sombra detrás de bastidores que aparece en la escritura fragmentaria es más real que todas aquellas apariciones de Cesar Aira en sus novelas, e incluso más próxima a la idea de Cesar Aira que el retrato que los datos bio-

⁷ *Ibid.*, p. 55.

gráficos de las solapas de sus libros proponen. Ese César Aira, el fantasmal, el que sospechamos detrás de los fragmentos, nos hace señas para que lo sigamos, nos guía a su encuentro con miguitas de pan (o fragmentos).

Lo inconcluso (con estos dos párrafo hacía uno que sea una conclusión)

El título del libro apela a estas nociones que hemos revisado acerca del fragmento: *Continuación de ideas diversas*. Desde el mismo título, Aira traza esa voluntaria asociación con la búsqueda romántica de totalidad, totalidad de ideas que evidencia la ambigua relación entre la idea y la palabra, relación que orienta la escritura hacia la forma del fragmento, búsqueda que atañe directamente a las posibilidades de la escritura. Puesto que lo continuo sería lo que se llama «vida», pero dónde podría situarse dentro del lenguaje discontinuo, que es además el origen del que habla, escribe, y también del que supuestamente vive, recuerda, imagina. El arte consistiría en enlazar en un continuo en miniatura, simulado, lo diverso que pasa en las palabras y en el que escribe.

Así, vida, literatura y arte confluyen en una escritura que se desentiende de las clasificaciones genéricas y encuentra en lo inacabado la posibilidad de totalidad. Si para el grupo de Jena la prosa era aquella escritura capaz de desarrollar la idea de la poesía, Aira busca en una escritura concisa, que más que desarrollar se cierra sobre lo que podríamos llamar el germen o la idea de la escritura novelística, la posibilidad de la idea fragmentaria, aunque por momentos sea también la unidad autobiográfica o bien el inicio del desarrollo de una teoría de la novela, una teoría de la vanguardia y centralmente una teoría de la vida.

Bibliografía

Aira, C., *Continuación de ideas diversas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2014.

Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J.-L., *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.

¡Pero qué tiene que ver con Dionisio!

Favio Seimandi

I

En el ditirambo dionisíaco, en cambio, el exaltado dionisíaco es excitado hasta la intensificación suprema de todas sus capacidades simbólicas: algo jamás sentido aspira a expresarse, el aniquilamiento de la individuación.

Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*

¡Qué tiene que ver todo esto con Dionisio!, se preguntaba el griego, según refiere Plutarco, al presenciar las primeras puestas en escena de Frínico y Esquilo. Esto ha conducido a muchos eruditos, el primero de ellos fue Aristóteles, a buscar el *cordón umbilical*—la expresión es de Jean-Pierre Vernant— que anuda la tragedia a su origen ditirámico. Se ha querido ver en el término tragedia una etimología sacrificial: *trag-oidia* significaría «canto del chivo», animal consagrado a Dionisio. Sin embargo, nos dice Vernant, cuando el dios recibe atributos caprinos, la palabra usada nunca es *tragos*, sino *aix*. Este equívoco posee una genealogía ilustre, tal vez iniciada por Virgilio, quien declaraba en sus *Geórgicas* que la hecatombe del chivo responde a que estos animales

acostumbran roer las vides¹. No obstante, Robert Graves afirma que la palabra tragedia no proviene de *tragos* (una cabra), sino de *tragos* (la espelta, es decir, un cereal utilizado para la elaboración de cerveza). El culto a Dionisio, dios del vino, se habría superpuesto a un culto anterior, el de la cerveza².

Este equívoco etimológico no se limita al nombre del rito, sino que avanza hacia el propio objeto de culto. Dionisio es casi universalmente representado como una figura extranjera. Algunos, por ejemplo, han creído percibir en su nombre la raíz léxica *nysa*, que significa árbol, derivando de allí el epíteto *dendrites* (muchacho-árbol); otros suponen que en realidad se trata del término *nysus*, que significa rengo, y sería otra de sus características. Existen, asimismo, por lo menos, dos versiones de su nacimiento: en una de ellas, su madre es una mortal, Semele y su padre Zeus. Hera, celosa, en una entrevista con Semele, le indujo a la mortal la duda respecto de que el padre de su hijo en gestación fuera en realidad el padre de los dioses. Mortificada por la duda y el orgullo, Semele suplicó a Zeus que se manifestara en todo su esplendor. Luego de insistir hasta el hartazgo, el dios accedió y un torbellino de luz y relámpagos la despedazó. Zeus logró rescatar al embrión, que luego implantó en su muslo (de allí la advocación *dimetor*, que tiene dos madres). En la otra versión, que se juzga más antigua, Dionisio sería hijo de Zeus y Perséfone, la reina del inframundo. Aquí Hera habría intentado aniquilarlo después de nacido, enviando a los Titanes, que lo descuartizaron. Zeus logró ahuyentar a los Titanes con sus centellas, pero demasiado tarde: Dionisio había sido casi completamente devorado, solo quedaba su corazón, rescatado –según distintas versiones por Atenea, Rea o Démeter– y luego reimplantado en el vientre de Semele (de aquí su otro atributo de nacido dos veces).

¹ Jean-Pierre Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Taurus, Madrid, 1989.

² Robert Graves, *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid, 1985.

En Creta se representaba al dios con la forma de una cabra de enormes cuernos; en Tracia, como un toro blanco. Según Graves, los emblemas dionisiacos son tres: el León, el Toro y la Serpiente, que exhiben los arquetipos del año tripartito del calendario. En otras oportunidades, se manifestaba a través de encinas, parras o higueras, que también fueron sus figuras vicarias. Se ha querido ver en la fábula de Dionisio la reescritura de la pasión de Osiris y una prefiguración del martirio de Cristo, que también ha escogido el vino como uno de sus símbolos. Graves llega incluso a declarar la identidad entre Dionisio y Deucalión, sendas prefiguraciones de Noé y su arca repleta de animales.

De este breve resumen puede ya extraerse una conclusión: Dionisio es un dios extraño, extranjero respecto al resto del panteón. Si se ha podido ver en la tragedia una suerte de culto a la moderación, al buen término medio que mantiene a los hombres en su estamento entre bestias y dioses; nada de esto se verifica en el culto de la deidad del vino, portadora del frenesí, la demencia sagrada y «*del destierro radical de sí mismo*»³. De hecho, las razones de estas desavenencias provienen, tal vez, de la voluntad de reconciliar el ditirambo con la tragedia. Como dice Vernant, habría que verla más bien como una invención del siglo V a. C., antes que como una continuación del rito pretérito. Esto implica tres innovaciones principales: por un lado, en la tragedia, se trataría de una puesta en escena donde la ciudad se representa a sí misma, se convierte en teatro, ante el conjunto de los ciudadanos. En segundo término, constituye la creación de un género artístico completamente nuevo, diseñado para ser visto y oído al mismo tiempo. Por último, el hombre trágico se distingue del héroe de la epopeya, ya que los personajes homéricos son celebrados por sus hazañas, mientras que los estereotipos dramáticos se nos revelan como polémicos.

³ Jean-Pierre Vernant, *Ibid.*, p. 22.

Si, como se ha dicho, la tragedia implica una discontinuidad respecto al ditirambo, hay que insistir: ¿qué tiene que ver todo esto con Dionisio? Si continuamos como hasta ahora la línea de interpretación del antropólogo francés, diremos que lo propio de la innovación trágica es, justamente, «*la conciencia de la ficción*», todo el mundo ve en escena a los héroes, constatando su presencia y, al mismo tiempo, cualquiera sabe que en realidad se trata de un artificio convencional. Sin embargo esto no se reduce a pura bufonada, ya que en ese diferendo de apariencia y realidad debe manifestarse algo esencial, una verdad. Y en ese momento «*el rostro del dios nos sonrío, enigmático y ambiguo, en ese juego de ilusión teatral que la tragedia instaura*»⁴.

La adoración de Dionisio es la forma de una tendencia trasgresora, que busca desdibujar los límites estatuidos por la sociedad, la soberana locura divina y el frenesí. Pero la tragedia griega, por su parte, habría sido la ocasión de instituir o encauzar ese rito de subversión, asociado con el culto del vino, que fue paulatinamente aceptado con reticencia por los estados griegos. Los vestigios de estas polémicas han sido testimoniados por Eurípides, de donde se infiere que la única forma de moderar la pulsión dionisiaca constituye una suerte de solución de compromiso, algo semejante a una perversión, donde la trasgresión de la ley coincide con una manera de su cumplimiento⁵.

La tragedia, pero también algunas de las representaciones del culto a Dionisio en general, da la impresión de evocar a un Dionisio domesticado, reconstituido a una escala más amigable. En un extremo, está la imagen terrorífica de las ménades y su torbellino delirante; en el otro punto, las sacerdotisas que, en completa sobriedad, administran cuidadosamente el vino en la ocasión de la fiesta. De modo que la tragedia, como institución social, podría entenderse como un medio de inducir, dirigir y

⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁵ Eurípides, «Las bacantes», en *Tragedias III*, Gredos, Madrid, 1979.

determinar la oportunidad ritual de transgredir el mandato del *principium individuationis*, o, en los términos nietzscheanos, del edificio apolíneo. El símbolo de esta trasgresión dirigida coincide con el del culto a su deidad: la máscara. Pero a diferencia de otras divinidades que pueden ser advocadas mediante antifaces, todo parece indicar que en el caso de Dionisio la máscara es la única forma de encarnación; no existen, al menos, noticias certeras acerca de la participación de esculturas en la celebración del dios.

II

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: «Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo». La voz de Dios le contestó desde un torbellino: «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie».

Borges, *Everything and nothing*

En su célebre texto, *La paradoja del comediante*, Denis Diderot discurrirá acerca de la extraña naturaleza de los actores⁶. Esta paradoja puede describirse sucintamente del siguiente modo: el comediante, es decir, los actores en general, se dedican a generar emociones en un público, sin embargo, ese actor debe permanecer impasible al momento de su representación, las emociones por él expresadas no deben ser «realmente» sentidas en ese momento por el comediante. «*Si es él mismo cuando representa* –nos dice el primer interlocutor–, *¿cómo hará para dejar de ser él mismo?*»⁷. Así como el oficiante no se encuentra bajo los efectos del

⁶ Denis Diderot, *La paradoja del comediante*, Losada, 2006.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

elixir que escancia, la mente del actor no debe embriagarse de las pasiones que dispensa en el auditorio.

Esta cuestión en torno a la actuación no ha perdido completa vigencia, ya que se escucha con frecuencia que un actor no es un buen actor dado que «actúa siempre de sí mismo». De modo que, a la hora de juzgar una actuación, parece tener cierta relevancia el hecho de que no percibamos los rasgos propios de la personalidad de un sujeto, sino que, por el contrario, ese artista posea una máxima versatilidad, que le permita interpretar los caracteres más dispares. Dicho en otros términos, podríamos suponer que el *perderse a sí mismo* constituye una de las condiciones *sine qua non* de la profesión.

Jean-Jacques Rousseau, y el propio Diderot en otro lugar, habían tomado partido por la opinión contraria a la que se expresa en *La paradoja*. Philippe Lacoue-Labarthe cita un fragmento en el que Rousseau censura a los comediantes por el mismo motivo que Diderot ahora los elogia: su falsedad⁸. ¿No es acaso la única virtud del comediante la de fingir un talante que no es el propio? ¿No se dedica simplemente a afirmar lo que no piensa, parecer lo que no es, apasionarse a sangre fría?

En el *Discurso sobre la poesía dramática*, Diderot sostiene que los poetas, actores y artistas en general no son sino una tropa entusiasta que siente mucho y reflexiona poco. De manera que, de un texto al otro, ha girado completamente en su opinión, pero no es que haya adoptado simplemente la posición de Rousseau, reconociendo que en verdad los actores no sienten lo que expresan, sino que, por una inversión de valores, Diderot considera que es justamente esto lo que caracteriza a una buena actuación. En *La paradoja* nos enfrentamos a un juicio estético de pleno derecho, donde se juega un modo de distinción entre dos formas de ejecutar un oficio, es decir, se discrimina una buena técnica de

⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, «Diderot. La paradoja y la mimesis», en *La imitación de los modernos*, La Cebra, Bs As, 2010.

otra considerada mediocre. Es cierto, no obstante, que ha ocurrido un desplazamiento entre dos opiniones formuladas por Diderot: en el primer caso, tenemos la tesis acerca del entusiasmo; en el segundo, la inversa, esto es, la de la insensibilidad o apatía del comediante.

La primera aseveración recuerda una muy antigua, enunciada por Platón en su diálogo *Ion o sobre la poesía*, donde el filósofo argumenta su idea del «magnetismo», esto es, el postulado de que si bien la verdad puede provenir a veces de las creaciones poéticas, no es menos cierto que estos artífices no están conscientes de la veracidad de sus afirmaciones. Se trata de meros conductores entusiasmados, insuflados por el hálito de un dios, que expresan aleatoriamente verdades y falsedades sin saber lo que hacen⁹.

Ahora bien, en *La paradoja* se asume una posición peripatética, al sostener que la imitación artística constituye un perfeccionamiento –y no una mera copia o traslado– de la realidad. Ahora el comediante debe estar vaciado emocionalmente, debe ser nadie en acto para ser todos en potencia. Como Odiseo, puede afirmar que Nadie es su nombre. Por tanto, nos dice Lacoue-Labarthe, «*El sujeto enunciante no ocupa a decir verdad ningún lugar. Es nada o nadie*»¹⁰. Se trataría de una «*ley de impropiedad*», según la que el actor debe permanecer –y ahora Lacoue-Labarthe toma la expresión de Robert Musil– como un «*hombre sin atributos*»¹¹. El artista, privado de sí, libre de toda sujeción pasional, puede, a un tiempo, ser todo porque no es nada; solamente una superficie espejeante que refleja emociones ajenas.

Esto está expresado casi literalmente en el texto de *La paradoja*, como lo demuestra la cita de Lacoue-Labarthe: «*Primero –Y es quizá por no ser nada que lo es todo por excelencia, su forma particular no contraría nunca las formas ajenas que debe adoptar*»¹².

⁹ Platón, «Ion o de la poesía», en *Diálogos*, Porrúa, México, 2009.

¹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, *ibid.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² *Ibid.*, p. 30.

Esta —y ninguna otra— será la definición hiperbólica del «genio»; el genio es como la naturaleza o, si se quiere, es la naturaleza misma en su faz creadora: es el origen del todo en la medida en que no posee un modo fijo de ser, es el puro devenir: «*Puro don, en el cual la naturaleza se libra a sí misma y se ofrece en su más secreta esencia y en su intimidad, en la fuente misma de su energía, como la nada de la cual la naturaleza es, por una vez, esta energía agotada y proyectada en lo dado*»¹³.

Como se puede apreciar, Lacoue-Labarthe bosqueja la paradoja hiperbólica, parafraseando sus términos, mediante el oxímoron todo/nada; la ley de impropiedad consiste justamente en la negación de la máxima contradicción: el todo debe ser nada, el todo/nada del artista es el fundamento paradójico de la mimesis, etc. De modo que esta paradoja nos presentaría, según Lacoue-Labarthe, a un sujeto sin sujeción, que podría ilustrar una libertad posible respecto de la «*coerción de la oposición en general*»¹⁴. El comediante no se opone a nada, porque es nada y todo, esa es su paradoja; esa, su libertad. Queda fuera de todo régimen de contradicciones morales y, por ello, los argumentos al estilo de los de Rousseau ya no le atañen: negatividad desencadenada en prestancia poética. No se trata, en definitiva, de la mimesis pasiva, que Diderot atribuye a las mujeres, sino de otra, activa, pensante y reflexiva, que no se encuentra sujeta a la afección.

Empero, si nos remitimos al texto de Diderot, observamos que él no presenta su argumento de manera oximorónica, sino que lo hace a través de un quiasmo. Lacoue-Labarthe presenta los términos de esta figura pero culmina por reducirla a un oxímoron. Veamos de qué se trata. Según Diderot, existe un desdoblamiento de la escena teatral: por un lado, tenemos la figura del *theatrum mundi*, el «*gran teatro del mundo*», tal y como podemos reconocer esta metáfora desde Platón a Calderón de la Barca; y

¹³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

por otro, el teatro en sí que, según la preceptiva aristotélica, imita y perfecciona la realidad – realidad que, por su parte, no es otra cosa que un teatro en primer grado, teatro profesional frente al teatro salvaje.

En el teatro del mundo, la comedia social, los actores son seres violentamente apasionados e inconscientes, ellos «*dan el espectáculo*» sin disfrutarlo, mientras que los artistas, los hombres de genio, se constituyen en un público reflexivo, apático, que toma notas de sus actos para representarlos, de un modo más perfecto, digamos, estético, en el mundo invertido del teatro segundo, donde ese anterior público –los genios– se convierte ahora en actor desapasionado, capaz de representarlo todo, porque imita o expresa emociones que no siente. Y es que «*Están demasiado ocupados en mirar, en reconocer y en imitar, como para estar vivamente afectados en su interior...*»¹⁵.

De manera que hay dos teatros o escenas; en primer lugar, está el teatro del mundo, donde el público actúa ciegamente y los actores contemplan reflexivos; y luego el teatro profesional, en el que los comediantes actúan reflexivamente y el público es objeto de catarsis. Como se ve, el quiasmo se da en el cambio de roles: el público en el primer teatro se convierte en el actor del segundo, mientras que el comediante del primero pasa a ser el espectador del segundo. Sin embargo, las propiedades de los personajes (actores-público), cabe destacar, permanecen inalteradas: los reflexivos llevan su reflexividad consigo al cambiar de posición, mientras que los apasionados arrastran su ciega afección igualmente a su nuevo espacio.

Sin embargo, Diderot no tiene reparos en mostrarse como un hombre sensible: «*me falta la voz, y las lágrimas corren por mis mejillas*»¹⁶. Habla, en definitiva, por sí mismo. En su juventud, nos dice, vacilaba entre la Sorbona y la Comedia, «*iba a recitar en*

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ Denis Diderot, *Ibid.*, p. 46.

voz alta los papeles de Molière y Corneille» con la esperanza de acceder a las mujeres del teatro, que «*encontraba tan amables y sabía muy fáciles*»¹⁷. Más tarde, usará esas habilidades para conseguir cierto favor al novelista Pierre-Louis Rivière ante su hermano, teólogo en Notre-Dame. En esta anécdota, nos dice Diderot, pudo conseguir lo que buscaba gracias a haber logrado comportarse como un buen actor: «*poco a poco, el hombre sensible se retiró dando lugar al hombre elocuente, ya que me atrevería a decir que en esa ocasión lo fui*»¹⁸. Y es que, sistemáticamente, el interlocutor Primero será identificado con Diderot, que es quien enuncia la paradoja. Sin embargo, este Diderot no será, finalmente, el responsable del texto, ya que, hacia las últimas páginas, encontramos la voz de un narrador afirmando que: «*Las ideas del hombre de la paradoja son las únicas de las que puedo dar cuenta*»¹⁹. Diderot es «*el hombre paradójico*»²⁰, según este narrador sin identidad, que finalmente asume el relato; pero ¿qué estatuto le otorgaremos a esta voz *en off* que imita o reproduce los argumentos del interlocutor?

Diderot, es, a la vez, el hombre de la paradoja y, por un desplazamiento metonímico, el hombre paradójico. Como sujeto de afección, se nos presenta pasivamente, es decir, incapaz de atribuirse a sí mismo la autoría de estas páginas: «*Si tengo un relato un poco patético que hacer, en mi corazón y en mi mente se eleva no sé qué turbación, mi lengua se traba, mi voz se altera, mis ideas se dispersan, mi discurso se interrumpe; corren mis lágrimas y me callo*»²¹. Esto ocurre que tanto en la vida como en la literatura «*uno se entrega a su sentimiento y deja de componer*»²². Los placeres

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

²⁰ *Ibid.*, p. 93.

²¹ *Ídem.*

²² *Ibid.*, p. 48.

violentos y las penas profundas «*son mudos*»²³. La sensibilidad, a fin de cuentas, no resulta simplemente nociva en el teatro profesional, sino incluso en el gran teatro del mundo: «*tan nociva en la sociedad como en el escenario*»²⁴. Por lo que el hombre que, en cualquier trance, es capaz de dominarse a sí mismo en su temperamento, ya sea en el escenario pequeño o en el gran escenario social: «*ya no es él mismo, es un comediante que representa*»²⁵.

La cuestión, entonces, que se plantea responde al reencuentro, por así decir, del problema del enunciado al nivel de la enunciación: en la estructura misma del texto se percibe el paso de un tipo de discurso *personal* a otro *impersonal*, anónimo. ¿Por qué, hacia el final del diálogo, el estilo directo, dramático es interrumpido por un narrador genérico que asume, de repente, una posición respecto del texto? ¿Por qué, intempestivamente, se interpone entre nosotros y el discurrir de los interlocutores este intermediario advenedizo que nos distancia, nos pone de nuevo en nuestro lugar? Ya no asistimos, no podemos sustentar esa ilusión, a un diálogo que ocurre en un *aquí* y un *ahora*; no somos testigos, si se quiere, de primera mano. Hemos sido, por así decir, expulsados del universo narrado; retrotraídos a un lugar sin lugar, donde todas las presencias asequibles se desvanecen.

Solo queda un texto que encierra ciertos argumentos, la paradoja del comediante, que en definitiva es enunciada, como dijo Lacoue-Labarthe, por nadie. Hay una cesura entre los interlocutores, que pueden asumir respectivamente las cualidades personales yo-tú, y el narrador que, en términos de Émile Benveniste, se posiciona en el lugar de la no persona por antonomasia: él²⁶. El autor, que reconocemos en el nombre Diderot, ha decidido no hablar en nombre propio; en su lugar, se ha miniaturizado

²³ *Ídem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁶ Émile Benveniste, «Estructura de las relaciones de persona en el verbo», en *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1966, p. 164.

y reducido su participación al ámbito de lo narrado, interponiendo un escalón impersonal, sin asignación de persona directa, vaciado. Pero, ¿con qué objeto? ¿Qué necesidad o ventaja reviste este asomo de autor para luego desaparecer bajo el anonimato de un narrador ficcional, en el juego de proximidades y distancias que estructuran la geografía del relato?

III

Hay un mundo para todo nacer y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo.

Macedonio, *Autobiografía*

Se ha dicho que la escritura es una de las vías que hacen posible la disolución; que se escribe, en definitiva, para perder el rostro. La sentencia podría asociarse a Stéphane Mallarmé, pero la idea es sin duda mucho más vieja. Un curioso episodio en las peripecias de la figura del autor es sin duda aquel famoso e infame poema de Catulo, donde se amonesta a Aurelio y a Furio por atribuir a la persona características derivadas de su poesía: «¿Por qué han leído «muchos miles de besos»/me consideran un amanerado?»²⁷. El tema, sin duda, puede remontarse al *Fedro* de Platón, donde el filósofo advertía que estos equívocos constituyen un peligro inherente de la escritura, ya que su autor no se encuentra presente para defender sus argumentos. Más adelante, innumerables escritores serán procesados por sus producciones: Giordano Bruno, quemado en la hoguera; el propio Diderot, acusado de impiedad por sus teorías materialistas. De hecho, las leyes que en Francia penalizaron al Marqués de Sade y a Gustave Flaubert, no se derogaron sino a mitad del siglo XX.

²⁷ Catulo, «Poema XVI», en *Poesía completa*, Colihue, Bs As, 2008.

De modo general, entonces, se podría observar en los artificios del narrador, en su privilegio de perder el rostro, una estrategia de evasión de diversos mecanismos de censura. Así como el psicoanálisis ve en el chiste un pretexto para decir la verdad, la astucia del formalismo literario puede considerarse un mecanismo de defensa y la ocasión de una transgresión solapada, que se ha ido sedimentando hasta perder su pleno sentido. Pero en la época de Diderot este conflicto se aprecia con gran nitidez todavía. La *Carta sobre sordomudos* se encuentra precedida, en algunas ediciones, por una nota dirigida al librero, donde Diderot le permite dar a la imprenta el manuscrito, aunque «*sin nombre de autor*»²⁸.

Resulta casi pintoresco advertir cómo la rotación histórica da lugar para que una misma astucia, la de la mascarada ficcional, permita la manifestación de tendencias opuestas: la tragedia griega como medio de morigerar el frenesí dionisiaco; la crítica filosófica como espacio donde el combatido racionalismo puede habitar. Es sin lugar a dudas en el texto de Immanuel Kant, titulado *¿Qué es la Ilustración?*, donde este deseo se manifiesta con mayor claridad. Que en el espacio privado el pensador deba obedecer al orden constituido, al doble filo de la espada religiosa y terrenal; pero que en el dominio público de la discusión el filósofo posea una libertad plena²⁹. Este desdoblamiento, para nuestra sorpresa, podría resultar demasiado cercano al reclamo de Catulo, que también advertía el derecho a la discontinuidad entre la persona moral del autor y las figuras plasmadas en sus producciones.

Sin embargo, hoy, el tiempo en que la palabra escrita constituía un objeto de censura parece haber caducado. A lo sumo, la

²⁸ Denis Diderot, *Carta sobre ciegos seguida de Carta sobre sordomudos*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 82.

²⁹ Immanuel Kant, «¿Qué es la Ilustración?», en *¿Qué es la Ilustración y otros escritos?*, Alianza, Madrid, 2013.

censura que se evidencia puede interpretarse como una represión, derivada de una polémica que es siempre interior al individuo, aunque previamente este individuo haya interiorizado de su entorno los motivos y figuras represivas. La máscara de Dionisio no parece ya estar destinada a funcionar como un escudo contra el dogmatismo religioso, ni mucho menos como una moción de orden frente al delirio místico. La creación literaria no es a esta altura un antifaz que esconde la cara del infractor, sino su verdadero rostro. Así, al menos, parece entenderlo Diderot, cuando afirma que quizá no se pueda sopesar con justeza los sentimientos y costumbres de un hombre por su escritura, pero nadie se engaña al juzgar su «ingenio» a partir de la creación³⁰.

De hecho, podríamos afirmar junto a Gyorgy Lukács que, desde los tiempos felices de la épica, «*donde el cielo estrellado es el mapa de todos los caminos posibles*», cuando el mundo era homogéneo y «*la escisión entre hombre y mundo*» no turbaba esa unidad; desde aquel paraíso perdido, la novela moderna tendía cada vez más hacia la interiorización y al psicologismo³¹. De eso se trataba, según Lukács, el desafío del verdadero realismo: volver a componer la representación de un mundo que pueda apreciarse en una sola pieza, «*una reconciliación entre interioridad y realidad*»³². Pero el tiempo de la novela, prosigue, es una era demoníaca, dominada por el misticismo negativo de una época sin Dios. La falsa efigie del autor parece calcar la pura ilusión de un Dios que es solo una mascarada; Dios es al hombre lo que el autor a su relato: nada. En otros términos, nos dice, «*el abandono de Dios del mundo se manifiesta en la no correspondencia entre alma y obra*»³³. El mundo puede ser demasiado pequeño o demasiado grande respecto del alma, pero nunca puede estar en armonía.

³⁰ Denis Diderot, *Carta sobre...*, p. 95.

³¹ Gyorgy Lukács, *Teoría de la novela*, Godot, Bs As, 2010, p. 19.

³² *Ibid.*, p. 130.

³³ *Ibid.*, p. 91.

En la medida en que no se puede enfrentar el mundo, como no se puede ver directamente a los ojos de Medusa ni Dionisio; el ser del mundo es una máscara de nada. A diferencia de la representación del mundo, que puede –y que a lo mejor debe– ser falsa, una máscara es siempre y cada vez una verdadera máscara. En otras palabras, la escritura bien puede ser una maniobra para desdibujar y distorsionar la faz humana; la ocasión donde un individuo practica un travestismo más o menos lúdico; pero más importante que eso es la necesidad de construirle al mundo –que no lo tiene, que lo ha perdido– un rostro. Y esta sería tal vez la novedad: el individuo puede, es posible que siempre haya podido, transgredir su individualidad; puede, de múltiples formas, dividirse, diluirse y, finalmente lo hará, cuando se muera. También supo, transportado por la embriaguez y el entusiasmo divino, perder el mundo y asumir la sagrada demencia o, en nuestros días, la enfermedad. Pero ahora el mundo, que acostumbraba ser Uno y estar demarcado como una figura geométrica –plana o esférica, finita o infinita– se ha hecho trizas. Podía ser infinito y homogéneo, como deseaban Demócrito y Newton, o finito e irregular, como quisieron Ptolomeo y Aristóteles; pero al menos era Uno.

En términos generales, desde la época de Kant, esto es el mundo: o bien un más allá inalcanzable, místico, del que nada se sabe; o bien una imagen subjetiva, miniaturización del ser, reducido al espacio sin espacio de la representación trascendental. La literatura, en cambio, como el dios de la ilusión, agota su ser en la pura presencia de la máscara, que no es un segundo rostro sino el único asequible. En vano se intentaría explicar una obra por su contexto histórico o por la biografía de su autor; el contexto histórico y la biografía del autor no son otra cosa que retazos de la obra misma o inscripciones al margen. En otras palabras, un contexto histórico o un acontecimiento biográfico puede inferirse de un texto; lo que no ocurre es que de un contexto histórico o de una biografía cualquiera pueda deducirse una obra. Nada en la

biografía de Cervantes o en la reconstrucción del siglo XVI-XVII nos pronostica el *Quijote*; sin embargo, todo lo que hay en el *Quijote* puede ser trasmutado en contexto histórico-biográfico. La relación es unidireccional: vamos siempre del discurso al mundo, nunca al revés.

A diferencia de Kant y Lukács, que buscaban un acuerdo, digamos, universal, hoy el mundo se nos presenta bajo la forma de singularidades: hay mundos y pueblan la nada como enjambres. Nos equivocariamos al interpretar que se trata de versiones diversas de una misma cosa, no es la diferencia entre verdad y opinión; tampoco se trata de un proceso dialéctico de asimilación de contradicciones en un todo; sino de pequeños o grandes cúmulos de algo que agotan todo el *stock* disponible. Al menos así lo postula la física que, según el romanticismo alemán, estaba llamada a tomar el lugar de una mitología contemporánea.

Bibliografía

- Benveniste, É., *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1966.
- Borges, J L, *El Hacedor*, Alianza, Bs As, 1998.
- Catulo, *Poesía completa*, Colihue, Bs As, 2008.
- Diderot, D., *La paradoja del comediante*, Losada, 2006.
- , *Carta sobre ciegos seguida de Carta sobre sordomudos*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- Eurípides, *Tragedias*, Gredós, Madrid, 1979.
- Fernández, M., *Papeles de Recienvenido / Poemas / Relatos, Cuentos, Miscelánea*, Corregidor, Bs As, 1966.
- Graves, R., *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid, 1985.
- Kant, I., *¿Qué es la Ilustración y otros escritos?*, Alianza, Madrid, 2013.

- Lacoue-Labarthe, Ph., *La imitación de los modernos*, La Cebra, Bs As, 2010.
- Lukács, G., *Teoría de la novela*, Godot, Bs As, 2010.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Bs As, 2012.
- Platón, *Diálogos*, Porrúa, México, 2009.
- Vernant, J.-P., *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Taurus, Madrid, 1989.

La estética del terror. Aproximación a la emergencia de lo sublime

Sonia Vasconi Heinzmann

Quien quiere algo infinito no sabe lo que quiere; a esta proposición, sin embargo, no es posible darle la vuelta.

F. Schlegel. *Lyceum*. Fragmento 47.

Belleza y sublimidad fueron dos conceptos sometidos a profunda revisión durante el siglo XVIII. Lo bello, categoría propia del clasicismo y neoclasicismo, demostró ser una noción insuficiente para abarcar todos los tipos de placeres estéticos, quedando amenazada por la tendencia que reivindica lo sublime. Propongo examinar poéticamente el siguiente relato, que roza lo anecdótico pero que puede descubrirse como (una) clave de lectura y reflexión que ilustra la aparición de una nueva categoría estética.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1769), con gran pasión germánica por el ideal griego, pasaba los años más productivos de su vida en Roma; pero una visita a su país natal era oportuna por los reclamos que recibía a causa del éxito de sus estudios sobre arte. Junto con el escultor romano Cavaceppi (1717-1799), dejó Roma un abril de 1769. Al llegar a la frontera de los Alpes tiroleses, frente al imponente paisaje de montañas, lo asaltó un terrible sentimiento de horror inexplicable. Claro, podemos pensar que nada más lejano del ideal de belleza neoclá-

sica que el bestial paisaje alpino que frente a él se alzaba. Acto seguido, exclamó reticentemente que quería retornar a Roma de manera inmediata. Ante aquella inmensidad, las tremendas montañas habían despertado en Winckelmann horribles presagios y estremecedores sentimientos. El escultor Cavaceppi decidió no hacer caso a las apreciaciones terroríficas del alemán y siguió la marcha; Winckelmann, solitario, reemprendió el camino de regreso que ya habían dejado atrás. Durante el retorno, se cruzó con un tal Arcangeli con quien entabla conversación y le muestra unas monedas antiguas que cierta emperatriz austriaca le había regalado. Con esta información, y sospechando de la identidad de Winckelmann –quien no le había querido revelar su nombre– Arcangeli entró un día a la habitación del historiador alemán del arte (quién sabe si para robarle aquellas monedas), lo atacó y apuñaló. Winckelmann murió desangrado tras una intensa agonía. El asesino fue públicamente condenado a tortura seguida de muerte, pudiendo alegar en el previo interrogatorio que pensó que aquel hombre que viajaba de incógnito era un espía o un judío o un luterano, y que esa sospecha había crecido aún más cuando al entrar a aquella habitación había visto sobre la mesa un libro que no podía leer ni descifrar. Es gracioso saber que, finalmente, aquel desgraciado libro correspondía a una edición de la *Odisea* de Homero; y consecuentemente, lo que Arcangeli no había sabido leer ni decodificar era griego.

Lo cierto es que Winckelmann no fue capaz de observar lo que realmente le indicaban sus turbias premoniciones, pues su fin no le acechaba en Alemania, y por las ansias de salvar su vida del peligro fue a dar con lo más oscuro: su propia muerte. ¿Será que a Winckelmann lo estremeció y condenó aquella sublimidad alpina? Este suceso parece ilustrarnos que su resistencia a apreciarla fue aquello que lo destinó. El intenso miedo le hizo desestimar cualquier efecto que, aunque extraño, pudiese ser ciertamente placentero. Desdeñó que del horror pudiera emerger alguna afectación agradable; y con cierta parodia podríamos afir-

mar que se trató de la esperada reacción de un incorrupto neoclásico ante un paisaje sublime.

Tal rechazo quedará desvalorizado con la aparición de los primeros románticos alemanes, amantes de la grandiosidad de la naturaleza y fervientes aspiradores a sentir su propia pequeñez frente a la inmensidad, como si la sublimidad se tratara de ese instante, tan trágico como precioso, en el que el hombre se encuentra con el infinito y puede conocer los límites de su propia existencia. Quizás no se trate de límites que restringen, sino de límites que potencian la relación entre el hombre y la naturaleza.

Si reparamos en la decisión de Winckelmann de regresar a Roma para salvar su pellejo, podemos relacionarla inmediatamente con las sentencias del irlandés Edmund Burke (1729-1797) acerca del sentimiento de lo sublime que da en *Sobre lo bello y lo sublime* (1756). Dice allí que se trata de intensas sensaciones de terror que suspenden el ánimo al poner en peligro la conservación de la propia vida. Pues la pasión que produce, por ejemplo, la inmensidad de la naturaleza, es el asombro: estado del alma en el que todos sus movimientos parecieran congelarse por el grado de horror. El asombro será para Burke el efecto (y por qué no el afecto) en su más alto grado. Trasladándose al campo del arte, ello pierde su peligro real; es decir que el espectador frente a una pintura sabe que su vida está a salvo, a pesar de que la obra sea capaz de producir un estremecedor asombro. Dicho de otro modo, podemos pensar que el displacer complace cuando se es espectador y no sujeto del peligro: un cuadro puede ser tan terrible como inofensivo.

Lo importante es reparar en la idea burkeana según la cual el sentimiento de lo sublime se relaciona con aquellas pasiones vinculadas al dolor, al terror, al peligro y a la violencia. Al experimentar estas pasiones relativas a su auto-preservación, el hombre teme por su propia integridad. En términos del irlandés, el placer sublime sólo puede ser provocado por cosas que representen una amenaza. Dice: «nos sometemos a lo que admiramos, pero ama-

mos lo que nos somete». Ciertamente es que, en el caso de Winckelmann, el miedo dio poder a su irracionalismo, que ciego de confusión no lo dejó actuar de la manera más clara y simple: seguir ruta junto a los imponentes Alpes, disfrutando de su esplendor. A la inversa y a la postre, aquel sentimiento frente a la infinitud no hizo más que reafirmar al extremo su propia finitud.

En una de las conversaciones con Goethe (1749-1832) que Eckermann (1792-1854) mantiene en 1825, el escritor alemán autor del *Fausto* dice respecto de Winckelmann: «muchas veces se le ve tanteando; pero lo grande es que sus tanteos siempre conducen a algo. Se asemeja a Colón, que aun sin haber descubierto todavía el Nuevo Mundo, de alguna manera lo intuía ya». Con el bagaje de la historia podemos interpretar a Winckelmann como dicho colonizador del arte que argüía por elevar la blancura de las estatuas griegas como ideal de belleza, es sabido que su ideal era el Apolo de Belvedere. A fin de cuentas, Winckelmann escribió de manera extensa sobre una Grecia que nunca conoció, como un anacronista, «al tanteo», como dijo Goethe, y sin saber que el Apolo de Belvedere —obra del siglo II d. C.— al que se refería en su *Historia del Arte antiguo*, correspondía verdaderamente a una copia de un bronce del 320 a.C. realizada por Leocares. El anecdotario crece si nombramos el hecho de que Winckelmann no contaba con el importante dato de que las antiguas esculturas griegas o romanas (pues no había grandes estudios que confirmen dicha distinción en esa época) habían sido alguna vez policromadas; es decir, que nunca habían sido precisamente de color blanco sino por el pasar del tiempo. Por ser la blancura una idea que atraviesa el ideal de lo bello y lo perfecto, podemos imaginar las consecuencias de estas lecturas, sobre todo en la historia de Alemania.

Goethe fue también un gran amante de la Grecia clásica. De hecho, en otro de los diálogos con Eckermann hace explícito, en 1829, su pensamiento al respecto: «Llamo clásico a lo sano y romántico a lo enfermo. La mayor parte de lo nuevo no es ro-

mántico porque sea nuevo, sino porque es débil, enfermizo y enfermo; y lo antiguo no es clásico porque sea antiguo, sino porque es fresco, alegre y sano». A pesar de que hay extensa bibliografía que cita a Goethe como participante del Romanticismo, a lo largo de las conversaciones con su amigo y asistente, se ve el continuo roce del escritor con los Románticos al asociarlos con lo patológico. Si bien es imposible no admitir que el Romanticismo alemán sería muy distinto sin el antecedente del *Sturm und Drang* en el que el joven Goethe participó con entusiasmo, luego terminará por separarse de él con decisión firme. Pero desde luego que, tal como lo considera Friedrich Schlegel (1772-1829) en el último escrito de la revista *Athenaeum* (*Sobre la incomprensibilidad*), es inconcebible el desarrollo del Romanticismo sin su *Meister*; obra a la que se refiere como tendencia de la época.

A su vez, tres años antes del asesinato de Winckelmann —en 1764— se publican las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* de Immanuel Kant (1724-1804). Es notable la directa influencia burkeana en este primer escrito, pues tales observaciones se encuentran y conservan, podríamos decir, en el ámbito de la fisiología. La *Crítica del juicio* ya pertenecerá a la última década del setecientos, que es donde sus ideas fundamentales acerca del arte, de la belleza y de lo sublime se hallarán sistemáticamente expuestas. Pero es en este pequeño tratado donde hace frente por primera vez al concepto de lo sublime.

La noche es sublime, el día es bello. La emoción es en ambos [sentimientos] agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaño pastando (...) proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente.

Bajo esta cita, podemos pensar el temor y la muerte de Winckelmann de manera estética: lo sublime ataca el sentir clásico.

La teoría de Burke acerca de lo sublime y de lo bello, persigue un análisis de corte empirista donde tendríamos, por un lado, el sujeto que recibe la impresión causada por objetos; al mismo tiempo, y por otro lado, se encuentran las cualidades y propiedades que hacen de estos objetos algo bello o sublime. Ahora bien, para Kant, las sensaciones de agrado o desagrado se sustentan en las disposiciones de sentimiento de cada sujeto, y son independientes del objeto; de modo que el sujeto es parte activa en la aprehensión sensible e inteligible del mundo.

La pregunta que nos surge es si un objeto da placer porque es bello, o si es bello porque da placer. Ciertamente –y siguiendo la línea de pensamiento de Kant– asumir que un objeto es bello y que por ello es placentero, significa adjudicarle a tal objeto una cualidad *per se*, cual si fuera un atributo o una propiedad que lo distingue. Y Kant no parece apostar por esta postura, de modo que la belleza no sería anterior al placer, pues si así lo fuera, podría objetivarse y anticiparse. La belleza parece surgir con el placer, pero no lo precede. Un mismo mecanismo hace funcionar la categoría de lo sublime; si bien ha de mantener concordancia con la naturaleza, el sublime kantiano se da en el sujeto. Dichas ideas se leen en la *Crítica del juicio*, pero volviendo a las *Observaciones*, que son el antecedente de esta tercera crítica, observamos que: «Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta». Lo bello causa un sentimiento agradable y pacífico, es alegre, infunde amor. Su contemplación es ilimitada, de modo que un objeto que nos parezca bello nunca dejará de ser agradable, de provocar ese sentimiento de belleza. En cambio, lo sublime es una impresión necesariamente intensa, una sensación grandiosa que infunde en nuestro ánimo respeto, conmueve nuestro espíritu, y es tan absolutamente inmenso que sólo puede compararse consigo mismo. En un desafío a la imaginación a pensar en lo ilimitado, la contempla-

ción de la naturaleza permite tomar conciencia de la infinitud, de la eternidad y de lo absoluto que los hombres no pueden comprender o abarcar. A partir de ese sentimiento creado mediante una experiencia con la naturaleza, es posible experimentar el mismo sentimiento de lo sublime en una obra de arte. Lo sublime tensa las fuerzas del espíritu, su intensidad es tal que fatiga nuestro ánimo y, por ello, no es posible contemplarlo por mucho tiempo. Para que la impresión siga siendo sublime, es necesaria una constante renovación del sentimiento mediante el contraste con lo bello. Lo sublime es una conmoción que afecta a la totalidad de la existencia, pero lo interesante es pensar cómo ese sentimiento nos conduce a experimentar la grandeza del propio yo: pensar el infinito. ¿No es acaso el poder pensar en lo grandioso lo que nos plantea la cuestión fundamental, la de la experiencia de nuestra propia subjetividad a partir de sus límites?

Lo sublime nos permite sentir la grandeza del propio espíritu en su mismísima pequeñez; es el reconocimiento del sujeto, de la conciencia individual. Hay un juego de tamaños que nos incita a pensar la relación finitud-infinitud entre el hombre y la naturaleza. Al parecer, con lo bello la vida se potencia, pero lo sublime es lo que la amenaza. De la constatación del caos nace un placer que inquieta y angustia; placer que Winckelmann no parece haber sentido de manera estética. Se puede notar la ambivalencia de esta categoría estética puesto que causa placer y también dolor o miedo. A su vez, lo bello, en contraposición, no sobrepasa los límites de la comprensión humana y pertenece al ámbito de lo conocido, a aquello que nos es familiar y amoroso. Al ser lo sublime algo que amenaza, una potencia que el ser humano no puede controlar, su actitud es de absoluta pasividad; lleva la capacidad de resistencia humana al límite.

El placer que produce el terror de la auto-conciencia de la finitud, este sentimiento que incomoda pero gusta, es el que viene a conquistar el campo del arte luego de la época clásica que sólo se regía por el ideal de belleza griego, aquel que Winckel-

mann estaba tan interesado en difundir para impulsar a los artistas modernos a su imitación. Sus detractores exigirán un arte propio y para el propio tiempo. De hecho, el abandono del principio de imitación será una de las propuestas fundamentales de la estética del primer Romanticismo alemán. En todo caso, lo que se imitará será el hecho de crear *como* la naturaleza, entendida ésta como fuerza creadora; la mimesis aquí se forja en forma de *poiesis*.

Con el tratamiento y la forma de recuperación moderna que se le da a la categoría estética de lo sublime, se habilita un camino del neoclasicismo al Romanticismo. Se asume que no sólo lo bello provoca goce, sino que también el horror puede incitarlo. Y que el horror genere deleite es ciertamente una ironía, siendo ésta otra de las cuestiones románticas fundamentales. El recurso irónico está contenido en el sentimiento de lo sublime en tanto su fórmula básica es paradójal: placer del displacer. La ironía funciona cuando se dice lo que no se dice, es una síntesis de antítesis, tal como lo es lo sublime en términos de deleite del terror.

Esta inmensidad de lo contemplado puede apreciarse en las pinceladas de un naufragio de Caspar David Friedrich (1774-1840); en sus mares convulsos, congelados, en sus pinturas de acantilados, en sus lienzos brumosos y en sus atardeceres. Los paisajes mismos parecen reflejar poéticamente estados de ánimo. Por el contrario, es probable pensar que el neoclasicismo consideró el paisaje como un género menor y lo relegó más bien a la figura humana, la historia, la alegoría, etcétera. El periodo neoclásico significaba ciertamente, y como hemos nombrado en intenciones de Winckelmann, una vuelta a los contenidos grecorromanos. Esto implica un fuerte revés para la pintura de paisaje que tomará impulso con la pasión romántica por las dimensiones colosales de la naturaleza, diferenciándose así de la herencia clasicista donde parece primar la idea según la cual lo único digno de ser pintado es la acción humana. Bajo esta concepción,

cualquier paisaje se encontrará subordinado a la imagen humana, como sucede –por ejemplo– en la pintura de Jacques-Louis David (1748-1825) *Napoleón cruzando los Alpes*: atrás de un Napoleón que se erige en su caballo, los grandilocuentes Alpes se mezclan con el cielo (no aparecen en primer plano, como aquellos que hicieron temer a Winckelmann). Pero es en primer plano que está la figura humana, llena de patriotismo y enseñanza; una imagen moralizante si se quiere. Evidentemente, con esta visión de la naturaleza el paisaje no sería un género autónomo, es por ello que hay que esperar hasta el Romanticismo para que éste se convierta en un tema principal de la obra de arte.

Es curioso que los cuadros de Caspar David Friedrich donde aparecen figuras humanas, éstas se muestren en dimensiones reducidas con respecto al contexto que las rodea, como si esto fuese un símbolo de la densa soledad del individuo, imperando allí una buena carga de melancolía. Y, a su vez, aparecen estas personas dando la espalda a quien pose frente a la obra. Esto sucede en cuadros como *Monje a la orilla del mar* 1 (1809); *Arco iris en un paisaje de montaña* (1809-1810); *Vagabundo sobre el mar de niebla* (1818); *Acantilados blancos en Rügen* (1818); *Dos hombres contemplando la luna* (1819); *Mujer frente a la ventana* (1822); *La Luna saliendo a la orilla del mar* (1822); *Las tres edades* (1834). Aquí las formas humanas se muestran dirigiendo su atención hacia un horizonte infinito, manifestando cierta unión profunda con la naturaleza en su contemplación, lo que da a nuestro sentir algún carácter trágico debido a su existencia pequeña y finita. El artista romántico quiere volver a soldar la fractura del hombre moderno con la naturaleza, su espíritu quiere conciliar una relación perdida y dejar atrás el espejismo ilustrado de dominación del mundo. Lo cierto es que también sugiere al espectador identificarse con esos misteriosos personajes en medio de la neblina, como quien puede mirar un estado interior hecho pintura.

Así como sucede con la pintura de paisaje, hay otros tantos aspectos fundamentales propios del Romanticismo que podría-

mos analizar, pero también es cierto que la pretensión de hacer una etiqueta que unifique todas las expresiones románticas es imposible. Resulta incluso dificultoso separar de manera tajante este movimiento del neoclásico o la Ilustración porque en ciertos aspectos ha confluído con ellos, a pesar de nuestro intento —a fines explicativos— de separar continuamente las aguas para forjar una identidad romántica, que más que un estilo unificado, es quizás conveniente llamarla: una nueva sensibilidad.

Bibliografía

- Burke, E.; «De lo sublime y de lo bello», trad. de textos griegos y latinos: Juan Antonio López Férez, estudio preliminar y trad. Menen Gras Balaguer, Altaya, Barcelona, España, 1998.
- Eckermann, J. P., «Conversaciones con Goethe», estudio preliminar y trad. por Francisco Ayala, Ed. Clásicos Jackson, México, 1968.
- Kant, I.; «Crítica de la facultad de juzgar», Monte Avila Editores, trad., introd., notas e índices: Pablo Oyarzún, Caracas, Venezuela, 1991.
- , «Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime», Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2005
- Schlegel, F., «Fragmentos. Seguido de *Sobre la incomprendibilidad*», trad. y notas de Pere Pajerols, Barcelona, 2009
- Winckelmann, J. J.; «The history of ancient art among the greeks», translate from the german by G. Henry Lodge, London, 1850.
- , «Reflections on the painting and sculpture of the greeks», translate from german by Henry Fusseli, London, 1765.

Mostrar por montaje: vanguardia y materialismo en *Dirección única* de Walter Benjamin

Nicolás López

Dirección única, el «libro de aforismos» que Walter Benjamin publicara en 1928, puede ser leído como un emergente de los conflictos políticos y culturales de la convulsionada Europa central, y fundamentalmente de la república de Weimar, último bastión de un orden burgués en decadencia y laboratorio utópico de experimentación cultural y radicalización política. El sueño, la técnica, el sujeto, la alienación, el arte, la ciudad, el dinero, la miseria, la rebelión, tienen su lugar allí como otros tantos ámbitos de la experiencia moderna. Desde el primer momento, bajo el incipiente influjo del marxismo, Benjamin se aproxima críticamente a la sociedad de las mercancías. «Panorama imperial», una de las piezas más abiertamente políticas del libro, lo expone de forma nítida: «al actuar, la gente sólo piensa en su interés privado más mezquino, pero al mismo tiempo su comportamiento está, más que nunca, condicionado por los instintos de la masa»¹, y subraya, a la vez, los perfiles de la alienación en esa sociedad que sucumbe: «en ella, la imagen de la estupidez alcanza su culminación: inseguridad, e incluso perversión de los instintos vitales básicos, e impotencia y hasta deterioro del intelecto. Esta es la disposición anímica de la totalidad de los ciudadanos alemanes»².

¹ Benjamin, W., *Dirección única* [1928], Alfaguara, Madrid, 1987, p. 28.

² *Ibíd.*, p. 29.

Áspero diagnóstico epocal, en el cual Benjamin pareciera seguir las premisas críticas de *Historia y conciencia de clase*, la colección de ensayos de Lukács, que, a juicio del filósofo berlinés, no había perdido nada de su actualidad desde su aparición en 1923.

Sin embargo, ante la percepción algo teñida de melancolía de que «las cosas han arremetido con excesiva virulencia contra la sociedad humana»³, la opción de Benjamin era abrir un umbral salvífico *en medio* de la reificación. De este modo, el lamento ante la devaluación del valor de la experiencia, ya presente en *Dirección única*, es dialécticamente remontado por un utopismo asentado en las condiciones históricas de un mundo tecnificado⁴. De allí que *Dirección única* muestre «un especial interés en el potencial político de los procedimientos de vanguardia, fundamentalmente por su uso disruptivo de la técnica»⁵. En efecto, la aventura vanguardista constituye para Benjamin una tentativa de atravesar los límites de la cosificación sin eludir el complicado nudo de sus conflictos. De esta forma, *Dirección única* se nos presenta como la apuesta benjaminiana por responder a los contratiempos de su presente y de las formas perceptuales que lo caracterizan; un intento, aún experimental, por actualizar el potencial liberador de los medios modernos: la fotografía, el cine, el

³ *Ibíd.*, p. 76.

⁴ En «Experiencia y pobreza», escrito unos años después de *Dirección única*, Benjamin dirá que esas condiciones bárbaras dan lugar a un «concepto nuevo, positivo de barbarie», en estrecha consonancia con las elecciones metodológica del libro de 1928: «¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra.» (Benjamin, W., «Experiencia y pobreza» [1933], en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, p. 169). En efecto, el montaje como método será reivindicado en términos muy similares en el *Libro de los pasajes*: «primera etapa de este camino sería retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante.» (Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 463 [N 2, 6]).

⁵ Ibarlucía, R., *Onirotisch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, pp. 95-96.

periodismo de masas, la publicidad⁶. En esa línea, podría decirse que haciendo un «uso disruptivo» de esos medios técnicos, el propio Benjamin busca incorporar para *Dirección única* las mismas «tensiones gráficas de la publicidad» que Mallarmé utilizó en su *Coup de dés*⁷. «Gasolinera», fragmento que inaugura con una crítica de la forma-libro el suyo propio, es toda una declaración de principios al respecto:

La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones. [...] Bajo estas circunstancias, una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar, a través de octavillas, folletos, artículos de revista y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas que el pretencioso gesto universal del libro. Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual. Las opiniones son al gigantesco aparato de la vida social lo

⁶ Aunque demos lugar a esa afirmación, no obstante, hay que tener presente que en todos sus ensayos Benjamin no se cansa de advertir los peligros y los cercenamientos que estos medios producen en su forma de explotación capitalista. En todo caso, Benjamin se niega a concebir que las características enajenantes de los media en la sociedad capitalista deban identificarse con los medios en tanto tales.

⁷ «Mallarmé que desde la cristalina concepción de su obra, sin duda tradicionalista, vio la verdadera imagen de lo que se acercaba, utilizó por vez primera en el *Coup de dés* las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la disposición tipográfica» (Benjamin, W., *Dirección única* [1928], op. cit., p. 37). Benjamin produce un giro dialéctico mediante el cual Mallarmé, emblema del *art pour l'art*, es leído en estos términos materialistas, casi-constructivistas. Recordemos, por otra parte, la dedicatoria de *Dirección única*, que aquí nos interesa no sólo porque está dirigida a la comunista Asja Lacis, sino por la singular «disposición tipográfica» de la página original y la temática constructivista del ingeniero: «Esta calle se llama / CALLE ASJA LACIS / nombre de aquella que / COMO INGENIERO / la abrió en el autor» (Ibíd., p. 13).

que el aceite es a las máquinas. Nadie se coloca frente a una turbina y la inunda de lubricante. Se echan unas cuantas gotas en roblones y juntas ocultas que es preciso conocer⁸.

Este pasaje es sumamente significativo. No sólo porque contiene los principios básicos de la construcción de su libro, en consonancia con los fenómenos y las formas perceptuales del «momento actual», sino también porque allí resuenan ecos de varias voces. Quizás nada testimonie mejor que esta pequeña prosa el «giro copernicano» emprendido por Benjamin unos años antes. Si acaso hasta el rechazo de su tesis de habilitación (nos referimos, como es obvio, al *Origen del 'Trauespiel' alemán*) Benjamin tomó la posición de escritor esotérico de tratados, ese hecho marcó la renuncia definitiva de esa perspectiva y la apertura de un nuevo tipo de proyecto de investigación, aquí imaginado en la figura del ingeniero urbano y la metáfora maquina, de cuño constructivista⁹. Sin duda, se hace presente también el surrealismo y su cuestionamiento a la autonomía del arte, crítica que Benjamin hará suya en varios de sus ensayos posteriores¹⁰. Te-

⁸ *Ibíd.*, p. 15.

⁹ La anti-artística figura del ingeniero hace pensar el abandono de toda estética del *genio* y del fetiche de la *creación* individual («El genio es laboriosidad», dice Benjamin en «Reloj regulador» en Benjamin, W., *Dirección única* [1928], op. cit., p. 17). Estos motivos anticipan los desarrollos de Benjamin en ensayos como «El autor como productor» [1934] y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1935-1936]. Sobre la negación vanguardista de la obra de arte autónoma y su crítica de la genialidad, véase Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2010, pp. 73-74.

¹⁰ En un artículo de 1928, Ernst Bloch dedica una reseña a *Dirección única*, al que no duda en describir como «modelo de un estilo de pensamiento surrealista» (Bloch, E., «Revue form in philosophy», *Heritage of our times*, Polity Press, Cambridge, 1991, p. 334. La traducción es nuestra). Adorno se referirá a ese «libro extraordinario» señalando que «la intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante del material. La Filosofía debía no sólo recoger el surrealismo, sino ser surrealista ella misma.» (Adorno, Th., «Caracterización de Walter Benjamin», en

niendo en cuenta estas resonancias, en lo que sigue intentaremos reconocer sus nuevos compromisos con las vanguardias, tal como se desprende del fragmento citado, y como se da, fundamentalmente, a través del empleo filosófico del método creativo de éstas: a saber, el montaje.

El trabajo micrológico del montaje

En Benjamin está presente una pasión por lo concreto, lo singular, y aun lo raro y excepcional; materiales que pese a no tener, en apariencia, la solemnidad y la dignidad de lo filosófico, revisten en su conjunto la importancia de ser aquellos intersticios donde pasa incierta «la verdadera historia». De esta manera, la filosofía de Benjamin se vuelve en *Dirección única* fisonomía material de la metrópoli. A diferencia de los intentos de cierto marxismo hegelianizante por descubrir las leyes ocultas de lo real, la apuesta del libro de 1928 es un trabajo concreto sobre la superficie de la cultura, de acuerdo a una óptica que intenta capturar el movimiento histórico en sus pequeños momentos singulares¹¹.

Sobre Walter Benjamin, Cátedra, Madrid, 2001, p. 24). A pesar de la filiación íntima y del impacto innegable que el surrealismo produjo en *Dirección única*, no habría que pasar por alto las críticas, implícitas en el libro, que Benjamin dirige al movimiento de Breton y compañía, y que se prolongarán luego en el *Libro de los Pasajes*. Cf., sobre todo, «Salita para desayunar», «¡Prohibido fijar carteles!» y «Madame Ariane, segundo patio a la izquierda», en Benjamin, W., *Dirección única* [1928], op. cit., pp. 15-16, 41-45 y 89-91.

¹¹ Para Benjamin, los fenómenos de superficie, externos, son menos el efecto (más o menos mediato) de una realidad más profunda (así sea esta material), que una suerte de jeroglíficos, signos misteriosos a ser interpretados (Cf. Adorno, Th., «Caracterización de Walter Benjamin», op. cit., p. 19). Para él, se trataba de leer las cosas como si fueran lenguaje, el mundo como si fuera texto, sumergirse en su lectura como si sus fenómenos trazaran la «escritura de un libro desconocido a partir de meros emblemas» (Bloch, E., «Recuerdos de Walter Benjamin», en *Minerva*, N° 17, 25-27, 2011, p. 25).

La crítica marxista asume de ese modo un carácter plástico, y aparece así profundamente trastornado por esta vocación vanguardista que lo acerca a lo más nimio de la praxis cotidiana¹². *Dirección única* lo refleja de forma notoria en su acercamiento a los detritus de la ciudad moderna: consideraciones sobre sellos, juegos de feria, prostitutas y libros, billetes, cartelería publicitaria, terrenos en construcción, subterráneos, gasolineras, por nombrar sólo algunos ejemplos, son las imágenes concretas y múltiples a partir de las cuales Benjamin monta su lectura del presente. Esta actitud manifiesta notablemente su afinidad con las producciones literarias más avanzadas de la época.

En 1929, un año después de la aparición de *Dirección única*, Alfred Döblin publica *Berlin Alexanderplatz*, un hito de la literatura alemana moderna. Benjamin lo reseña en un artículo de 1930, que titula justamente «Crisis de la novela», crisis cuya contrapartida se instaura en la «rehabilitación de la literatura épica»¹³. Benjamin reconocía en esa obra, como lo había hecho en los escritores surrealistas, la virtud revolucionaria de hacer estallar la literatura desde dentro. La carga explosiva de su montaje de materiales, hechos concretos arrancados de la capa más superficial de la vida cotidiana, contribuía a sentenciar la crisis de la novela decimonónica y la unidad de la representación que la caracterizaba. Benjamin hace explícito este punto en un fragmento en el que contrapone el desborde característico de la épica, ahora

¹² En ese punto, como en tantos otros, la posición de Benjamin era profundamente herética. En un momento en que el ala ortodoxa del marxismo –bajo los lineamientos del Partido Comunista– comenzaba a condenar la experimentación vanguardista en favor de un dogmático «realismo socialista», Benjamin aliaba su impulso comunista al entusiasmo por la escena contra-cultural de vanguardia. Cf. Buck-Morss, S., «Walter Benjamin: between academic fashion and *avant-garde*», en *Pandaemonium germanicum*, N° 5, 73-88, 2001, pp. 79-82.

¹³ Benjamin, W., «Crise du romance» [1930], en *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*, Cultrix, São Paulo, 1986, p. 126. La traducción es nuestra.

resucitada para la narrativa moderna por Döblin, a la autonomía estética y su «pura interioridad»¹⁴:

También es verdad que pocas veces se había narrado así, raramente la comodidad del lector se había perturbado por oleadas tan altas de acontecimientos y reflexiones, el lector nunca había sido mojado hasta la médula por la espuma del auténtico lenguaje hablado. [...] El principio estilístico de este libro es el montaje. Folletines pequeñoburgueses, historias de escándalos, accidentes, sensaciones de 1928, canciones populares y anuncios publicitarios atraviesan el texto. El montaje destruye la «novela», tanto en la estructura cuanto en el estilo, y abre nuevas posibilidades, genuinamente épicas. Sobre todo en la forma. El material del montaje no es arbitrario. El montaje legítimo se basa en el documento. El dadaísmo, en su lucha fanática contra la obra de arte, transformó, a través del montaje, a la vida cotidiana en aliada. Aunque de manera insegura, proclamó el exclusivo señorío de lo auténtico. El cine, en sus mejores momentos, hizo gestos para acostumbrarnos al montaje. Aquí, por primera vez, el montaje se torna útil a la literatura épica. Versos bíblicos, estadísticas, letras de canciones de moda, constituyen el material con que Döblin confiere autoridad al fenómeno épico¹⁵.

Este pasaje sobre el libro de Döblin guarda una similitud notable con el citado «Gasolinera» de *Dirección única*¹⁶. Una obra

¹⁴ *Ibíd.*, p. 127.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Esto es indicio de que este pequeño libro no constituye un momento excepcional en su producción, sino que sigue abierto como un horizonte de trabajo que permea su obra posterior. Benjamín pensaba incorporar para una futura reedición varios fragmentos escritos con posteridad, que incluían un total de 43 piezas, entre ellos «El carácter destructivo» y «El periódico», en una órbita que hace de *Dirección única* un texto afín a sus trabajos sobre Brecht y a otros ensayos importantes como «Experiencia y pobreza» [1933] y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [1935-1936]. La mayoría de esos fragmentos fueron pu-

como el *Berlin Alexanderplatz*, que funciona como verdadera cinematografía literaria, expresa paradigmáticamente el «intercambio de acción y escritura» al que también se aboca el montaje de *Dirección única*. En «Censor jurado de libros», Benjamin insiste sobre ese punto:

la escritura, que se adentra cada vez más en el ámbito gráfico de su nueva y excéntrica plasticidad, se apoderará de golpe de sus contenidos objetivos adecuados [*Sachgehalte*]. En esta escritura pictográfica, los poetas [...] sólo podrán colaborar si hacen suyos los ámbitos en los que (sin darse demasiada importancia) se lleva a cabo la construcción de esa escritura: los del diagrama estadístico y técnico [...] ellos renovarían su autoridad en la vida de los pueblos y descubrirían un papel frente al cual todas las aspiraciones tendientes a renovar la retórica resultarían triviales ensoñaciones¹⁷.

El libro de Benjamin se define en lo terreno, en un doble sentido: por un lado, como queda dicho, una mirada vuelta a la labor cotidiana y una escritura que refuncionaliza las configuraciones de la praxis, tanto de las novedosas técnicas tipográficas como de las modestas formas de la cultura de masas. Pero, además, es terrenal en sentido topológico: un lenguaje posicional, en el que prima lo exterior –gasolineras, fachadas, tabernas, luces de neón– y en el que se pone en juego una crítica rotunda de la interioridad y, con ella, de toda su jactancia humanista. «Tan denso es el montaje, que el autor difícilmente toma la palabra»¹⁸, dice Benjamin sobre el *Berlin Alexanderplatz*. Al igual que Döblin, Benjamin buscó «hablar por la boca de la ciudad»¹⁹, y al igual que

blicados en español en distintas compilaciones. Algunos de ellos en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, bajo el título de «Sombras breves»; y en *Denkbilder. Epifanías en viajes*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.

¹⁷ Benjamin, W., *Dirección única* [1928], op. cit., p. 39.

¹⁸ Benjamin, W., «Crise du romance» [1930], op. cit., p. 127.

¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

los surrealistas estuvo «menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas».²⁰ El libro de Döblin refiere a la plaza pública, como los de Benjamin a la calle o a los pasajes, una toma de posición tópica y política a la vez, que involucra su propia tarea intelectual²¹. La ciudad, la exterioridad, la praxis, la circulación, el espacio público, que serán fundamentales en sus trabajos posteriores, y no el encierro, la torre de marfil, en suma, aquello que Benjamin reúne paradigmáticamente en su crítica del *intérieur* decimonónico: una fortaleza mortuoria entre cuyos ornamentos y estuches, plenos de individualismo burgués, sólo se pueden resguardar cadáveres, cosas muertas²². De esa forma, una voz sin yo, o la desmutiplicación de muchos yo habla ahora a través del ensamble documental de los desechos de la cultura material.

²⁰ Benjamin, W., «Onirotkisch (Glosa sobre el surrealismo)» [1925-1926], en Ibarlucea, R., *Onirotkisch*, op. cit., p. 113.

²¹ Vale la pena recordar que la mayoría de los fragmentos de *Dirección única* ya habían sido publicados individualmente en diferentes periódicos y revistas especializadas. Como escritor independiente, Benjamin puso en práctica lo que en «El autor como productor» [1934] llama, con Brecht, una «transformación funcional» [*Umfunktioierung*] de los *media* (gráficos y radiofónicos, en su caso). Impulsado por este intento de subvertir, desde dentro, los canales burgueses de transmisión, Benjamin encontró en las formas modestas de la cultura, como programas radiales, crónicas, críticas literarias y reseñas, la ocasión no sólo para desplegar una filosofía distante de las convenciones académicas, sino, también, para problematizar la posición social del intelectual en el capitalismo.

²² En «Piso de lujo, amueblado, de diez habitaciones», Benjamin comenta que «El interior burgués de los años sesenta a noventa [del siglo XIX], con sus inmensos aparadores rebosantes de tallas de madera, sus rincones sin sol en los que se alza una palmera, el mirador protegido por una balaustrada y los largos pasillos con su cantarina llama de gas, no puede cobijar adecuadamente más que a un cadáver.» (Benjamin, W., *Dirección única* [1928], op. cit., p. 20). Esta crítica se extenderá en «Habitando sin huellas» [1933], una pequeña pieza que Benjamin quería anexas a una eventual reedición de *Dirección única*. El *Konvult I* del *Libro de los pasajes*, llamado «El interior, la huella», también está dedicado al tema.

Una nueva forma expresiva

En cuanto a su escritura, *Dirección única* recupera las disrupciones de la estética vanguardista y sus desconcertantes efectos de *shock*. Benjamin ha dejado el desarrollo argumental por pequeñas piezas en prosa que retoman ese «lenguaje rápido y directo», adecuado a la época de la publicidad y a la «dinamita de las décimas de segundo»²³ del cine. En «Se alquilan estas superficies», Benjamin anota:

La mirada hoy por hoy más esencial, la mirada mercantil, que llega al corazón de las cosas, se llama publicidad. Aniquila el margen de libertad reservado a la contemplación y acerca tan peligrosamente las cosas a nuestros ojos como el coche que, desde la pantalla del cine, se agiganta al avanzar, trepidante, hacia nosotros²⁴.

De forma análoga proceden las piezas benjaminianas. Se trata de fragmentos incisivos que, suspendiendo la linealidad de la mediación reflexiva, optan por una presentación inmediata y simultánea. Adorno los llamó *Denkbilder*, basándose en el título de uno de ellas²⁵. En la instantaneidad de las «imágenes-pensa-

²³ Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003, p. 86.

²⁴ Benjamin, W., *Dirección única* [1928], op. cit., p. 77.

²⁵ Al igual que las alegorías, los *Denkbilder*, no obstante, no deberían ser pensados como una estetización del concepto, un recubrimiento metafórico de lo que podría ser expresado en términos lógico-conceptuales. El reto de escribir en imágenes estaba dirigido también a una crítica del concepto, toda vez que la imagen *no es sucedánea*, sino el *medium* en que se despliega el pensamiento mismo. Su polivalencia semántica supone un trabajo para el pensar, no menos que para la imaginación, lo cual le otorga a la imagen una flexibilidad mayor para captar los umbrales que se le cuelan a la red conceptual. «No pretenden ofrecer apoyo al pensamiento conceptual como llamar la atención por su forma enigmática y poner el movimiento al pensamiento que en su expresión tradicional y conceptual parece rígido, convencional y envejecido.» (Adorno, Th., «Sobre *Dirección única* de Benjamin», en *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 29). Para la crítica a la lectura de la

miento» de Benjamin el *shock* sustituye a la contemplación recogida como modo predilecto de recepción, y lo hace precisamente como un modo de no eludir la omnipresencia de estímulos de la vida moderna, sino de producir una desviación positiva de sus impactos, una «ejercitación» en su dominio, cuya meta es expandir el *sensorium* humano en un mundo de aparatos.

Por otra parte, ya en la prosa misma del texto Benjamin pone en juego principios constructivos. De acuerdo a Michael Jennings, el trabajo de Benjamin intenta encontrar una «forma de prosa equivalente a la práctica constructivista de incorporar materiales de los objetos industriales concretos a los objetos culturales [...] *Dirección única* yuxtapone fragmentos teóricos con títulos que se refieren a aspectos de la cultura material que parecen guardar poca relación entre sí»²⁶. Para encontrarse con esa amalgama de fragmentos dispersos basta recorrer el índice del libro, que funciona como un verdadero «catálogo de lo improbable».²⁷ Aparecen en un mismo plano y sin mediación entre ellos relatos de sueños, impresiones, bromas, fábulas, profecías, proverbios, sentencias, toda una diversidad de formas y temas bajo los títulos más disímiles. En ese punto, lo mismo puede decirse del *Libro de los Pasajes*, que parece radicalizar las prerrogativas metodológicas del libro de 1928. Las carpetas contenidas en los «Apuntes y materiales» presentan una gama tan heterogénea de piezas como *Dirección única*, sólo que los fragmentos que lo constituyen no son ya, en su mayoría, imágenes pensantes salidas de la pluma del autor, sino, redoblando las apuestas, una inmensa colección de documentos ajenos, rescatados de la «alta cultura»,

alegoría como «sustitución» de un referente, cf. Benjamin, W., *Origen del 'Trauerspiel' alemán* [1928], Gorla, Buenos Aires, 2012, pp. 203-205.

²⁶ Jennings, M., «Walter Benjamin y la vanguardia europea», en Unslenghi, A. (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010, p. 43.

²⁷ Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1, A. Machado Libros, Madrid, 2008, p. 100.

como así también de lo más trivial de la incipiente cultura de masas del siglo XIX.

El montaje frente al sistema

De acuerdo a Bloch, «la filosofía surrealista —de la que Benjamin era el exponente máximo— es ejemplar en tanto pulido y montaje de fragmentos, pero esos fragmentos se mantienen tal y como son, en una gran multiplicidad y sin vínculos entre ellos. Esta filosofía es [por lo tanto] fundamental en tanto montaje»²⁸. En la contraposición de elementos dispares, aparentemente distantes, en efecto, no se persigue síntesis alguna, sino que sus detalles son custodiados en su relativa autonomía. «Se colecta, se hurga en las ruinas, se salva, pero sin ajuste sustancial»²⁹, vale decir, sin sistema, sin unidad de sentido, «sin cubrirse la espalda con la Idea»³⁰, como también lo precisa Adorno. *Dirección única*, como iniciativa profundamente anti-sistemática, sería similar a los sellos postales, que «abundan en numeritos, letras diminutas, hojas y ocelos minúsculos. Son tejidos celulares gráficos. Y todo ese hormigueante entrevero sigue viviendo; como los animales inferiores, incluso despedazado».³¹ La estrategia del montaje pretende deponer así cualquier sistema de significación simbólica, orgánica, en pos de una nueva ordenación, discontinua, interrumpida, no jerárquica, en donde el sentido que se instituye no está presupuesto, sino que surge del contraste iluminador de los elementos.

Por ello mismo, el montaje no es, como unos años después afrontarían Lukács en su polémica con los expresionistas, un pasti-

²⁸ Bloch, E. «Revue form in philosophy», op. cit., p. 337.

²⁹ *Ibíd.*, p. 336.

³⁰ Adorno, Th., «Acerca del libro epistolar de Benjamin Alemanes», en *Sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 57.

³¹ Benjamin, W., *Dirección única* [1928], op. cit., p. 81.

che de «basura mal pegada», que pese al shock que puede ocasionar en su ensamble de elementos disímiles, finalmente conduciría a una «profunda monotonía»³². La decisión de «mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo» significa para Benjamin, y para tantos otros pensadores y artistas de la época, la apuesta por un *método de conocimiento* «que toma acta del ‘desorden del mundo’»³³. Su fin no es estético, sino político. En un momento de transición, ante los signos de agotamiento de una cultura fetichizada y de la pereza a la que la forma mercancía somete el aparato perceptivo, *Dirección única* reconoce en la opacidad del instante los retazos de una nueva óptica cognoscitiva y cultural, y constituye una intervención activa por despertar de la fantasmagoría. Como observa Michael Jennings, Benjamin busca

ejemplificar –más que limitarse a describir– el papel que Moholy-Nagy reclama para los nuevos medios tecnológicos: la capacidad de alterar los modos de percepción humana mediante la exposición a relaciones nuevas y «productivas» entre la compleja multiplicidad de los objetos de la sensación humana en la modernidad³⁴.

Teniendo en cuenta esa búsqueda por ampliar las formas de la experiencia, comprenderemos, entonces, que los escritos de Benjamin participan *en acto* del proyecto de una pensamiento por venir, y que el montaje como método es una anticipación performativa de eso que desde 1918 Benjamin pensó como tarea para una «filosofía futura»³⁵.

³² Lukács, G., «Se trata de realismo» [1938], en *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 303.

³³ Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición*, op. cit., p. 98.

³⁴ Jennings, M., «Walter Benjamin y la vanguardia europea», op. cit., p. 45.

³⁵ Cf. Benjamin, W., «Sobre el programa de la filosofía futura» [1918], en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Ávila: Caracas.

Conclusiones

Si parte de las intenciones de lo que se llamó la «vanguardia histórica» era salvar el hiato entre arte y praxis³⁶, podríamos afirmar, entonces, que *Dirección única* constituye la iniciativa filosófica de esa constelación: el intento de trasgredir los límites de la producción intelectual bajo la promesa de una transformación radical de la vida. Benjamin mismo opera una apropiación de la dinámica creativa de la producción vanguardista, que aquí hemos intentado reflejar en tres aspectos básicos: por un lado, la mirada vuelta a lo cotidiano, mediante una óptica sensible a las transformaciones de la percepción en la metrópoli moderna; por otro, un estilo de escritura fragmentaria (no narrativa) que se hace eco de esas modificaciones y una resolutiva voluntad de descentrar las jerarquías epistemológicas del sistema; y finalmente, el augurio, precario y frágil, de nuevas bases para la experiencia en la forma inorgánica del montaje. En palabras de Bloch, *Dirección única*, como expresión eminente de la «forma revista» en filosofía,

se presenta como una improvisación pensada, un escombros de la coherencia agrietada, una sucesión de sueños, de aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente. Si por lo tanto la «revista», en virtud de sus posibilidades metódicas, es un viaje a través de la época que se vacía, el ensayo de Benjamin presenta unas fotos de ese viaje, o enseñada mejor: un fotomontaje.³⁷

En suma, la poética creativa del montaje contiene el principio que Benjamin recupera para su filosofía, el mismo que hace de *Dirección única* un verdadero libro-montaje, una forma des-

³⁶ Cf. Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, op.cit., pp. 70-71.

³⁷ Bloch, E., «Revue form in philosophy», op. cit., p 335.

integrada en el cual se intenta «capturar la historia en sus ‘cristalizaciones menos evidentes’»³⁸, y que, según los testimonios que de él quedan, estaba destinado a ser el deshilachado hilo metódico del ambicioso trabajo sobre los Pasajes.

Bibliografía

- Adorno, Th., *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Benjamin, W., *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*, Cultrix, São Paulo, 1986.
- , *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1986.
- , *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987.
- , *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987.
- , «Onirokitsch (Glosa sobre el surrealismo)», en Ibarlucía, Ricardo. *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires, 1998.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.
- , *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- , *Denkbilder. Epifanías en viajes*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.

³⁸ Sarlo, B., «El taller de la escritura», en *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2007, p. 25. Esa tentativa será la misma que gué su trabajo sobre los pasajes parisinos. En una misiva a Scholem, Benjamin dice: «El trabajo [de los Pasajes] representa tanto la utilización filosófica del surrealismo –y con ello su superación–, como el intento de retener las imágenes de la historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desechos, por así decirlo.» (Carta a Scholem del 9 de agosto de 1935, en Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 935).

- , *Origen del 'Trauerspiel' alemán*, Gorla, Buenos Aires, 2012.
- Bloch, E., «Revue form in philosophy», en *Heritage of our times*, Polity Press, Cambridge, 1991.
- , «Recuerdos de Walter Benjamin», en *Minerva*, N° 17, 25-27, 2011.
- Buck-Morss, S., «Walter Benjamin: between academic fashion and *avant-garde*», en *Pandaemonium germanicum*, N° 5, 73-88, 2001.
- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2010.
- Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1, A. Machado Libros, Madrid, 2008.
- Ibarlucía, R., *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Manantial, Buenos Aires, 1998.
- Jennings, M., «Walter Benjamin y la vanguardia europea», en Unslenghi, A. (comp.), *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- Lukács, G., «Se trata de realismo», en *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Sarlo, B., *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

II. Aparatos imaginarios o impactantes

Harun Farocki o de un materialismo radicalizado

Ana C. Contreras

La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas.

George Didi-Huberman, *Ante el tiempo*

Si una larga historia del pensamiento puede ser escrita como una genealogía de la historia de los (re)comienzos de la desconfianza en las imágenes, remontándonos al menos hasta el siglo IV a.C, a Platón, quien traza en la alegoría de la Caverna perteneciente a su gran proyecto político *La República* la distinción jerárquica entre la prioridad ontológica de la categoría de esencia (original) frente a la de apariencia (copia), en la que la imagen cae del lado de esta última, es decir por fuera de la verdad, la belleza y el bien, en última instancia y primordialmente por fuera de la configuración de *la cosa común*. Atraviesa la modernidad bajo el refugio de la evidenciación (Descartes) complotada con el cálculo y la técnica para encontrar a los pensadores críticos de la modernidad diagnosticando una crisis terminal que permite comprender, entonces, los diagnósticos contemporáneos sobre sus sospechas, comprendida en lo sucesivo como: un desocultar provocante del Ser (Heidegger), espectáculo (Debord), vigilancia (Foucault), simulacro (Baudrillard).

En este escenario cifrado por el nihilismo —una vez que se la han sustraído de garantías metafísicas— en el que el languidecimiento es la norma, Farocki, por el contrario, asume que no es a pesar o contra de la imagen, sino solo con y gracias a ella que la *cosa común* cobra sentido.

Que el dispositivo cinematográfico haya sido el relevo que pudo narrar el siglo XX como la novela lo hizo con el XIX no es ninguna novedad, así, frente al proceso de secularización, el cine, sostiene Silvia Schwarzböck, es «la respuesta modernísima a la modernidad, a la pérdida del vínculo que ella trajo y que la puesta en escena del catolicismo (la antigua religión de las imágenes) ya no estaba en condiciones ni de reparar ni de compensar».¹

Como tampoco lo es que en la filigrana del capitalismo esa máquina sin vocación artística, nace industrializada, cuya especificidad, como escribió Bazin, es la reproducción mimética del mundo físico, y que en su fase expansiva engendra esa fábrica de sueños que conocemos como Hollywood. Así, cómo volver rentable el largometraje, se vuelve una pregunta de primer orden en la que el reparto de imágenes bajo la incontestable asfixia de los códigos que articulan el género² cumple un rol fundamental. Su efecto inmediato será la institucionalización de un modo normalizado de combinar las imágenes (el que no demuele la impresión de realidad) y por ende de estructurar el *sensorium* (el modo de representación institucional o MRI).

Bazin se equivocaba, esa fábrica de sueños que no es sino fábrica de deseos, es ante todo fábrica de mundos, en el sentido exacto por el cual el cine es construcción de lo real, de mundo, no meramente el producto ya construido de una industria. De su poder para interpelar la arquitectura del deseo de las masas tomó

¹ Schwarzböck, S. «La izquierda cinematográfica». Dossier Cine y política en *Deus Mortalis* N° 10. Buenos Aires: 2011-2012. Pág 13.

² Los géneros clásicos serían: *western*, musical, melodrama, *noir* y comedia, algunos incluyen el terror y la ciencia-ficción en estas tipificaciones.

rápidamente nota, no sólo la industria norteamericana, sino los totalitarismos y la izquierda cultural. Mientras el fascismo amplificaba aquellas emociones que no se corresponden con los intereses de quienes sucumben a ellas por lo que Kluge sostiene «eran generosos en sus promesas de felicidad. Y a juzgar por las atractivas imágenes de catástrofe, también francos»³, la izquierda cinematográfica de la generación de Farocki, ensayaba su propio paricidio preguntándose si se iba a poder expatriar de la psiquis de un espectador, alguna vez, el tipo de deseo que supo interpelar el fascismo.

Guerra de guerrillas: la sala de edición como última línea de trinchera

En el año 1968 Farocki y varios de sus compañeros, entre los que podemos mencionar a Hartmut Bitomsky, Wolfgang Petersen y Holger Meins, todos ellos pertenecientes a un movimiento denominado *Agitprop* en clara alusión a la vanguardia soviética del 20', fueron expulsados de la Academia de cine y televisión de Berlín por motivos políticos.

El *Zeitgeist* dictaminaba la determinación de deshacerse de los recuerdos de la historia reciente de sus padres. La vieja utopía de los soviets electrificados se repliega en pequeñas comunas electrónicas. Karlheinz Stockhausen descuartiza e interviene electrónicamente *Deutschland, Deutschland über Alles* uno de los más de diez himnos nacionales que forman parte de la pieza *Hymnen*. Público escandalizado, nace una figura de culto. Para 1969 los sintetizadores *Moog* le enseñaron a la juventud de la R.D.A. a reinventar el placer añorando el espacio sideral. La *Kosmische Musik*, más conocida como *Krautrock*, sonaba mientras se dividían entre colocar explosivos (la Baader-Meinhof pasaría pronto

³ Kluge A. *120 Historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra 2010. Pág 130.

a la clandestinidad) o apartarse a las comunas y colectividades que se habían multiplicado.

1969 es para Farocki el año que ve la luz *Nicht löschesbares feuer* (Fuego inextinguible), una suerte de declaración programática sobre la producción de napalm en la que se pueden palpar también la exposición a *Cahiers du cinéma*, (el tan mentado texto sobre el «travelling de Kapo» de Rivette⁴, luego reformulada por Daney), del que se desprenderá la problematización de las imágenes abyectas, constituyéndose como una heurística que llega hasta él en el marco de la resucitación de la revista *Filmkritik*.⁵ Pregunta, con vistas a denunciar la guerra de Vietnam, que atiende a la forma de la interrogación, esto es, que atiende a la pregunta acerca de qué imágenes deben mostrarse, y más importante aún, cuáles deben evitarse.⁶

⁴ Véase Rivette, J. *De la abyección (Kapo, de Gillo Pontecorvo)* en (Comp.) Antoine de Baecque *Teoría y crítica del cine, avatares de una cinefilia*. Barcelona Paidós 2005. Pág. 36-38.

⁵ Revista fundada en 1957 por Theodor Kotulla, el crítico de cine e historiador Enno Patalas y Frieda Grafé, como intento de reconectar los nombres de Jutzi, Murnau, Pabst o von Sternberg con el cine alemán que el nazismo hizo desaparecer. En los finales de los 60 se convirtió en un punto de encuentro para quienes se encontraban en los márgenes del emergente *Nuevo Cine Alemán* y para 1974 el grupo del que formaba parte Farocki comienza a hacerse cargo. La revista dejó de publicarse en 1984, y a la fecha de su muerte, él figuraba como su archivero oficial.

⁶ «¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? Si les mostramos imágenes de quemaduras por napalm, cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante todo el contexto. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos se sentirán como si estuviéramos probando el napalm sobre ustedes, a sus expensas. Solo podemos darles un pequeño indicio de cómo funciona el napalm. Se quema la mano con un cigarrillo y dice que este quema a 400 grados, el napalm arde a 3000 grados centígrados aproximadamente. Si los espectadores no quieren relacionarse con los efectos del napalm entonces tenemos que determinar qué relación tiene con las razones de su uso». Farocki H. *Nicht löschesbares feuer*

La recepción del *Situacionismo*, la *Nouvelle vague* y el cine directo, dejan ver la configuración de un montaje en términos de oposiciones en la figura del artista guerrillero, que convierte/monta las imágenes como armas materiales de la lucha con vistas a develar la alienación como a quien le es dado acceder a la totalidad de lo social y por ello puede indicar la posibilidades de su transformación. La resaca ocasionada por los efectos del mayo del 68' revelará que dar a mirar no sólo no implicará necesariamente un llamado a la acción, sino que estas herramientas resultaran absorbibles por la lógica del espectáculo, en razón de lo cual este tipo de ficción didáctica será redefinida. Primera certeza, como en la guerra de guerrillas al enemigo se lo hostiga desde adentro. El número más bajo es el dos, que no casualmente es el número en el que el montaje puede empezar, la línea de trinchera es, entonces, la sala de edición.

El ensayo como forma o de la legibilidad de las imágenes

Mostrar la opacidad de las costuras del lenguaje cinematográfico es, para el Farocki de los 80' pero también para Kluge, Straub-Huillet, Godard, Marker, entre otros, un trabajo sobre la inmanencia de las formas en el orden de lo poético, bajo la forma del ensayo visual o film-ensayo, una estrategia que posibilita la suspensión de los *géneros* propios de la industria y sus consiguientes regímenes de significación en los que las imágenes son inscriptas y puestas a transitar inequívocamente. Fundamentalmente se trata de una suspensión, que no sólo deja aparecer el siniestro proceso de producción que las hace posibles, dado que las imágenes son cualquier cosa menos neutrales, sino que ante todo abre una forma de *legibilidad*⁷ que las hace visibles nuevamente.⁸

⁷ Usamos este término en el sentido en el que Benjamin lo define: «Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo pertenecen, dice

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Imágenes del Mundo y Epitafios de Guerra, 1988) constituye un film paradigmático en este sentido, ahí, una imagen de una ola masiva en un centro de investigación industrial en Hannover montada con una voz over dice, entre otras cosas: «Hasta ahora los movimientos del agua han sido menos investigados que los de la luz». Este primer plano instituye el modo de orientarnos en el film, se trata de explotar el concepto de *Aufklärung* (una palabra que la historia del intelectual agrega), que a lo largo del film, nos lo vuelve a recordar tres veces más.

La pasión por la luz atraviesa el centro de lo Moderno como tal, es al mismo tiempo el momento en el que el hombre aprende a pensar por sí mismo perdiéndole el miedo a la naturaleza, por ello es emancipación. Conocimiento que también es cuantificación de la empírea para su manipulación, esto es, instrumentalización de la razón como aparato de control se nos dice desde *Dialéctica de la Ilustración*. La luz entonces ha sido la pulsión hegemónica, una pulsión por hacer conmensurable lo inconmensurable (el agua).

Farocki traslada ese «rostro de Jano» de la *Aufklärung* para presentar de qué modo las tecnologías específicas de producción y reproducción de las imágenes instituyen modos de representación. Del Renacimiento pasando por la fotogrametría a las imágenes bélicas de los aviones de bombardeo —en el que el conservar y el destruir se anudaran inextricablemente—, la aprehensión de

sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior». Benjamin W. «Konvolut N» en el *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal 2005. Pág 465.

⁸ Véase Adorno, W. T. «El ensayo como forma» en *Notas sobre literatura I*. Madrid: Akal 2009. Fernández H. D. articula el problema del ensayo de corte adorniano y la crítica de arte con el de la legibilidad de las imágenes en sentido benjaminiano en la producción de Farocki. «Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes» en *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados 2014. Pág 27-42.

lo real y la posibilidad de su emergencia se encuentran ligadas a deponer los regímenes escópicos que fundan las formas de la experiencia normalizada.

Si la fotografía y la posibilidad de volar nacen en simultáneo, la capacidad de experimentar la comprensión de esa experiencia no. En un fragmento del film, Farocki nos muestra cómo materializa la noción de *Aufklärung*, ahora modulada como reconocimiento. En el que una *voz over* dice:

«Aviones norteamericanos habían partido de Foggia, Italia y sobrevolaban puntos de Silesia: fábricas de gasolina sintética y caucho, buna. Al aproximarse a las instalaciones en construcción de I.G. Farber, un avión hizo una foto del campo de concentración de Auschwitz. La primera imagen de Auschwitz tomada a 7000 metros de altura. Las fotos, tomadas en abril de 1944 en Silesia fueron evaluadas en Medmhan, Inglaterra. Los expertos descubrieron una central eléctrica, una fábrica de carburo en construcción y una fábrica para hidrógeno de gasolina no tenían la misión de buscar el campo de Auschwitz, y por lo tanto no lo encontraron (...) Sólo en 1977, dos empleados de la C.I.A. empezaron a buscar en el archivo de imágenes aéreas de Auschwitz y a evaluarlas. (...) Desde que existe la fotografía y la aviación, existe también el reconocimiento aéreo fotográfico (...) El hombre tiene que aprender de nuevo a reconocer los motivos de la tierra vistos desde el aire».⁹ En el texto que acompaña este film Farocki sostiene: «Los nazis no se dieron cuenta de que alguien había fotografiado sus crímenes y los norteamericanos no se dieron cuenta de que los habían registrado. Tampoco las víctimas se dieron cuenta del registro. Registro como escrito en un libro de Dios».¹⁰

⁹ Véase *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) entre el minute 14:16 y el 20:38.

¹⁰ Farocki H. «La realidad tendría que comenzar», en *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra 2014. Pág 191.

La imagen no es sino tiempo montado, hace aparecer la larga duración de los contra-ritmos de un pasado latente, la ex-temporaneidad de una cronología en la que «el origen está en el flujo del devenir como un remolino y arrastra en su ritmo el material de sus génesis».¹¹ Segunda certeza, la crítica, como remontaje de ese tiempo se juega en la inmanencia de la imagen. El número más bajo es el dos, que no casualmente es el número en el que el montaje puede empezar, la línea de trinchera es, entonces, la sala de edición de la historia.

A= Admiración: de la inoculación bressoniana del brechtismo cinematográfico a las imágenes operativas.

En una entrevista le preguntan a Farocki por el significado que tienen Straub y Huillet en su trabajo. Él sostiene: «Para mí, Straub y Huillet representaban lo moderno. Desde los quince años pensaba que debía haber un nuevo cine en el cine, así como la pintura, la novela o la música se habían renovado. En Francia satisfacían esta expectativa Resnais/Duras y también Godard. En Alemania, entre los autores del Nuevo Cine Alemán solo Kluge hacía algo nuevo además de los Straub».¹² Su admiración es tal que incluso le habría comentado a Kluge que filmo *Zwischen zwei Kriegen* (*Entre dos guerras*, 1978) para llamar la atención de Jean-Marie Straub.¹³

En efecto, a la modernidad modernista de Straub-Huillet le caben todos los rasgos del canon: el ascetismo, la sobriedad, y

¹¹ Benjamin W. *El origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla 2012. Pág 80.

¹² Conversación entre Inge Stache y Harun Farocki. «Negarse a una producción manifiesta de significado. Un diálogo con Harun Farocki» *Desconfiar de las imágenes*, op. cit. Pág 282.

¹³ Véase Ehman A. y Eshun K. «De la A a la Z (o veintiséis introducciones a Harun Farocki)» *Ídem*. Pág 291-292.

la falta de ornamento, como marcas de lo serio. Marcas que pretendían erigirse como resistencia frente a la identificación, esa forma de religiosidad con la que brechtismo cinematográfico pretendía enfrentar la teoría de las emociones, articulando así su proyecto como una pedagogía de la mirada que exhortaba a una reeducación profunda en la huella de Dreyer: «no debemos sorprender a la gente, sino guiarla».

Si Karlheinz Stockhausen y Harun Farocki no se encontraron en la escena musical, se encuentran entrelazados por su admiración a Straub-Huillet. Un lazo cuya aleatoriedad no es meramente del orden de la construcción del gusto individual, sino de las *afinidades electivas* del modernismo estético con el que pulsionaban un ojo minimalista.

Ese ojo despojado se transmutaba en un oído minimalista. En 1963 Stockhausen ve *Machorka-Muff* (1963) en el festival de Oberhausen, su entusiasta recepción lo lleva a escribir una carta dirigida a Straub. Allí deja en manifiesto que todo lo que ellos hacen en el cine es algo que antes sólo podía hacerse en la música. Elogiosamente les dice «esa desnudez de la que la cámara parece no poder despegarse».¹⁴ Él encuentra ahí objetividad. Habría una continuidad en la línea de herencia de la «variación en desarrollo» como crítica del ornamento y el film de Straub-Huillet. En sus películas, al parecer de Stockhausen, nada puede ser alterado o reemplazado. No hay ornamento, todo es esencial, como decía Webern.

Farocki hace pasar esa política apolínea contra el ornamento por Bresson, el estilista, el trabajador intensivo del primer plano, el que coloca la cámara entre los personajes, casi en el eje de la acción, esto es: en la línea imaginaria trazada entre dos personajes relacionados entre sí. Si *Hollywood* nos enseñó que el primer plano es la ley del valor cinematográfico, Bresson lo torsionará. Un

¹⁴ La carta de Stockhausen es del 6 de mayo de 1963. Véase Jean-Marie Straub y Danielle Huillet. «Bachfilm»: en *Escritos*. Barcelona: Intermedio 2011. Pág 99-100.

rostro se ocupa generalmente para reconocer y resaltar a la estrella, pero él toma los objetos y las acciones antes de avanzar hacia el primer plano de un rostro, puede cortar una cabeza, se detiene en el plano detalle de una mano (hacerle un primer plano a un dedo), reduciendo la imagen a la actividad de una mano. Para Farocki «Bresson realiza las tomas de los objetos y de las acciones desde una posición un poco más elevada que la que le corresponde. Este procedimiento no tiene fundamentación, como si pensáramos en una cámara colocada a la altura de los ojos del observador o la cámara baja de Ozu que supuestamente representa la mirada de un japonés sentado».¹⁵

Este proceder, al carecer de fundamento, al no tener razón de ser, de motivo, le permite inocular el brechtismo pedagogizante de Straub-Huillet. La crítica al ornamento es ahora una filosofía política (filosófica) de la cámara, la posición de ésta importa, y mucho, pero las imágenes ya no educan ninguna mirada, como las imágenes operativas, un tipo de imagen que no está hecha para informar, entretener o proporcionar placer estético, sino que forman parte de una operación.

El primer trabajo sobre este tipo de imágenes lo encontramos en las instalaciones que conforman una trilogía *Auge/Maschine* (Ojo/Máquina I 2000- II 2001 y III 2002), en las que muestra cómo a partir de la Guerra del Golfo (1991) aparece un nuevo régimen de imágenes, aquellas captadas con lentes de lo que se conoce como drone. El ojo humano es sustituido por programas de imágenes teledirigidas indicando el desplazamiento por el cual pasan de informar sobre algo (como lo hacían todavía en la era industrial) a ellas mismas formar parte de las operaciones militares e industriales (era digital). Ya sea en el periodismo de guerra (el ojo de la cámara crea una idea de subjetividad) o en la línea de montaje en una fábrica (las máquinas trabajan a ciegas, lo aprehendido no está pensado para ser visto por el ojo hu-

¹⁵ Farocki H. «Bresson, un estilista» en *Desconfiar de las imágenes*, op. cit. Pág 106.

mano, sino para ser reconocido por los parámetros precisos con los que la máquina fue programada). La tecnología militar atraviesa todos los órdenes de la vida, así la lógica aplicada al armamento (dispositivos de vigilancia para identificar y perseguir objetivos) es la misma que la utilizada para los satélites o el uso médico. El contrapunto ojo/máquina no sólo divisa una impen-sable expansión de futuras guerras autónomas, como fábricas sin obreros, sino una imposibilidad de discernir las nuevas imágenes que anula el estatuto entre realidad y ficción.

En la segunda entrega el contrapunto se establece entre una prehistoria de la lente del *drone*, que es una historia reciente, 1942, durante la Segunda Guerra Mundial en la que una cámara de cine grabó las imágenes del monitor y una suerte de posthistoria *sci-fi* de imágenes extraídas de simuladores de vuelo. Por último, en la tercera entrega se muestran films de instrucción o animación para enfatizar la dimensión propagandística, dado que la precisión de las nuevas técnicas es inversamente proporcional a la rentabilidad del producto.

En el 2003 convierte esta instalación en un documental intitulado *Erkennen und verfolgen* (Reconocer y perseguir), exhibiendo una notable ductilidad para entrar y salir de la sala de cine. Si bien ya lo había hecho con la televisión ahora lo hace hacia las galerías y los museos, los espacios de impugnación por excelencia de las «vanguardias históricas», en virtud de lo cual hace convivir las imágenes fotoquímicas, las electrónicas y las digitales, actualizando esa dialéctica entre lo alto y lo bajo, que es a fin de cuentas la que determina qué es o no arte. Tercera certeza, «la imagen excede al arte como el materialismo excede a la estética. No sólo el materialismo es más amplio que la estética, sino que está en condiciones filosóficas de superarla. Para pensar las imágenes, el saber burgués por excelencia —la estética— necesita del saber no burgués por excelencia —el materialismo—». ¹⁶ El nú-

¹⁶ Schwarzböck S. Imágenes paganas de Deleuze a Farocki en *Revista Kilometro III* N11, Buenos. Aires: Santiago Arcos 2013. Pág 7.

mero más bajo es el dos, que no casualmente es el número en el que el montaje puede empezar, la línea de trinchera es, entonces, la sala de edición de los soportes.

Bibliografía utilizada

- Adorno, W. T., «El ensayo como forma» en *Notas sobre literatura I*. Madrid: Akal 2009.
- Benjamin W., *El origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla 2012.
- Farocki H., *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra 2014.
- Fernández H. D., «Harun Farocki, la imagen que falta o el punto crítico de los imágenes» en *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados 2014.
- Benjamin W., «Konvolut N» en el *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal 2005.
- Kluge A., *120 Historias del cine*. Buenos Aires: Caja Negra 2010.
- Rivette, J., *De la abyección (Kapo, de Gillo Pontecorvo)* en (Comp.) Antoine de Baecque *Teoría y crítica del cine, avatares de una cinefilia*. Barcelona Paidós 2005.
- Schwarzböck S., Imágenes paganas de Deleuze a Farocki en *Revista Kilometro 111* N11.

Aproximaciones a la *dramaturgia cinematográfica*¹ de Esteban Sapir

Denise Catanzano

Por las calles de la ciudad corre un ángel, hecho de luz y de sombras. No tiene alas, él sale de la tierra y está escapando todo el tiempo. Es mi amor. Amor!?

Picado Fino

I. Cine y literatura

En la dramaturgia de Sapir, la relación entre literatura y cine es una búsqueda consciente, que se orienta, en palabras del cineasta, a: «Transmitir una idea desde otro lugar, desde un lugar no tan literal, sino un lugar donde también se conjuguen elementos mágicos, elementos del cuento fantástico y de la literatura, donde la palabra tiene una importancia muy fuerte.»²

¹ Tomamos la noción de ‘dramaturgia cinematográfica’ del libro *El hombre visible, o la cultura del cine*, escrito en 1924 por Béla Balázs. En el capítulo «Esbozos para una dramaturgia del cine» de este texto, el autor plantea la necesidad de reconocer al cine como arte autónomo, de allí el esfuerzo que dedica en distinguirlo de otras esferas del arte, como el teatro y la literatura.

² <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-43258-2004-11-06.html>

Picado Fino fue una producción totalmente independiente, es decir, autofinanciada, cuyo carácter experimental la lleva a ser considerado parte de la constelación del 'nuevo cine argentino de los noventa'³. Con un trabajo de edición y montaje casi artesanal, este film logra una estética desencajada, en la que sueño, fantasía y realidad se confunden, creando una dinámica particular del tiempo y del espacio.

Flashes de la ciudad, carteles y anuncios como instantáneas de una memoria común. El llanto de un niño al nacer, mientras un pollo muere degollado. La tormenta que se anuncia, el cielo que gotea mientras una voz habla una lengua extraña... En este film, se nos cuenta una historia hecha pedazos, en la que la distorsión y el ruido no permiten ver ni escuchar con claridad, a la vez que su ritmo rompe con la lógica del tiempo, enfrentándose al pulso imperturbable de los relojes y del metrónomo, dos objetos muy presentes por la recurrencia de sus apariciones.

La sucesión de imágenes que se nos presenta muestra fragmentos de la rutina de los personajes, envueltos en una densa monotonía que se hace visible, no sólo en la repetición de las acciones y los espacios comunes, sino además de un repertorio de signos, como flechas y carteles, que también participan de la narración. La historia principal gira en torno a Tomás Caminos y Ana Sideral,⁴ quienes forman una joven pareja cuya relación se ve alterada cuando ella le anuncia que está embarazada. Es entonces cuando Tomás emprende una infructuosa búsqueda de trabajo, que lo terminará arrastrando a la venta de cocaína, en complicidad con una mujer que se convertirá en su amante; mientras Ana continúa con sus estudios de violín, intentando acercarse a él, quién no deja de alejarse, al comprometerse cada vez más con el

³ Es necesario señalar que también se suele usar la clasificación de 'nuevo cine de los 60', aunque existe toda una discusión en torno a la pertinencia de conservar el calificativo de 'nuevo', la expresión nos permite referir a un conjunto de obras y artistas cuyas obras rompen con los cánones dominantes.

⁴ Estos mismos personajes aparecen de niños en *La Antena*.

tráfico de drogas, con el objetivo de conseguir dinero suficiente para irse del país.

Este es un mundo en el que abunda el silencio y en que las pocas palabras que se dicen, son apenas distinguibles detrás de las voces distorsionadas. Es así, que en la mayoría de los diálogos la comunicación no es fluida, sino entrecortada, ya sea porque no se escucha o, porque entre el ruido y el silencio, las palabras quedan rotas, casi sordas, como ciegas. En otros momentos, escuchamos pensamientos de los personajes, cuya expresión logra generar una atmósfera poética, por ejemplo, en la escena donde se pronuncian las palabras que citamos al inicio de este trabajo, dichas por Ana, mientras Tomás corre por las calles de la ciudad, perseguido por la policía.

Por otra parte, más allá de las voces distorsionadas, que dificultan la comprensión, encontramos también expresiones en otras lenguas. La primera que aparece es la de la abuela del protagonista, quien lee en voz alta un libro con caracteres hebreos. La segunda lengua extranjera que reconocemos es el alemán, que aparece en dos momentos: el primero, en la voz de una maestra mientras hace formar a los niños en el patio, los cuales terminan emulando el gesto de los nazis saludando al *Führer*; el segundo, en una escena en la que Tomás se encoleriza al ser golpeado con una pelota, tras lo cual descarga su ira en este idioma. Estas situaciones revelan una tensión entre voz y palabra, en la que la sonoridad de la lengua gana terreno sobre el significado literal de las palabras, dando lugar a una interpretación de sentidos de otro orden. Estas alusiones a la cultura judía y al nazismo que aquí encontramos, también están presentes en el segundo film de Sapir.

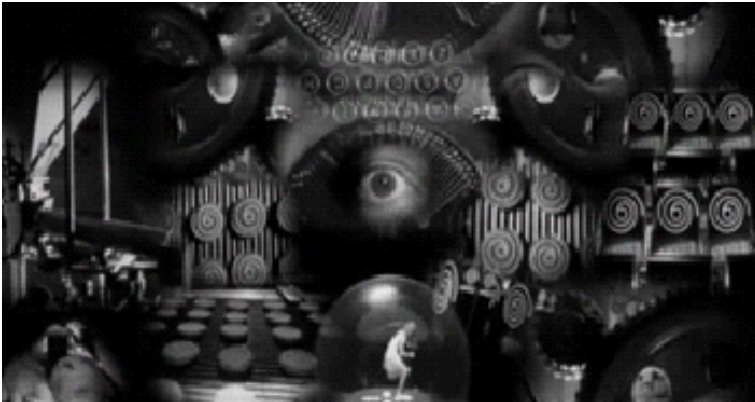
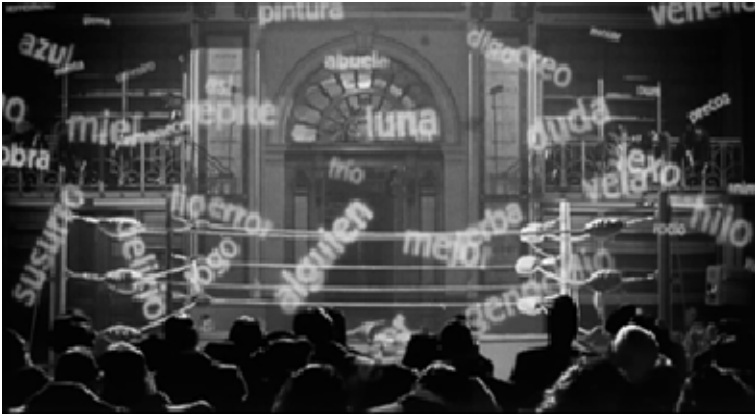
La Antena inicia con la imagen de dos manos en la oscuridad, cuyos dedos comienzan a tocar en el aire, mientras se escucha la música de un piano. Luego aparece una máquina de escribir; los dedos se mueven y las teclas se accionan, sin contacto; el ritmo de la música también responde al movimiento. La palabra

escrita aparece primero bajo la clásica fórmula del ‘Había una vez...’ y la historia de la ciudad sin voz empieza cuando el libro es abierto.

En este film, el trabajo estético también puede considerarse innovador y experimental, pero en base a otros principios de composición. *La Antena* construye una estética retrofuturista que permite poner en juego elementos de la historia del cine —con citas explícitas al expresionismo alemán, en especial a *Metrópolis* de Fritz Lang— en combinación con otros lenguajes, como el del comic.

Esta película, a diferencia de *Picado Fino*, recrea de manera simple y clara, como si fuera un cuento infantil, la clásica lucha entre el bien y el mal, que se desata en una ciudad que se encuentra sometida al silencio, víctima del despótico poder de los medios. De este modo, surge nuevamente el problema de la comunicación, pero planteado desde otro lugar: donde antes contrábamos ruido y distorsión, ahora domina el absoluto silencio.

La ciudad está bajo el control del Sr. TV, quien tiene sometida a la única voz conocida, la Voz, una cantante sin rostro, que es extorsionada a cambio de unos ojos para su hijo ciego, Tomás, a quien debe proteger, porque él también tiene voz. La comunicación entre los habitantes es posible a través de la imagen de las palabras, al estilo de los intertítulos del cine mudo, pero con mayor interacción con los personajes. Este último resto de comunicación está en riesgo, ya que el perverso Sr. TV ha desarrollado un sistema, a través de las antenas de televisión, que roba las palabras a las personas, las que, al ser sustraídas, desembocan en una maquina que las tritura, para convertirlas en las galletas con las que todos se alimentan despreocupadamente, dentro de la cual, una criatura con apariencia de niña, encerrada en una burbuja, mantiene vivo el funcionamiento de la maquinaria devoradora. En las siguientes imágenes de la película, vemos las fases de extracción y procesamiento de las palabras:



En ambos films, podemos distinguir aspectos formales de contacto y distancia, pero enlazados por una dramaturgia en la que la voz, la palabra y el silencio son figuras clave en la construcción de esta poética, que renueva la pregunta sobre la relación entre cine y literatura, pregunta que lleva a volver sobre la historia del cine y su teoría, para revisar cómo se le daba respuesta en el pasado.

II. Cine y vanguardia: la creación de un nuevo lenguaje

El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor.

Antonin Artaud

Entre los primeros teóricos del cine, aparece el nombre de Ricciotto Canudo, quien escribió en 1911 el *Manifiesto de las Siete Artes*. En este texto encontramos una definición del cine como síntesis de las demás artes: «Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica.»⁵ Canudo ve en el cine la consagración del matrimonio entre la Ciencia y el Arte, siendo este nuevo arte, el hijo de la Máquina y el Sentimiento. Aspectos que Canudo celebra, en consonancia con los valores sostenidos por los futuristas, quienes incorporan con entusiasmo los ideales modernos del progreso y la técnica. De aquí nos interesa el concepto de cine como arte integrador de otros artes, que también encontramos expresado, en otros términos, en los escritos sobre cine de Antonin Artaud, quien también participó en las vanguardias de comienzo de siglo, formando por un tiempo parte del movimiento surrealista francés. Artaud escribe: «El cine puro es un error, como lo es en cualquier arte todo esfuerzo por alcanzar su principio íntimo en detrimento de sus medios de representación objetiva.»⁶ En este sentido, Canudo y Artaud conciben al cine como arte sin necesidad de separarlo de los demás, sino, por el contrario, enfatizando la capacidad del cine de construir su propio lenguaje, siempre en íntima relación con el de las otras esferas del arte.

⁵ Canudo, R., *Textos y Manifiestos del Cine*. Romaguera I Ramió y Alsina Thevenet, (comp.), Cátedra, Madrid, 1989, p. 18.

⁶ Artaud, A., «El cine y la abstracción», en *El Cine*, Alianza, Madrid, 1982, p. 4.

Hacia la dirección opuesta se dirige la teoría de Béla Balázs, quien en 1924 escribe *El hombre visible, o la cultura del cine*, considerado hoy una de las obras fundadoras de la teoría del ‘cine como lenguaje’. En el prólogo de este libro, el autor declara que su propósito es demostrar que el cine es un arte nuevo, diferente a los otros y que merece el desarrollo de una teoría propia, que atienda las especificidades de este lenguaje, para lo cual, considera necesario e importante esclarecer sus diferencias con los otros artes, principalmente el teatro y la literatura, que más cercanamente se identifican con el cine.

En torno a estos problemas giran las observaciones realizadas en «Esbozos para una dramaturgia del cine», la cual se compone de un trabajo crítico, que se ocupa de distinguir aquellos elementos que considera propios del lenguaje cinematográfico y le permiten la delimitación de su propia esfera: «El refinamiento y la fuerza del efecto visual y de la gestualidad son los que hacen al arte del cine. *Es por eso que no tiene nada que ver con la literatura.*»⁷ Lo que a Balázs le interesa lograr con esta distinción es destacar el valor superior del registro visual y todo lo que tenga que ver con su especificidad, desde la gestualidad de los actores, hasta los decorados. Este movimiento de retorno a la imagen, lo lleva a darle mayor atención a la gestualidad, como nuevo signo para interpretar y comprender lo humano, en detrimento de la importancia de la voz –propia del teatro– y de la palabra –fundamento del arte literario. En esta misma línea, Balázs se declara categóricamente en contra de las películas concebidas literariamente: «Esas películas son malas, pues no contienen nada que sea expresable sólo como película. Y la justificación de todo arte está en ser una posibilidad de expresión irremplazable.»⁸

⁷ Balázs, B., «Esbozos para una dramaturgia del cine» en *El hombre visible, o la cultura del cine*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2013, p. 30.

⁸ *Ibíd.* p. 33.

En la dramaturgia de Sapir encontramos una síntesis de estas posiciones encontradas, ya que por un lado explora las posibilidades del lenguaje cinematográfico, experimentando con los recursos para lograr efectos disruptivos, en los que la lógica se altera y los sentidos se perturban; actitud que podemos relacionar con las vanguardias de comienzos del siglo XX, que encuentran en el cine un nuevo espacio de experimentación artística, para romper con los cánones dominantes. Por otra parte, respecto a la relación del cine con otras esferas, *La Antena* es una película imaginada como un libro, pensada literariamente, en la que, justamente, el valor está puesto en la palabra. Sin embargo, a pesar de esta apuesta que pareciera ir en contra de las opiniones de Balázs, Sapir vuelve en este film sobre el cine mudo, como una forma de recuperar recursos que el cine fue perdiendo y que son, coincidentemente, en los que el cineasta y teórico húngaro encontraba lo propio del lenguaje cinematográfico; dice Sapir: «El cine mudo le daba una importancia muy fuerte a la imagen, a la expresión, más allá del audio. Existía un diseño muy particular, una búsqueda por descubrir por primera vez algo en la imagen, y eso tal vez se fue perdiendo un poco.»⁹ En la dramaturgia del cineasta argentino es posible recuperar temas y problemas presentes en las primeras teorías del cine, que se ocuparon por reflexionar acerca del nuevo lenguaje que habilitaba la invención del cinematógrafo y su lugar dentro de la esfera del arte.

⁹ García, E., «Quiero devolverle al cine sus elementos fantásticos», en *Página 12*, 2004: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-43258-2004-11-06.html>

III. Consideraciones finales

Ahora es otra máquina la que trabaja para dar a la cultura un regreso hacia lo visual, y al hombre un nuevo rostro. Se llama cinematógrafo. Es una técnica de reproducción y difusión de la producción intelectual, al igual que la imprenta, y su efecto sobre la cultura no será menor.

Béla Balázs

Pensar, como proponía Béla Balázs, el cine como lenguaje es acercarse al problema de los límites, no sólo en relación con otros lenguajes, sino dentro del propio lenguaje cinematográfico. En este sentido, la búsqueda de lo específico del cine nos lleva, por un camino u otro, a tener que reconocer que en este arte, más que en cualquier otro, la intervención de la 'máquina' cobra un protagonismo excepcional. Por ende, el problema de los costos económicos que significa la realización de un film no es un tema menor, el cine independiente tiene que ver directamente con este problema, en tanto que, por definición, se produce en los márgenes de la industria. En el caso de Sapir, no es posible apresurar conclusiones al respecto, ya que el director no permanece en el circuito del cine independiente, sino que pasa a formar parte de La Doble A productora, en la que ha dirigido una numerosa variedad de publicidades; las cuales no hemos incluido en nuestro estudio, debido a que las reglas de juego del lenguaje publicitario son diferentes a las del lenguaje cinematográfico. No obstante, no dejaremos de mencionar que en muchos de estos trabajos, destinados a la promoción y venta de productos o servicios, es posible apreciar un despliegue de recursos estéticos, que sin lugar a dudas debilita la frontera que separa estos lenguajes.

En este primer acercamiento, en cambio, nos hemos ocupado de avanzar sobre la relación entre el lenguaje cinematográfico y el literario, zona límite sobre la que la dramaturgia de Sapir

se construye. Por este motivo, al recuperar elementos de la trama de los filmes, se nos han revelado temas y problemas que nos permitieron pensarlos conjuntamente, más allá del hecho de ser obra de un mismo creador¹⁰. Si bien cada film explora de forma particular la relación entre cine y literatura, existe una coincidencia en atribuirle un lugar privilegiado a la palabra, en el que los procedimientos de lectura y escritura se constituyen en figuras claves para pensar esta dramaturgia, la cual explora recursos de la poesía, la novela y el cuento, que, inevitablemente, al ser traducidos al lenguaje cinematográfico, cobran nuevas formas y sentidos. Profundizar en este tema es un proyecto camino a su realización.

Finalmente, quisiéramos recordar que, al trazar estos primeros esbozos sobre la dramaturgia de Sapir, hemos seguido el recorrido propuesto por las consonancias estéticas con las vanguardistas artísticas y el expresionismo alemán. Esto nos llevó hacia los comienzos de la historia del cine y sus primeras teorías, de aquí se comprende la importancia de actualizar categorías, como las acuñadas por Béla Balázs, ya que éstas nos permiten acercarnos más adecuadamente a los objetos de nuestro interés.

De este modo, queda enunciada una nueva dimensión a indagar: la histórica, en la que el cine emerge como una forma de memoria, situada en el umbral entre el sueño y la experiencia, y en cuya reconstrucción siempre quedará un resto de indefinición: «Que cada ojo negocie por sí mismo», escribe Godard al inicio de su monumental *Histoire(s) du cinéma*, esta quizá sea la

¹⁰ En esta consideración, es oportuno señalar que todos los estudios académicos que hemos encontrado hasta el momento se ocupan de los filmes de Sapir por separado: la referencia a *Picado Fino*, se repite en aquellas investigaciones que se ocupan del cine argentino, particularmente, del 'nuevo cine argentino de los noventa'; mientras que los estudios sobre *La Antena* exceden el problema del cine argentino, lo que permite llevar la mirada crítica más allá de las fronteras de un país y de una época. Este es el movimiento que aquí hemos elegido, al proponernos pensar la obra de Sapir en relación con los comienzos de la historia del cine.

instrucción más honesta para repensar la historia del cine y continuar intentando comprender la ‘cultura de lo visible’, gestada en el lenguaje cinematográfico y reproducida en la expansión del registro y la difusión audiovisuales.

Bibliografía

Artaud, A., *El Cine*. Madrid, Alianza, 1982.

Balázs, B., *El hombre visible, o la cultura del cine*, Cuenco de plata, Bs. As., 2013.

Canudo, R., *Textos y Manifiestos del Cine*. Romaguera Ramió y Alsina Thevenet, compiladores, Cátedra, Madrid, 1989.

García, E., «Quiero devolverle al cine sus elementos fantásticos» en *Página 12*, 2004:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-43258-2004-11-06.html>

Sadoul, G., *Historia mundial del cine*, Siglo XXI, México, 1985.

Stam, R., *Las teorías del cine*. Paidós, España, 2001.

Filmografía

La Antena. Dirección: Sapir, E. La doble A, Argentina, 2007.

Picado Fino. Dirección: Sapir, E. Independiente, Argentina, 1993.

Histoire(s) du cinéma, «*Toutes les histoires*». Dirección: Godard, J. L. Canal +, Francia, 1988.

Mosaicos en construcción constante: Un comentario sobre la pintura de Ding Xiongquan

Virginia Acha

Shih Huang Ti, según los historiadores, prohibió que se mencionara la muerte y buscó el elixir de la inmortalidad y se recluyó en un palacio figurativo, que constaba de tantas habitaciones como hay días en el año; estos datos sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte.

Jorge Luis Borges, «La muralla y los libros»,
Otras inquisiciones

Aviso al lector

El siguiente ensayo se presentará en diferentes bloques dissociados a partir de párrafos que indiquen, de algún modo, el tema de cada apartado: o una aproximación. Deberá tenerse en cuenta que el formato textual que aquí propongo es una suerte de *puzzle* incapaz de armarse por completo: las piezas que se presentan están deformadas, no encajan perfectamente entre sí, son mosaicos breves que en su completitud no hallan la cantidad de partes suficientes para considerarse una unidad en sí mismo. Un

verdadero rompecabezas ahuecado. Es un goteo incesante, que incansablemente irá adquiriendo una construcción particular y apelará, desde sus significantes, a aquellos significados que no pueden cerrarse del todo, que permiten operar mediante la apertura, a un proceso de interpretación que soslaye cualquier intento de acabar con la escritura misma.

Las palabras serán disparadas al lector de manera que, como una ametralladora, no alcancen a clausurar el sentido: las balas son peligrosas, se injertan en la piel como la incertidumbre en el neurótico, como una alucinación avasallante de una búsqueda personal, basada en el interés que cada quien tenga al momento de tomarse un lapso temporal en receptor esto y seguir indagando en aquello que yo, apenas como un pequeño *introito*, pueda exponer al respecto.

Sobre el estilo

La escritura se presenta, aquí, como una instancia meramente subjetiva de quien la lleva a cabo. No apelo a lo científicamente comprobable, aunque no por eso la información que pudiera rastrearse en la materialidad textual debiera ser errónea. Al contrario: la investigación se ha tornado un proceso complejo, exhausto, comprometido –como quien dice– con respecto a la seriedad de tal proyecto. Sin embargo, y a pesar de mí y de quienes pudieran evaluar y criticar –¿no aspiro a eso, acaso?– este ensayo, he tomado la peligrosa decisión de no incluir fórmulas etiquetadas en lo que podría denominarse un género estrictamente académico. La osadía se corresponde con el fin de obviar y evitar la impersonalidad, el plural académico, el se dice durasiano, con el objetivo de no menospreciar un mérito que, en algún punto, puedo llamar con timidez y a riesgo de ser polemizado, personal. Adquirimos un lenguaje para utilizarlo, barrarlo, y otorgarle un estatuto propio. La búsqueda de esa lengua extranjera que nos

habita y nos permite entablar una diferencia con el otro: la ambición de dicho trabajo no es menor y, quizás por eso mismo, inaccesible.

Necrológica

Walasse Ting murió (chino:???, pinyin: Ding Xiongquan) el 17 de mayo de 2010, en la ciudad de Nueva York, a la edad de 80 años. En 2002 fue internado a causa de una hemorragia cerebral. No podemos determinar su causa, pero, al menos, sí esbozar una consecuencia probable: los ocho años que Ting pasó a la espera casi inagotable de la muerte son oscuros. Mas quién no podría denominarlos irrisorios: el sujeto está suspendido, puesto entre paréntesis, durante todo ese tiempo, exponiendo su cuerpo enfermo a las vísperas de los espectadores. Pero, ¿él lo sabe? Si el pulso cardíaco es lo que determina la continuidad vital de un agente, ¿es la interrupción absoluta de esa latencia lo que ampara su llegada a la muerte?

Adviértanse estas consideraciones.

Obstáculos método-epistemo-lógicos: anecdotario

Acometer el aprendizaje de una nueva lengua presupone un desafío donde se vislumbra el lugar de todas nuestras limitaciones. Cuando realizamos esta ardua tarea, se nos presenta de cara a nuestro conocimiento una «memoria cultural» que está en la base de la realidad –la lengua– de un otro, lejana. El acercamiento a esta memoria de la cultura inscrita en la lengua, que es para nosotros casi imposible si no fuera por estas salvedades, solemos realizarla mediante la aproximación a otros lenguajes que nos son mejor conocidos: ya sea la música, el cine, el arte o la literatura. Intentamos, a veces inocentemente, poder compren-

der esa otra realidad que nos es ajena, a partir de producciones artísticas que parecieran, incluso, más accesibles antes que la lengua en sí misma.

Fue así que empleando este procedimiento, empecé a estudiar la lengua china, frente a la cual me encontré con un amplísimo campo de interés. No sólo de carácter histórico-político –quién pudiera negar los complejos procesos llevados a cabo por Mao– y filosófico –el espectro de Confucio es imponente– sino también de índole artística. Ya ni siquiera se trataba de aprehender una lengua cercana, sino que debíamos posicionarnos del otro lado del globo y preguntarnos: ¿qué es lo que sabemos, fehacientemente, de Oriente? La indagación bibliográfica nos es facilitada, hoy en día, por esa gloriosa plataforma de búsqueda que, por asociaciones lingüísticas, hace el trabajo duro por nosotros. No tuve más que tipear «pintores chinos» en Google para encontrarme con una extensísima lista de artistas plásticos, de diversas características; desde los más antiguos hasta los más contemporáneos: Wu Daozi, Wang Wei, Qi Baishi, Wu Guanzhong, Chen Yifei. Y aunque continuaba así *ad infinitum*, por azar, encontré a uno que producía un arte que se mostraba, a mis sentidos, con alguna familiaridad: no sólo por el empleo de sus colores vívidos sino además por los dibujos –y repeticiones en cuanto a los tópicos– que en sus pinturas nos sugería un sentido que debía desentrañar. O al menos, eso creí en ese primer acercamiento.

El déjà vu: lo «ya visto». La inquietante extrañeza freudiana

Esa familiaridad no cesaba de perturbarme. La sensación de lo ya visto me invadía. Y no sólo eso: el *déjà senti* también ejercía su poder sobre mí. Benjamin me acusa: «¿No habría que hablar mejor de sucesos que nos afectan como el eco, cuya resonancia, que lo provoca, parece haber surgido, en algún momen-

to, de la sombra de la vida pasada?»¹ Las *imago* son omnipresentes: están por y en todas partes. El régimen de la repetición.

Déotte me responde: «La repetición no es entonces un regreso, sino que es más bien una promesa de retorno.»² Y Freud afirma: «Es solamente el factor de repetición no intencional que imprime el sello de ‘inquietante extrañeza’ a algo, que sin esto sería anodino, así se nos impone la idea de una *fatalidad ineluctable* ahí donde no habríamos hablado sino que de ‘azar’.»³ Una pluralidad de voces resuena y, en este punto, retorno a mi objeto de estudio.

Decidí sumergirme en la investigación de quién era este hombre y qué objetivos —si es que acaso el arte los tuviera, definidos— lo movilizaban a la utilización de estas técnicas específicas. Así conocí a Walasse Ting: un individuo nacido en Shangai en 1929, el cual experimentó a lo largo de su vida un periplo particular. Mi intuición no había sido equívoca. Ting había estado en París desde el '52, donde había mantenido un flagrante vínculo con los miembros vanguardistas del grupo CoBrA. Más aún: luego de su estancia en Francia, se trasladó a Estados Unidos, de donde recogió la influencia del arte pop, con artistas fundamentales como Andy Warhol, Lichtenstein, Wesselmann. Mis sentidos no sólo no me habían engañado, sino que desembocaban de lleno en un descubrimiento que tanto ansiaba con respecto a mi actual investigación. Si uno de los objetivos originales de la misma había sido brindar un conocimiento novedoso sobre el arte pop y sus exponentes en torno a sus concepciones estéticas del arte, ahora había encontrado, por mera arbitrariedad, una excusa para ello. A saber: el catálogo electrónico (¿la fotografía puesta en circulación virtual no es acaso un aparato «inmaterial», en térmi-

¹ Benjamin, W., «Noticia de un fallecimiento» en *Infancia en Berlín*, Alfaguara, Madrid, 1982, p.56.

² Déotte, Jean-Louis, «El déjà vu» en *¿Qué es un aparato estético?* Metales Pesados Ediciones, Santiago de Chile, 2012, p. 69.

³ *Ibíd.*, p. 61.

nos lyotardianos?) de pinturas que un pintor chino-estadounidense nos había legado para la experimentación sensible de un particular influjo artístico en el cual se vislumbrara un lenguaje que superaba sus propios límites, un arte trans-nacional que tejía puentes entre la tradición pictórica de Oriente y la de nuestros vecinos norteamericanos, sin olvidar los aportes vanguardistas parisinos y el acogimiento que le dio Amsterdam a este hombrecillo particularísimo. Y no sin tener en cuenta la admiración que resultó para este exponente el nombre de Jason Pollock, su amistad con Sam Francis y la vinculación con el expresionismo abstracto.

Viejas prácticas, discursos nuevos

Si el nombre de Walasse Ting no nos es popular, no debe atribuírsele a este fenómeno un carácter peyorativo. Más bien nos insertaría de lleno en la clase de los artistas «sin techo», los eternos exiliados de su país natal, que sobrevuelan distintas ciudades en busca de un estilo, pero que aun así se mantienen en una zona de frontera. ¿Por qué no resuena el nombre de Ting tanto como el de Warhol al hablarse del «arte pop»? ¿Acaso uno era «mejor» que el «otro» y esto le da cierto valor a su obra, en desmedro de aquella? ¿El gusto jerarquiza, entonces, en base a atributos de calidad o es una mera legitimación de ciertos discursos frente a otros relatos, tal vez invisibles, inexistentes, incluso imperceptibles, que nunca tienen lugar?

Apropiaciones y disrupción

El caso de las pinturas de Walasse Ting es particularísimo. A pesar de que toma variados elementos de la tradición pictórica china, su estética puede considerarse como una mixtura de diver-

tos tópicos. La obra de Ting tiende un puente entre lo oriental y lo occidental, producto de sus desplazamientos territoriales a lo largo de su vida a través de varios continentes, haciendo confluir culturas diferentes en un mismo plano artístico.

Aunque la mayoría de sus pinturas no estén fechadas ni tituladas, puede rastrearse su contexto de producción más importante alrededor de fines de la década del cincuenta en adelante. Se distingue no sólo por la utilización de acrílicos y colores puros, estridentes y planos en un juego que simula una atmósfera tropical, sino también por los temas que rodean su obra. Las figuras predominantes son, sobre todo, el de mujeres desnudas o semi-desnudas, en actitudes provocativas, donde mediante el ambiente que crea, se presenta un despliegue de erotismo y sexualidad que permiten captar nuestra atención a primera vista. Es normal observar en sus trabajos el hecho de que sus mujeres están masturbándose o exhibiendo sus partes de manera natural. Uno podría pensar rápidamente en prostitutas o *geishas* japonesas sin maquillaje: recuérdese las pinturas de Pan Yuliang y sus mujeres desnudas que incitaron a la censura y la polémica en China durante el siglo XX. Sin embargo, en Ting puede percibirse una diferencia abismal en su expresión exótica de lo femenino comparado con la otra artista: las *femmes* de Ting se rodean de un aura diferente que, aunque no dejan de resaltar la obscenidad, las inviste de un matiz infantil, añorado. Esto no debería parecer casual con respecto a su contacto con diferentes grupos vanguardistas de la época, quienes acentuaban la potencialidad de un arte primitivo de los niños y los enfermos mentales, encontrando aquí una resistencia al canon clásico e instaurando una ruptura en cuanto a la originalidad y libertad de sus obras. CoBrA, el movimiento artístico fundado en París en 1948 y disuelto a los pocos años, es una muestra ejemplar de este tipo de experiencia artística. Se sabe que Ting mantuvo relaciones con el movimiento durante su estadía en Francia y a esto podría atribuírsele esta influencia naif en sus pinturas.

En esa convergencia entre la pornografía y lo naif es que se nos presenta una experiencia sensible particular. La belleza de las mujeres, su pretendida inocencia lograda a partir del uso de los colores y por la inclusión de animales que les hacen compañía, pone en jaque el efecto de la percepción erótica de una manera renovada, en un universo donde es posible la convivencia de aquello asociado a lo infantil y a la sexualidad explícita, sin tapujos.

Tradición en mixtura: lo ya-hecho para que sea-otro

La tradición pictórica china, que se remonta a las cerámicas pintadas en el neolítico hace más de seis mil años, ya presenta rasgos que se extenderían a lo largo de las preferencias de las sucesivas dinastías que gobernaron el país. El dato no es menor: representar animales, a partir de un principio mimético, es una de las particularidades del arte en China. Caballos, burros y pájaros son los motivos favoritos de los artistas y del gusto de la corte, que se dedicaba a formar y perfeccionar a sus artistas. En las obras de Ting abundan, sobre todo, el dibujo de gatos, caballos y loros, que se encuentran en compañía de las mujeres, o bien, aislados, como la figura central de una obra. No deja de llamar la atención esta presencia simultánea: lo femenino y lo animal se entretajan como una red significativa de un mismo imaginario colectivo (¿de época?).

El contexto político-cultural de los años setenta se presenta propicio para la inserción de estas obras en la escena de los Estados Unidos: con toda la revolución artística que había implicado el arte pop como manifestación estética –y ética– que criticaba, principalmente, a un mercado inserto en el mundo del arte que obstaculizaba la ampliación del marco de sus productores. Ante esta situación, era proclive el engendramiento de creaciones que suscitaban la resistencia a dicho fenómeno a partir de una reflexión del mismo estatuto de lo que se consideraba arte y lo

que podía ser expuesto en espacios legitimadores. No olvidemos que muchos artistas del momento estaban ligados a la actividad comercial y ese fue el eje de su reflexión.

En tal contexto, y aunque no formara parte *strictu sensu* de la ola crítica que caracterizó a la época en un sentido local, ciertas obras de Ting fueron denominadas con la etiqueta de «figurativismo popular», aspecto que atribuimos a su técnica y a los temas a los que hace referencia su pintura, en clara oposición con la etapa anterior de su producción más ligada al abstraccionismo.

¿Es el goteo una llovizna de aconteceres?

El dripping es otra de las técnicas predilectas que incorpora a sus producciones como un elemento estético, formal. La reminiscencia nos lleva por la vía del *Action Painting*: modalidad favorita del expresionismo abstracto, corporeizado con maestría en las obras de Jackson Pollock a fines de la década del cuarenta. El goteo no es solamente utilizado por Ting como un recurso favorecido: Zhang Daqian, uno de los pintores más célebres de origen chino, coetáneo y que también se trasladó a los Estados Unidos en pleno auge del *Pop Art*, adquirió la técnica –afirman los balbuceos– no por gusto propio sino por un problema de la vista que lo condicionó en su práctica. Vemos, entonces, que no sólo es el caso de Ting el de navegar hacia otras ciudades y establecer contacto artístico con otros pintores de Occidente. Muchos de ellos, de origen chino, emprendieron un viaje hacia las capitales de mayor prestigio artístico del mundo, llevando a cabo así una contaminación y enriquecimiento cultural que superaba los límites nacionales, incluso continentales. Pero, quizás, lo más interesante de analizar una constelación que tuviera estas características sea el de percibir un estilo individual, propio, en cada uno de sus representantes.

De museos y otros aparatos

El museo es uno de los «aparatos modernos» que Déotte define como tal. Hablar de aparato supone poner en cuestión aquello que articula lo sensible y la ley en la búsqueda de una singularidad y un ser común. En este sentido, el museo opera instituyendo un hacer-época a través de la suspensión del valor cultural –benjaminianamente hablando– de las obras y las dispone de manera que puedan ser percibidas por un público inserto en una sociedad, en la cual se determina qué producciones pueden ser expuestas en aquella espacialidad aislada. La impronta técnica de la museografía y la arquitectura propia del lugar transforman de manera eminente la percepción de las obras, ahora en apertura a una sensibilidad de la comunidad, entendida ésta como una serie de espectadores que pueden educarse a partir de la historia universal del arte en la esfera pública.

La producción artística de Ting puede encontrarse actualmente en diversos puntos geográficos, en galerías de arte y museos donde se exponen sus obras: el Museo Solomon R. Guggenheim y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Tate Modern de Londres, el Centro Pompidou en París y el Museo de Arte de Hong Kong. Varias referencias en mapa mundial.

Pero, ahora bien, preguntémosnos por el rol que cumplen los museos en tanto aparatos que hacen-época y transforman la sensibilidad. Es claro plantear que un ciudadano argentino no puede acceder a dichas pinturas dentro de su territorio local. El espectro queda reducido a los habitantes de esos espacios y, por supuesto, a los turistas. ¿No reduce, entonces, la situación espacial a la percepción de la obra de un artista determinado, en tanto existe como tal pero sólo puede ser contemplado por unos «pocos»?

Apelemos una vez más a la figura de Danto. Con el advenimiento del arte post-histórico, aquel que reconoce con la emergencia misma del arte pop, presupone que todos aquellos espa-

cios ligados a la práctica estética deben reformularse, pensarse de otro modo. El museo no escapa a esto y, en ese sentido, debe redefinir su estructura y la teoría que lo sostiene desde hace años. No debe considerarse al museo como un *tesorium* de belleza ni como un lugar de santidad donde residen ciertas formas espirituales. Más bien: debe abrirse a la pluralidad artística que se despliega a partir de mediados de los sesenta para hacer espacio al arte después del fin del arte, donde una de las consignas posibles que lo definan sería: Todo es posible.

Y el crítico, ¿qué?

Así como el museo, la crítica de arte —y quienes la llevan a cabo— deben adaptarse a esta nueva época donde «todo es posible». La crítica como institución que habilita la circulación de discursos sobre las producciones artísticas debe operar de igual modo, descentrando y anulando aquellos discursos que antes se valían en base a lo que era «buen» o «mal» arte, en una estructura dicotómica que hoy se nos aparece como inoperante para tales fines.

Cuando hablamos de arte, nos metemos de lleno en dos problemáticas —a mi criterio— fundamentales. Por un lado, estamos de cara a responder el interrogante ontológico por excelencia: ¿Qué es el arte? Por otro lado, si existe la posibilidad de una «historia del arte».

Ambas preguntas son los pivotes de la filosofía del arte. Los aportes teóricos en torno a esto son polémicos y disyuntores entre sí. Difícil que lleguemos a ponernos de acuerdo cuando de estos temas se trata. Si al fin y al cabo de lo que se trata es de hacer una «crítica de arte», me encargaré principalmente de hacerle el honor a esta forma de procedimiento, de opinión subjetiva, sobre algo que está en constante tambaleo. La pretensión no es

menor: elaborar una reflexión, un metalenguaje, de eso que no sabemos con certeza qué es ni si puede historizarse como tal.

Establecer una definición sobre lo que es el arte es la misma imposibilidad de hacerlo. Quiero decir: cada vez que intentamos recortar el significado del «ser» de algo, nos encontramos con la limitación de que todo aquello que no hayamos considerado, queda excluido. Entonces bien: ¿Sería viable una definición del arte, teniendo en cuenta la versatilidad de las producciones, en la escena contemporánea? Es claro que no. Pensemos en la amplitud de lo que hoy en día se considera «arte»: es un fenómeno ilimitado. El interrogante plantea, instantáneamente, su incapacidad de responderse. Y por eso escribimos: en ese movimiento perpetuo que se genera en la duda.

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que, tal vez, el arte no se constituye por sí solo, en su «esencia» o «inmanencia». Si pensáramos de esta forma, no podría entenderse el contexto de emergencia de las vanguardias y, sobre todo, el surgimiento y despliegue del arte pop y los movimientos de vanguardia. Pensar la obra de arte, entonces, es siempre pensar en un contexto que lo enmarca, en una institución que lo expone como tal, en un discurso que lo legitima. En este sentido, seguimos la perspectiva de Danto: desde una concepción externista, el arte estaría atravesado por una dimensión histórica, implicando por un «mundo» que lo contiene y le da un sentido específico. La obra no es en tanto tal sino en cuanto adquiere –y encarna– una significación susceptible de interpretarse. Estas propiedades, que se forjarían como condiciones necesarias y suficientes, son las que permiten caracterizar aquello que denominamos «obra de arte».

Ahora bien, esto nos introduce de lleno en el polémico debate sobre «el fin del arte». Puntualicemos. Retrotraigámonos un momento a la tesis hegeliana de la «muerte del arte», aquella que será primordial para comprender el debate. En sus *Lecciones de estética*, Hegel propondrá la idea, lo suficientemente ambigua para que luego sea reinterpretada de múltiples maneras, de que

«el arte es algo ya del pasado». Y no debemos pensar tal afirmación como una lectura apocalíptica con respecto a la producción artística, sino que más bien debemos optar por enmarcarla en el sistema hegeliano en su totalidad. Danto tomará esto como pilar de su filosofía y entenderá que cuando hablamos de la muerte del arte, estamos refiriéndonos al fin de una etapa histórica, donde se sintomatiza el acabamiento de los grandes relatos. En este punto, es donde Danto afirmará que lo que Hegel habría hecho sería predecir la inexistencia de las formas más sublimes del arte como etapa histórica.

Dicha práctica crítica tiene que apoyarse en una cierta filosofía que se pregunte por el estatuto del arte. Si la pregunta ontológica por excelencia ha virado sustancialmente, si lo que nos atañe ahora es interrogarnos sobre un ámbito que admite la posibilidad de que cualquier «cosa» sea susceptible de denominarse arte, el punto de vista cambia. Nos interpela, entonces, un desplazamiento que se ha dirigido desde una estética materialista hacia una estética del significado. A saber: donde la obra de arte es su significado encarnado.

Este ensayo pretende fundarse en su propia función performativa: si lo que decimos es que estamos ante la ausencia de ciertos discursos que den cuenta de ciertas prácticas que permanecen en la escena sólo marginalmente, y a lo que apuntamos es a la elaboración de la visibilidad de esos relatos, sólo sabemos una cosa: vamos por buen camino.

El Uno en China o *Ut pictura poesis*

Una simple línea en China significa el número uno. ¿No parece esto una paradoja? ¿No es, en sí misma, la palabra y la pintura china provenientes de un mismo origen: de ese Uno?

Las técnicas pictóricas empleadas desde su génesis compartían los mismos instrumentos. De esta manera, los pictogra-

mas y la caligrafía china parten del mismo acto, de una única práctica que aunaba lo que después se dividiría respectivamente en escritura y pintura. Los caracteres nacen de esa forma privilegiada de emplear, de diversas maneras, líneas en la práctica pictórica desde sus comienzos.

Una mera raya, que puede ser una tachadura en nuestra lengua, puede convertirse en el uno de otra. ¿Y por qué no en el Uno de esa perspectiva que nos permite vincular a la escritura y la pintura dentro de un eje compartido?

Si se observa con detenimiento, se verá que las pinturas en China siempre –o casi– se encuentran acompañadas de injertos de caracteres; de palabras que, al fin y al cabo, no develan su significado literal a través de un símbolo –como estamos acostumbrados– sino que nos presenta un lenguaje que nos es común –a través de la pintura– y de otro, que se nos revela como un enigma para quienes no conocemos del todo su lengua.

¿Estamos, acaso, predestinados a desconocer infinitamente la completud de ese arte tan particular practicado en Oriente? ¿Sería este un obstáculo, una añadidura inadmisibile para nosotros, o una posibilidad de infinito, de no-clausura del sentido, que es lo que todas las artes tendrían en común y a lo que aspirarían?

Walasse Ting también fue poeta: como si no pudiera deshacer este juego entre la palabra y la pintura: una fusión inefable. A fines lúdicos, puede pensarse la naturaleza del «go» (??), como otro procedimiento del tipo.

Consideración final

Salpicar: esparcir, diseminar, varias cosas sobre una superficie. Así funcionan las ideas. Procedimiento ensayístico: hacer salpicaduras con el fin de impregnar, de transmitir violentamen-

te al otro un algo, aunque sea breve: los fragmentos del pensamiento que, nunca se sabe, a dónde pueden encauzar.

Sólo salpicar. Y que en su efecto, se disculpe al ejecutor de la acción.

(Re)consideración

Una novela japonesa, de Mishima: *Sed de amor*. Un obsequio. En la dedicatoria escribo, como un autómatas: «Porque Occidente y Oriente son dos formas de decir lo mismo». No entiendo por qué lo digo, sólo lo intuyo. Despliego el interrogante. No vaya a ser que se me escape, que en la puesta en el aire de la incertidumbre, erre el acierto de una asociación libre que me permito formular con ligereza, pero no sin reparo.

Siempre hay excusas para una investigación posterior.

Bibliografía

Danto, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires, 2006.

—, «El final del arte», en *El Paseante*, 1995, núm. 22-23.

—, *¿Qué es una obra maestra?*, Crítica, Barcelona, 2002.

Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético?*, Metales Pesados Ediciones, Santiago de Chile, 2012.

Freud, S., *Lo siniestro*, Homo Sapiens, Buenos Aires, 1987.

III. Aparatos etnográficos o corpóreos

Panspermia

Emilio Garbino

A veces parece que sería mejor dejar que pase al lado nuestro sin mayor afectación; tal vez pensar que es un tráfico más que ofrece la vida, la vida no excepcional, que lo llamativo que se ofrece así lo es en un sentido sustituible de acuerdo a la colaboración reproducible de manos anónimas y políglotas, las de un mundo hoy sintetizado en la nube virtual que abraza al planeta y se deja mirar desde cualquier punto de su superficie. Como un *simulacro*, lo que flota en el aire son *eidolas*, o imágenes que se desprenden de los objetos y a las que respiramos con el alma. Una composición de materia ínfima que recrea las cosas según como éstas son o pueden ser, prehistoria de lo que hoy llamamos imágenes y, por qué no, del arte de fabricarlas. La necesidad desmontable en estos inventos no existe o, como herederos de la ingeniería imaginaria del presocrático¹, podríamos asumir que actualizamos el proceso con acciones deliberadas cuya descomposición de sentido llega a sus últimos elementos, los átomos, como si fuese ese el compuesto que agrupado de infinitas mane-

¹ Demócrito, autor de la teoría atomista según la cual la realidad se compone y descompone en partículas minúsculas que abarcan toda la naturaleza, de las cosas y del alma, llamado también *panspermia* o polvillo atmosférico, se deja ver en los rayos del sol a través de una ventana.

ras señalan otras posibilidades de cosas y mundos. Los *simulacros* son los que nos hemos encargado de difuminar desde figuras legadas en Lascaux hasta el grafiti de una tapia cualquiera en cualquier calle del mundo, claro que pasando también por museos, galerías y claustros varios, y las infinitas reproducciones que habitan los contenidos gráficos de nuestras anodinas vigiliias contemporáneas.

Tomamos la idea de «fantasmagoría» del pensador W. Benjamin² como la voz que circula en calidad de creencia o juicio desiderativo, colectivo e individual y que como señala el autor de la infinita *Obra de los Pasajes*, devienen «inconscientes colectivos» instalados a manera de creencias e ideas que promueven acciones y prácticas que se visibilizan de manera contundente, es decir material, pero también sutil y ambigua, según códigos de plasticidad a los que hay que atender con empírica delicadeza. El método benjaminiano nos insta a fisonomizar materialmente sin teoría previa y reduciendo al mínimo las dosis de ‘subjektivismo’ ya que no se trata de interpretar sino simplemente de mostrar. Ajustando esta noción a un propósito mucho más austero y descartable, quisiéramos concentrarlo a un fin puntual y quizás arriesgando el espectro de impacto a algo que por ser más reducido quizás termine diluyendo las ambiciones benjaminianas a un marco de realidad menor. Teniendo en cuenta que aquello a lo que nos dirigimos se concentra y especifica en el arte, pero sobre todo uno que sucede ahora, acá, con la viva voz de sus hacedores, ponemos como aviso que tomamos una sola muestra como ejem-

² El concepto de fantasmagoría es desarrollado por Benjamin en su obra póstuma *Libro de los Pasajes* (Akal, Madrid, 2005), sobre todo en su primera parte *Resúmenes*. Concepto genérico y rico en elementos que reunidos constatan a la ambigüedad y a la contradicción dialécticas en un sentido revelador, para Benjamin, respecto a algo que se manifiesta onírica y materialmente, como una utopía condensada en lo que se podría llamar idiosincrasia decimonónica del capitalismo, o el ‘inconsciente colectivo’ que habla plásticamente tanto en objetos como en creencias.

plo de algo que podría ser extensible a un colectivo pero no en calidad de prueba ni de estadística, sino de certeza intuitiva: por experiencia y repetición desde la mera escucha suponemos que con sólo un ejemplo estamos en condiciones de señalar algo que sucede colectivamente. Reducimos el espectro de aplicación, no porque se pretenda dar una muestra de algo más general y ambicioso, sino porque consideramos que es una forma de priorizar lo vivo específico para evitar proyecciones cuantitativas que nos harían caer a nosotros en la fantasmagoría de lo general, mientras que nuestro interés es sacarle a una manifestación puntual y eruptiva de un accionar artístico existente, la fantasmagoría en la que se acomodarían ideas, creencias, figuras e imágenes, valores a veces morales, como así también obras reales que ostentarían concentrar en grado sumo todo lo que estaría como objetivo en esta búsqueda material. Nuestro permiso para acometer fantasmagóricamente aquí, es poder dar con las «imágenes dialécticas», la «alegoría» o «iluminación profana» como lo máspreciado a lo que se podría llegar con este método benjaminiano ¿Hay una alegoría viva en un sitio muy puntual de actividad artística, a la que se le pueda sacar su fisonomía significativa, su fantasmagoría sostenida como imagen dialéctica en sentido amplio (creencias, dichos comunes, prejuicios, valores, deseos, inconsciente colectivo, etc.)?

A las fantasmagorías: ¿el arte las señala o el arte las encarna? Nos inclina a creencia la segunda posibilidad, la que constituye lo que podríamos llamar el acontecimiento contemporáneo presente (simplemente, nuestro presente dado en tanto que época, mundo o vida cotidiana en el contexto público aunque también en el privado) en su aparición plástica en el sentido que Benjamin considera plasmado como la cara visible del capitalismo (en sentido amplio) finisecular. Ciertamente 'materialismo dialéctico' de cuño marxista pero invertido: la realidad se muestra como cultura según los códigos de una dialéctica material en clave plástica, es decir, condensada en imágenes en las que coagula una

idiosincrasia epocal inconsciente, desiderativa y colectiva, producto involuntario. El acontecimiento material cristaliza como fantasmagoría, en imágenes, en formas de vida colectivas que si fueran puestas en un mosaico no podrían nunca disimular su saturación ecléctica de elementos citados con el único criterio posible del 'collage', es decir, imágenes dialécticas que disparan sentido sin solución de continuidad y con un nivel de 'tensión máxima'. Benjamin nos dice: «sin teoría», nada que decir, sólo mostrar», pero si eso es posible sólo gracias a una 'captación plástica', ¿estará ésta supeditada a una excepcionalidad (iluminación, despertar, el relámpago de la «iluminación profana» o «dialéctica en reposo»)»? ¿Debemos esperar que sea el arte el que haga «estallar la continuidad histórica», o eso es algo que sucede con el arte como parte del fenómeno, envolviéndolo?

Hemos decidido hacer trabajo de campo como una alternativa que subraya conscientemente reducir la impronta teórica al mínimo para dar lugar a una forma material de abordaje. Con este propósito, atendemos los pasos benjaminianos propuestos en el apartado *N: Teoría del conocimiento, teoría del progreso* del «Libro de los Pasajes»³. Según éste, estaríamos en condiciones de hacer un viraje metodológico en lo que respecta al abordaje de lo real circundante, es decir, el mundo que aparece desplegado en lo que podemos señalar como su manifestación material plástica, consumación fáctica ante la cual lo que tenemos que considerar en tanto nos proponemos confrontarla activamente son un conjunto de características que a la vez que conforman el conjunto herramental que nos ayudarán a leer y bosquejar un 'pasaje' de lo que se nos ofrece. También podremos nombrar a este conjunto de rasgos como un nuevo método de aproximación para hacer que la realidad *hable* de sí sin otra ayuda que su mostración, con la tonsura teórica modificada nos colocamos en condiciones de cazar o señalar aquello que hemos decidido recortar; a manera de

³ Op Cit., pp.459.

muestra parcial, ejemplar en un sentido Kantiano, parte de lo particular y de allí indicará, en el mejor de los casos, algo *común*. Por supuesto que este intento implica un ejercicio consciente de su carácter probablemente fantasmagórico, pero dejamos ese presagio para una conversación futura.

¿Cómo se ejecuta esto? Muy simple: hacer hablar las voces protagónicas que encarnan lo que, de alguna de las tres maneras, el arte hace presencia pública: sus hacedores, las obras y sus realizadores o agitadores culturales incluido el público. En ellos nos concentramos aclarando que hacemos un recorte discrecional en lo que se refiere al género elegido, asumiendo explícitamente que se trata de un foco puesto de manera arbitraria en un campo de posibilidades que fácilmente sería infinito si la intención de abordaje fuera estadística o censoria cuantitativa; nada de eso motiva nuestro trabajo, pero sí es parte del mismo ser conscientes de que el recorte que hacemos es insuficiente (sobre todo por lo escueto de su ámbito de alcance, si no fuera porque es precisamente deliberado que así lo sea). Somos de la opinión que cualquiera, exacta y deliberadamente cualquiera hubiera sido la elección nuestra para hacer trabajo de campo en el terreno del arte, tanto en lo que se refiere a disciplinas de arte –elegimos la música–, como así también los géneros posibles dentro de este grupo –elegimos el *noise* local– esa situación de especificidad no hubiera sido alterada en lo que respecta a la intención de mostrar un ejemplo.

Trabajo de campo

Unos sujetos hacen cosas, producen acciones que son mostradas o registradas para ser mostradas. Se los ve accionando, se los escucha haciendo ruidos o sonidos con aparatos que manipulan. Luego se los escucha hablar sobre lo que hacen, lo que piensan y creen, ideas, valores u opiniones respecto de una parte de la vida de las personas que tiene una larga historia en el género

tomado en su conjunto, y que ahora también genera expectativas, acciones y deseos entre quienes eligen ese ámbito para hacer cosas. Como es un ámbito que ha logrado preservarse del mandato de la utilidad y la necesidad, puede sostenerse en el valor siempre presente de la acción libre como rasgo irremplazable. Podríamos indagar en este escenario a manera de actualización del estado de situación de este pequeño mundo de personas, acciones, objetos y palabras, sonidos y actuaciones, comunicados o mensajes que flotan renovadamente hoy entre nosotros con mayor o menor presencia. Decidimos dar espacio a un pensar sobre lo que allí, ese territorio, sucede. Pero consideramos además que la opción no es o hacer trabajo de campo en lugar de hacer teoría o, dicho de otro modo, partir de un núcleo temático proveniente de la historia del pensamiento, de lo que se ha dicho respecto del tema elegido, como si tal cosa fuera la teoría y, otra cosa, un posible campo de acciones prácticas que tome posición investigativa (de alguna u otra manera delimitados), como marco etnográfico dentro del cual poder estudiar algún aspecto o problema. Creemos más bien que es precisamente aquí donde la ‘materialidad’ que nos aconseja Benjamin rastrear plásticamente se muestra perfectamente en la fusión: en una idea aparece la creencia y ésta se plasma ambiguamente en una acción u obra.

Entrevista a El Pelele⁴ (E: entrevistadores. A: artista/s)

E/ Se ve que tu propuesta se alinea por una ‘expansión estética’ como una manera de responder a una idea plural, pero lejos de la cultura del consumo. A/ Se trata de ampliar las fronteras; la gente descuida la ‘forma’ del mensaje; los mensajes deben preocuparse por la forma. En el movimiento sotánico, separar la

⁴ Esta y otras entrevistas pueden verse en <https://aparatosaparatos.wordpress.com> en su formato audiovisual original

música del ruido es falso, son lo mismo. El ruido es lo que molesta, como la mosca; se trata de molestar. ¿Quién quiere ‘conservar’? Conservar es lo más triste, hay que cambiar... el ruido, donde está lo molesto, lo asqueroso, lo desagradable. Con la forma del ruido destruir; las formas acostumbradas, frecuentes, son las que hay que ensangrentar, interrumpir; todo llega a esa vorágine en la que las piezas se acomodan y todo resulta muy cómodo, siempre; es como la erosión. E/ Intención y voluntad de romperlo todo, de romper las convenciones morales, de cómo hacer las cosas bien, intención de caos, abandonar la zona de confort, la cultura del consumo. A/Hay muchas formas y posibilidades, incluso desde la cultura del consumo; hay que generar alternativas, vetas, ganas de transgredir. E/Pero, hay que tener ganas de escuchar ruidismo; ¿es un problema lo masivo? A/ ¿Cantidad? Lo malo es que hay un sector que no se plantea la posibilidad de experimentar. Si todo el mundo lo quisiera no sería interesante. Es muy divertido probar todas las cartas, sacar la que uno quiere, tirar la que uno quiere, eso es lo interesante, jugar con los distintos medios, los distintos lenguajes, cada lenguaje tiene sus propias posibilidades, ¿por qué limitarnos a uno solo?, sería triste. E/ ¿Aparece el tema del artista en el marco de lo que se da para la plena experimentación? A/ Sí, la noción de autor es gigante y nos aplasta, pero todo depende del método artístico y de cada uno. Uno puede ser un artista y decir no serlo, y ese puede ser su método. E/ ¿Es la experimentación un acto sensible respecto de la recepción del público, o es esto aleatorio al momento de la hechura de la experimentación? A/ Es una parte influyente de la obra, el trabajo no termina en la obra, la recepción es muy importante, hay más o menos dinamismo de acuerdo a la voluntad de la recepción o predisposición del público. E/ ¿Sucede esa predisposición del público? A/ Veo poca predisposición, veo que lo que se busca ni siquiera parece una búsqueda; parece más bien irónico, lo que se busca es el artista tradicional, el que delimita bien sus formas y brinda una idea acabada y cerrada de todo, y eso es más fácil de leer, más

fácil de comer, uno no se atraganta con eso, no tiene tos, se siente bien y lo puede comentar a la familia, a los amigos y a todo el mundo. En cambio cuando todo se diluye hay pocos que se quedan, la mayoría huye porque hay desconcierto. E/ ¿Por qué pasa eso? A/ El desconcierto se busca, obviamente. E/ ¿Por qué es importante generar desconcierto? A/ Porque lo más importante es la contradicción, el lugar a donde el Pele va. E/ ¿Qué sería una contradicción? A/ Por ejemplo, la contradicción es que salimos y no salimos de la cultura del consumo, salimos pero estamos dentro. E/ Por eso me parece buena la idea de expansión en tu propuesta. ¿Qué es lo que hay en tus sonidos, algo de delicado y oscuro y como una invasión de los sentidos ya que tu propuesta llega por diferentes medios? A/ De eso se trata con las obras, hay que someterse a las obras; hay gente que va y ve una muestra como si estuviera viendo las góndolas del super. La cuestión está un poco en ese sometimiento a la obra. Si llega o no a muchos no significa que esos muchos van a someterse a la obra; 'sentir' la obra, el hecho de que pueda llegar a todos no significa mucho. E/ Cantidad vs sentido de la obra. A/ Íntimo y a la vez universal, único y a la vez entero. Una tensión. E/ ¿Vos te sometés a esa tensión cuando hacés lo tuyo? A/ Sí, de eso se trata el proceso creativo, estar en el medio de la tensión y de alguna manera intentar trasladarla. Pero no siempre sucede eso en el proceso. E/ Vos buscás ponerte en juego en esa tensión. A/ Yo busco el peligro, el límite. El peligro es como lo que uno siente cuando se ve en el espejo y no se ve, una sensación, cuando uno está a punto de caer ante un espejo. Mientras más filosas son las herramientas más divertido es el juego. E/ ¿Cómo te encontrás ante lo raro? A/ El Pelele es antes que nada asqueroso, y eso es todo. Le conté a mi madre y me dijo: 'todo esto sólo sirve para tu ego', y le dije 'claro'; toda acción está basada en el egoísmo, lo cual no es negativo en sí, porque todo es un manejo del egoísmo, toda acción lo es, intercambio de egoísmos, siempre hay un fin último que es uno mismo, siempre, no existe la solidaridad, ésta existe en tanto no

es una acción de bien. E/ Pero el acto de mostrar públicamente tus cosas y no quedarte encerrado en tu casa no es precisamente un acto de solidaridad pero es como un compartir. A/ Sí y no, es un acto de compartir basado en un egoísmo. Por más que yo vengo a hablar de mí, vengo a brillar. E/ ¿Te parece que el arte es un lugar vivo? A/ Me gusta la idea de que ‘el arte es un lugar’, es algo que se debería habitar, convivir con el arte y sus obras, cuadros canciones. El arte debe ser dinámico. E/ ¿Lo distinto es lo que le da al arte un sentido, su novedad es esa y esa su dinámica? A/ Siempre se ha tratado de eso, de una búsqueda. Si bien se inventa imitando, se trata de una reinención. Se pueden hacer cosas nuevas en todo y en la música también. Cada vez es más difícil y ese es el condimento que lo hace más interesante. E/ ¿El arte transgrede la moral? A/ El arte, sí, debería... el arte... esa palabra de mierda, ¿cómo hablar del arte sin decir arte, cómo hablar de eso sin nombrarlo así? Las palabras son un gran problema, un lenguaje, todo tiene que ser nombrado para que tenga que ser comido. Pero tendríamos que tratar de comer algo sin saber el nombre, de que su nombre sea su sabor, su forma, y ahí, tal vez... Es un tipo de contradicción que genera inconvenientes porque todo el tiempo necesitamos palabras que nos remitan algo, que nos etiqueten algo que, como en internet, nos permite llegar a un contenido, pero a la vez nos limita ese contenido a esa etiqueta. E/ Pero también están las palabras poéticas y libres del código de la digestión del mundo, que pueden abordar eso que vemos y no queremos nombrar como arte. A/ Está la palabra que genera ambigüedad y hay que generar en el espectador una predisposición a esa ambigüedad, saber difuminar, relativizar. E/ Volvamos a lo de la vitalidad, ¿harías lo que estás haciendo si supieras que eso no tiene una función social viva? A/ Lo haría hasta la muerte. Por más que el arte esté muerto o no haya espectador... sería interesante... ¿haría uno arte si no existieran espectadores? Yo pienso que sí, aunque la obra sería completamente distinta. No se trata de salirse sino de moverse. Las obras ten-

drían que comunicarse más entre ellas. Se hacen muchas obras pero hay muy poco diálogo entre ellas. E/ Y el internet, ¿no hace que las obras dialoguen entre sí? A/ Sí, pero en general no hablamos nosotros tanto de lo que las obras se están diciendo unas con otras. Hay un diálogo constante con internet, universal, pero hay tanto diálogo que genera un aturdimiento. ¿Qué se están diciendo las obras, por qué tanta gente de Córdoba elige el ruido, qué dice con ese color, qué dice de distinto usando el mismo método? E/ ¿Tiene sentido buscar lo que 'se dice' o alcanza con hacer lo que se hace porque es suficiente? A/ Hacer es muy importante, pero no todo lo que se hace debería ser expuesto, con el criterio del artista como regulación de su accionar dinámico y constante, y no de algo externo a él. E/ ¿Cómo medir lo que se hace para saber si merece o no ser expuesto? A/ ¿Cómo ser artista, cuál es el criterio?... la actividad antes que la quietud, exceso de actividad que va a dar lugar a cosas interesantes. E/ Del caos sale lo nuevo, ¿qué sentís con la palabra caos? A/Regocijo.

Simulacros reales

¿Por qué entonces nombrar esto como *fantasmagoría*? Algo se percibe y es de composición especial, la materia prima de la que se llenan sus espacios de sentido, común y privado a la vez pero en un nivel de combinación que irrealiza la suerte sociológica de un posible resultado, es dudoso que estemos ante algo tan señalable como un lugar común. Será la libertad, dejada sin voces que conduzcan, o la pura experiencia para volver a nombrar el mundo para que éste no enferme con todos nosotros dentro, como bichos de costumbres ajenas que podemos ser. Será vocación por salirse del curso para ver todos los cursos, y si no hay ninguno fabricarlo con las propias manos a costa, quizás, de que nadie entienda. Sobrevive ese nombre, agónico si se lo midiese según la confianza inspirada luego de pronunciadas sus letras cortas tan

elásticas como indefinibles, el arte. Gracias a adeptos y hacedores, curiosos o burócratas áulicos, o el mercado filisteo que sólo busca repetición de mercancías, deviene esta práctica en realidad cuya mayoría de edad se plasma exactamente en la falta de tutoría o mandato canónico para existir, porque sucede en la diáspora democrática del escenario contemporáneo donde está autopropuesto, todavía, como planteo libertario de hacer cosas y acciones según la confirmación mayéutica de que todos tenemos el potencial. Tanto respecto de la experiencia, es decir, eso que todos tenemos a disposición si nos lo proponemos, como respecto de la política, esto es, nada externo a cada cual hará de modelo a ser copiado pues en una experiencia bien entendida. es explícito el manifiesto *en contra de* que animan a acciones y a obras que se ejecutan en la medida que sus variables de manifestación no podrían mantenerse afuera, mostrándose, si no lo hicieran desde el desierto de la creación libre. Pero con la libertad fragilizada por los disfraces de la mercadotecnia y la gestación sin solución de continuidad de *simulacros* materiales y fantasmagóricos a la vez, se apodera de las miradas circulantes, sean colectivas o solitarias, utópicas o nihilistas, un anhelo atávico por vivir mejor, o por lo menos sentir mejor, a partir de experiencias inútiles que desde que podemos decir que somos los mismos que pintaron las piedras en cavernas ocultas, seremos pues quienes intentarán con ruidos o con belleza darle a Sísifo cada vez una piedra distinta.

¡Aparatos! ¡Aparatos!

Soñando con el paraíso del caos y la Expansión estética

Mariana Martín

Intro

En este ensayo voy a hablar acerca de un proyecto que hace tiempo vengo pensando, y me sorprende ver cómo tomó forma, desde su idea inicial, una nube de emociones frente a la idea de experimentar con nuevos modos de trabajar conceptualmente, hasta que se transformó en lo que es hoy: una serie de encuentros registrados audiovisualmente.

Existe por los lugares en donde deambulo, experimento y descubro, algo que interpreto como un agregado a la visión de la cultura que se entiende adulta y plural, recorridos donde la experimentación se me presenta tal cual parte de una expansión tangible.

En estos recorridos, presiento, por parte de los que intervienen, la intención de abandonar la cultura para consumo masivo y rescatar el ego de la alienación por medio de las fantasmagorías. Máscaras, ruidos, descomposiciones. Abrazo la sensación de no saber qué está pasando. Me topé con ello guiada por la necesidad de algo cuya contundencia me hiciera encontrarme conceptualmente con esa sensación sin lecturas intermediarias. Necesitaba también descubrir en mí algo que se correspondiera con

estas nuevas formas. Abandonar las palabras, cuya contundencia es nula dado su valor de cambio.

Súbitamente se presentó ante mí la idea de que sólo lo audiovisual podría llegar a trasladar una onda de sensaciones que, dadas las condiciones tecnológicas y de exploración de los nuevos espacios de difusión, podrían afectar a otros, por medio de los aparatos por donde circulan grandes cantidades de información. Entendí en ese momento que era la única forma en la que podía afectar con conceptos abstractos a otras personas.

Si es lícito pensar que mi forma de tratar la cuestión de los conceptos debe, o no, afectar a otros, son discusiones que no voy a abordar. No me interesa la definición pormenorizada y súper-académica de «conceptos» ni me molesta la contradicción de estar escribiendo y usando palabras. Hay muchas formas de intentar modificaciones en el mundo que nos circunda y no renuncio a utilizar ninguna, ni respondo ante los jueces de la racionalidad. Sí ante mis pares, que están invitados a destruir lo que digo, a costa de destruir mi ego si es necesario.

En las siguientes líneas voy a describir parte de lo que me mueve a llevar a cabo un grupo de entrevistas, del tipo experimento audiovisual, a gente que participa del **Movimiento sotánico**, que intenta criticar y construir otras formas, más formas, expandirse estéticamente como parte de una expansión total. Estos audiovisuales se encuentran en la página: <https://aparatosaparatos.wordpress.com>. Ahí se puede ver el proyecto en todo su contenido y corroborar o corregir en el fuero íntimo cada una de las cosas que digo.

No puedo decir que el **Movimiento sotánico** se describiría él mismo de esta manera, dado que encierra una pluralidad de lecturas sobre su propia existencia, pero voy a aprovechar estas líneas para dar justificaciones de lo que digo acerca de ellos, aparte de presentar mis ideas y dar los argumentos que requiera este enfoque.

Este ensayo encierra, o pretende llegar a una cuestión propositiva: la posibilidad de expandirse estéticamente como inicio de una expansión total. Por eso parte de mi planteo está centrado en el abandono de atributos o propiedades que le otorgamos al mundo, como la idea de que hay algo externo que nos ata a la existencia, como si no dependiera de nosotros, que nos contrae estéticamente, contrayendo los límites de nuestro campo de acción en la modificación del mundo.

Soñando con el Paraíso del Caos

El **Movimiento sotánico** tiene lugar en un centro cultural, Casa Taller. Como el juego de palabras lo indica, el espacio designado para las acciones es un sótano. Este movimiento se caracteriza por la presentación de proyectos que van por fuera de las formas convencionales en lo que respecta al empleo del sonido, la imagen y el video. Son estas «otras» formas las que, en algún punto, se me presentan como dispositivos para el cambio. ¿Qué cambio? Un cambio en nuestra visión estética del mundo.

En un horario muy discreto y en un espacio más que discreto para lo que se ve, en el sótano del centro cultural Casa Taller se desarrolla la dimensión caótica de la experimentación y el ruidismo, entre otras cosas que tienen lugar ahí, como exposiciones, instalaciones y grupos performáticos.

El ruidismo se presenta como la invitación a un recorrido conceptual. El espacio y la presentación, el acto, los distintos elementos seleccionados, la gente que está ahí observando, sometándose a la tarea de comprender lo que se expone, se convierte todo en una unidad experimental. Quizás la palabra «someterse» cause un poco de impresión, pero es claro para los que asisten, que la experiencia requiere de una predisposición particular, y a muchos esta situación puede sobrepasarlos y dañar su sensibilidad. Pero nadie está obligado a asistir, hay muchos recorridos y

éste, del que me dispongo a hablar, es uno entre tantos. Hay muchas personas a quienes sí les interesan estas cosas, partiendo de la idea de que somos de sensibilidad adulta y plural y por lo tanto queremos y nos merecemos una experiencia adulta y plural.

¿Qué relación, entonces, tiene el ruido con las ideas? El ruidismo no es una tendencia nueva, ni es una tendencia local; voy a hablar de ésta práctica experimental a riesgo de faltarle el respeto a la obra, a lo que hacen, a riesgo de dar explicaciones que no son necesarias y justificaciones que no dicen más de lo que significa lo hecho en sí. La finalidad de este movimiento estético consiste en la oposición a los atractivos de las formas regulares, expresa de forma deliberada la deformación de los sonidos que escuchamos y que nos rodean. Traslada los sonidos del orden al desorden, de la forma entendible al caos.

Las entrevistas que se encuentran en el blog <https://aparatosaparatos.wordpress.com> no son una reconstrucción de lo que podría encontrarse asistiendo al **Movimiento sotánico**, son sólo la intención de dejar registro de la expansión y pluralidad de criterios estéticos presentes en este espacio, que intentan transformaciones en las formas de sensibilidad; y así modifican el mundo.

A contramano de las categorías tradicionales en donde se rotulan las prácticas estéticas, se intenta transgredir esa práctica no denominando, no marcando territorio, no limitando. De hecho el movimiento declara en las redes que son estaciones difíciles para perpetuarse en un ciclo (el que sea) y se predispone a la itinerancia. Pueden aparecer nuevos lugares, nuevas caras. Se llama a un estado de crisis inducida que se caracteriza por la discontinuidad, un tipo de experiencia mística, que se puede realizar en la medida en que disponemos de fuerzas para operar una ruptura en nuestra sensación de continuidad, introduciendo los sentimientos de la confusión y la irregularidad.

Es un trabajo para el espectador, una situación en la que se agotan el cuerpo y la mente. El disfrute, el placer, el resultado de lo experimentado, se encuentran en otro plano.

En algún punto, aparece la idea de aniquilar las palabras, llenas de los sentidos tradicionales y poner el ruido como auxilio del entendimiento. Los performers, los que llevan a cabo las acciones, eligen distintas «dislocaciones»: máscaras, trajes particulares, falta de iluminación, luces muy fuertes, ruidos extremos, maquinarias, aparatos que producen sonidos, aullidos, éxtasis. La temporalidad se transforma y deja de vincularse con lo «real». La experiencia no anhela circunstancias favorables y se desprende así de la experiencia de lo cotidiano. El momento es otro, el tiempo cambia, el ruido sorprende a la conciencia.

Lo dicho intenta hacer entender la unidad del terreno experimental que se abre sólo si abandonamos la voluntad de replegarnos sobre nosotros mismos. La experimentación del momento se abre al caos, al abandono de los sentimientos de regularidad y confort, a un cambio de tono en la sensibilidad común. Después de aceptar profundamente la idea, uno de los mayores miedos de la permanencia caótica es no poder soportarla, o no volver a comprender los parámetros de lo normal y regular. Pero este espacio funciona de bisagra entre la normalidad y lo otro. Puesto que es imposible abandonar lo cotidiano y nuestro encuentro con los otros, aceptando lo distinto, existe la posibilidad de que todo se diluya en una sola mezcla que se transforma y expande. El temor que es fundamento del rechazo, no está motivado por un peligro objetivo.

El mundo, el sistema actual de mundo, es alienante, sus categorías nos obligan a ver todo como la sucesión de ejecuciones correctas o incorrectas dentro de los parámetros de lo aceptado socialmente. La manipulación del espacio y el tiempo es lo único que nos libera. ¿Cómo? Inventando dispositivos, aparatos, maquinarias que nos permitan modificarlos.

El **Movimiento sotanico** nacido en Casa Taller es una pequeña pieza que sirve para desarmar el aparato mudo, excedido de palabras. Los grandes avances no nos preguntan, sino que de alguna manera nos acomodamos a lo que todavía no terminó de explorarse. Nuestra sapiencia técnica debe inmutarse un momento y preguntar: ¿qué es lo que piensan esos resultados tecnológicos? Escuchemos, su opinión es sumamente válida.



eL pELELE- Foto cortesía de Indira López Castagna
www.aparatosaparatos.wordpress.com

Expansión estética

Intentamos en lo cotidiano regir el mundo por regularidades, desde la perspectiva íntima hasta la universal. El hombre domina, o cree que domina el mundo, estableciendo regularida-

des que lo ayudan a soportar la existencia. Hume dirá que es la costumbre de atribuir causalidades, Kant que son las categorías del entendimiento, Nietzsche que es el pacto social. Todas ellas respuestas a la forma en que el hombre conoce, experimenta y se relaciona con el mundo que lo rodea.

No es extraño que cuando se presentan imágenes aleatorias, todos intentemos encontrar alguna forma conocida, una carita, un árbol. Cuando se nos muestran sonidos, la tendencia inmediata es la de encontrar alguna regularidad, un ritmo, una melodía, algo que no nos deje hundirnos en el caos, de lo contrario se vuelve algo trabajoso, una tarea agotadora y poco agradable. A nadie le gusta contemplar el horror y el caos, queremos encontrar lo bello. Pero la realidad muestra su poder en el desorden. La intención última de ésta práctica del ruido es sustituir la realidad vigente, por otra.

La experiencia de lo bello no es lo único que atañe a la estética, dicho dispositivo «lo bello» denomina en algún punto algo que sólo a ella pertenece, pero «lo bello» puede ser del modo en que nosotros lo dispongamos, no existe otra posibilidad, nunca sucedió de otro modo, por lo tanto depende de nosotros y está esperándonos para que lo modifiquemos. Tenemos esa capacidad debido a nuestra condición de crear y ser fundamento de la realidad de este mundo.

Abandonando todo dogmatismo (hasta el de la importancia de la vida) no queda más que un acuerdo común, que es estético, plástico.

Estamos determinados por una estética, porque no estamos sujetos ni a una naturaleza ni a una sustancia. Pero el hombre se ancló en el paradigma estético externalizante y si seguimos soñando los sueños de la publicidad y el marketing, estamos condenados a una vida de sumisión no deseada e infinita.

El acto estético, ya sea de la filosofía, de la moral o de cualquier otro campo de la actividad humana, tiene una definición dada por su época, histórica y contingente, de acuerdo a las

necesidades y objetivos del grupo humano que las produce. Para liberarnos de la alienación que propone el sistema vigente, podemos pensar estos dispositivos o aparatos estéticos, como la posibilidad de quebrar la estética cotidiana, que demanda todo nuestro poder de creación y lo deposita en situaciones en las que no podemos tener el control, porque esa energía se diluye en un paradigma externalizante. La mente humana es permeable a las regularidades. Pero si partimos de la actualidad del intelecto humano, no hay en los fundamentos para la vida que lleva el hombre, ninguna naturaleza, ninguna sustancia en la cual anclarlas.

Si no hay fundamentos y si nos preguntamos qué hay, permítaseme decir, despojados de cualquier externalización, el hombre solo puede anclarse a su estética. Nos despojamos de la naturaleza, de la sustancia última, los universales se presentan como históricos y contingentes. Nuestro poder de creación es tal, que creamos dioses y vivimos y construimos bajo esos preceptos.

El pasado dogmático bajo este punto de vista, tomado de esta forma se presenta como una contracción estética que nos restringe a una versión más estrecha de nosotros mismos. Del orden fluye la ejecución de lo establecido, sólo lo caótico permitirá pensar nuevas formas.

Pero el caos infunde miedo y desconfianza. El miedo al caos absoluto es arbitrario, irreal, absurdo, insostenible. El sistema que hemos creado es imperfecto, destruirlo no significa que los degenerados detrás de los arbustos van a salir a matar. Nos organizaríamos nuevamente, porque la creación siempre es colectiva, aunque ahora esté en manos de un poder exterior, que nosotros erigimos y defendemos, claro, pues es nuestra creación, Pero podemos romper lo establecido, sólo necesitamos una nueva mirada sobre el tiempo y el espacio.

Así, por poner un ejemplo, para Kant, tiempo y espacio son categorías básicas del conocimiento del hombre, pero los dispositivos del hombre modifican estas categorías, la fotografía, por ejemplo, paró el tiempo, la imprenta hizo que el tiempo rindiera

más, la relatividad de estas categorías, no son más que relativas al hombre que las crea, que las cree.

Los dispositivos electrónicos nos enseñaron a vivir así. Hay un avance tecnológico que no llegamos a habitar, vamos acomodándonos en distintas experimentaciones. El espacio virtual no está agotado en las categorías tradicionales. El tiempo se modificó nuevamente y con él tenemos una nueva puerta de acceso para la creación de nuestra realidad, no sólo virtual. Podemos crear nuevos aparatos y dejar de ejecutar los dispositivos de la alienación. La premisa es la agitación de conciencias. La confusión es el espacio por donde podemos proyectarnos.

Bibliografía

- Benjamin, W., *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Ed. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011.
- Chamorro, P., «La Edad de Oro», programa emitido por la segunda cadena de TVE el 16 de octubre de 1984.
- Déotte, J.-L., *¿Qué es un aparato estético?*, Ed. Metales Pesados, Chile, 2012.
- Minelli, L., «¿Qué es la filosofía?» en revista de filosofía *Lekton*, N°3, año 3, septiembre 2013.
- Rosset, C., *La anti-naturaleza*, Taurus Ediciones S.A., Madrid, 1974.
- Sánchez, S., «El ruidismo como realidad sonora (La rebelión contra el arte burgués)» en revista on-line de música y arte sonoro *Sul Ponticello*, N° 17, junio 2015. Revista digital: <http://www.sulponticello.com/el-ruidismo-como-realidad-sonora-la-rebelion-contra-el-arte-burgues/#>

Estética y multiverso
La epistemología de los pueblos amerindios.
Viveiros de Castro, dixit.

Sol Anahí Viñolo

En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal.

Nietzsche

El intelecto –y más específicamente, la razón– como facultad cognitiva humana, ha prevalecido imperiosamente sobre cualquier otra forma de relacionarse con el mundo. A lo largo de la historia occidental, esta asimetría fundamental se ha ido asentando en las múltiples instituciones en las que nos encontramos insertos, para hallar en la ciencia moderna su máxima expresión. Su primacía canónica incuestionable ha silenciado y relegado otros modos de percibir y relacionarse, erigiéndose como vocero unívoco de la «naturaleza humana». Desplazando a la periferia, de esta manera, no sólo a ciertos aspectos de la experiencia sino también a aquellos sujetos que no se ajustan a los parámetros normativos naturalizados y naturalizantes, socialmente inscritos e históricamente condicionados (indios, brujas, locos, etc.).

La estética, como experiencia sensible, es uno de los modos de conocimiento que ha quedado subyugado al racionalismo europeo. Resguardándose en el arte una «reserva ecológica» del pensamiento salvaje –como diría Lévi-Strauss– dentro de los dominios del pensamiento domesticado del mundo moderno. Sin embargo, la mayor parte del arte se encuentra institucionalizado y acoplado al sistema de producción capitalista. Lo cual implica, entre otras cosas, la adopción de las reglas del mercado, la vorágine publicitaria y el sometimiento a las políticas públicas y privadas; además de convertirse en un terreno de disputa «ideológica» dado su carácter efectivo como vía de adoctrinamiento, ya sea para «convivir» en sociedad o para alentar el mismo consumo (los cuales pueden y suelen ir de la mano).

De este modo, el arte resulta una bisagra que bien puede subvertir el orden dominante como reproducirlo. Su indeterminación se debe, en parte, a su naturaleza (la inagotabilidad de lo real) y en parte a la acción militante de artistas y teóricos que se oponen enfáticamente a renunciar a la libertad de creación (y social, algunas veces) como fue el caso emblemático de las vanguardias en el siglo pasado, pero también en otros ámbitos como en los centros culturales o en los barrios, donde el arte emerge y circula incesantemente de múltiples formas.

Los pueblos no occidentales (como suelen llamarse, sin lugar a dudas, desde Occidente) no sólo indígenas, sino también los asiáticos y árabes, entre otros, conciben el arte de maneras diferentes a la oficial occidental, de tradición renacentista y kantiana. Más allá del arte, que como concepto ya conlleva inherentemente la perspectiva ontológica, la estética constituye de diversas formas la vida social a lo largo y ancho del globo.

Puesto que la estética está intrincada en lo social y se encuentra en una relación indisociable con la ética, la religión, la economía, etc., resulta esperable encontrar en pueblos diferentes diversas maneras de concebir y relacionarse con lo estético. Incrementándose la disimilitud a medida que aumenta la distancia

cultural, ya sea que ésta se deba a la ausencia de contacto entre ellas, o a la resistencia activa de un grupo a la renuncia de sus prácticas y saberes por la acción colonizadora de otro. En este sentido, los pueblos indígenas —habitantes paradigmáticos del otro lado de la línea»¹— constituyen un ejemplo decisivo de una perspectiva del mundo distinta a la occidental moderna, de la que somos parte y a partir de la cual estudiamos y vivimos la estética. Una perspectiva que, además, se encuentra del otro lado de la línea que Boaventura de Sousa Santos distingue como marca fundamental del pensamiento abismal, característico de la sociedad occidental. El cual consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles que delimitan el mundo en universos de un lado y otro de una línea que divide lo «existente» de lo «no existente» en tanto «otro», y que funciona a partir de la construcción de distinciones radicales aparentemente irreconciliables, que se erigen —visibles— sobre la invisibilidad del otro lado de la línea sobre la que se fundan. En el campo del conocimiento, por ejemplo, la distinción visible más representativa es la de la ciencia como locutor monopólico del saber ante la filosofía y la teología —y agregaremos, la estética. Distinción que se erige sobre otras formas de conocimiento que no pueden ser adaptadas a ninguna de ellas y que son consideradas como irrelevantes o como «no conocimiento», dado que no responden a los criterios de «verdad» y «falsedad» determinados *científicamente*.

La creación de la línea y la distinción entre un lado y otro de ella es constitutiva de las prácticas hegemónicas, que han ido cambiando a lo largo del tiempo, y que no responden necesariamente a la totalidad del pensamiento occidental; ya que existen, y siempre hubo, quienes lo combatan, desnudándolo, discutiéndolo y contraponiendo otras maneras de ser y/o estar en el cos-

¹ Sousa Santos, Boaventura de (2014). *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes*. En *Epistemologías del Sur*. Ediciones Akal S. A. Madrid, España. 2014, p. 27.

mos. En este sentido, conocer prácticas indígenas referidas al arte y la estética y aventurar relaciones con teorías occidentales contrahegemónicas no es simplemente un trabajo comparativo, sino un ejercicio de traducción intercultural, donde lo que se contrasta es, sin embargo, inconmensurable. No se trata de comparar dos culturas sino de poner en conexión una multiplicidad de prácticas discursivas y estéticas. El desafío es, entonces, pensar más allá de la línea, en una ruptura visceral de los modos de pensar y actuar occidentales modernos; contraponiendo a la monocultura de la ciencia, la ecología de saberes (Sousa Santos), que consiste en el diálogo y reconocimiento de múltiples y heterogéneas formas de conocer, que se interconectan sin comprometer su autonomía.

Sin embargo, esta ecología de saberes en su equitativa distribución resulta imposible bajo las condiciones del capitalismo y el colonialismo, que implican el constante desplazamiento y expropiación material y subjetiva de otras formas de concebir y relacionarse, en este caso, con los objetos estéticos. Por lo que las luchas política y epistemológica se yuxtaponen y complementan.

Hacer dialogar los modos de conocimiento disímiles (sin ser indiferentes a las relaciones asimétricas que los atraviesan) resulta crucial para el aprendizaje y concepción de otro mundo posible, no en un reclamo de inclusión a un mundo de principios y valores preestablecidos, sino en la afirmación de una posible radical pluralidad. Es, como diría Viveiros de Castro a propósito del perspectivismo: «un arma de combate –indios y no indios mezclados– contra la sujeción de América Latina a los paradigmas europeos y cristianos»².

² Viveiros de Castro, Eduardo. (2013) *La mirada del jaguar*. Ed.: Tinta Limón. Buenos Aires, p. 92.

Perspectivismo y multinaturalismo

Diversos pueblos de América comparten la concepción de que el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista, es decir que todos los existentes son centros de intencionalidad y se relacionan con los otros según sus respectivas capacidades y características. Ello, viene de la mano de las concepciones y funciones inversas atribuidas al cuerpo y al alma, de los regímenes ontológicos amerindios en contraposición a los regímenes más extendidos de Occidente.

Las culturas (los macrosistemas perteneciente a la esfera de responsabilidad de los agentes –el mundo de lo «construido»– y por lo que pertenece (porque es contra-construido como perteneciente) al mundo de lo «dado», es decir de lo no-construido³.

El multiculturalismo, régimen ontológico occidental y moderno, implica la unicidad de la naturaleza (universalidad objetiva de los cuerpos y las sustancias) y la multiplicidad de las culturas (particularidad subjetiva de los espíritus). En contraste, el concepto de «Multinaturalismo», sugerido por el nuevo reparto conceptual en las series de «Naturaleza» y «Cultura», designa uno de los rasgos distintivos del pensamiento amerindio y supone una implicación mutua entre la unidad del espíritu y la diversidad de los cuerpos. Es decir, la cultura representa, aquí, la forma de lo universal mientras que la «naturaleza» de lo particular. En el pensamiento amerindio, afirma Viveiros de Castro, las categorías de naturaleza y cultura, no tienen los mismos contenidos ni poseen el mismo estatuto que en la cosmología occidental; no señalan regiones del ser, sino configuraciones relacionales, puntos de vista.

³ Viveiros de Castro, Eduardo (2010) *Metafísicas caníbales. Línea de antropología postestructural*. Katz editores. Buenos Aires, p. 31.

Para los amerindios, todos los seres representan el mundo de la misma manera, lo que cambia es *el mundo que ven*. Diferentes tipos de seres ven cosas diferentes. Mientras que el multiculturalismo supone una diversidad de representaciones subjetivas y parciales, que inciden sobre *una* naturaleza externa, total, indiferente a la representación; los amerindios proponen lo contrario: todo sujeto cosmológico puede ser agentado por un punto de vista (existe, luego piensa), por un lado; y por otro, una diversidad radical real u objetiva. Una perspectiva no es una representación (propiedad del espíritu), sino un *punto de vista*, que se halla en el cuerpo. Es decir que la diferencia no está en el alma (formalmente idéntica en todas las especies) sino que la diferencia se encuentra en la especificidad de los cuerpos como haz de efectos y capacidades que singulariza cada especie de cuerpos y que está en el origen de las perspectivas: un conjunto de maneras y modos de ser que constituyen un *habitus*, un *ethos*. El cuerpo es, en este sentido, el instrumento de la disyunción referencial entre los «discursos» de cada especie de existente. Lo que cambia cuando se pasa de una especie a otra, por lo tanto, es el cuerpo de esas almas y la referencia de los conceptos.

En la multinaturaleza, distintos tipos de actuantes o agentes subjetivos, humanos y no-humanos, están dotados de almas semejantes, i. e., un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas y cognitivas. Cada cual se percibe a sí mismo y a sus congéneres como humanos cuando están en sus casas y aprehenden sus comportamientos y características bajo una apariencia cultural, viéndonos a nosotros como no-humanos.

Nada impide que todos los modos de ser puedan ser humanos (potencialidad ontológica). Todos los componentes del cosmos son intensiva y virtualmente personas, porque cualquiera de ellos puede revelarse como persona. Es decir que lo humano no es una propiedad distintiva de tal o cual especie sino una cuestión de grado, posición y contexto, derivada de la posición pri-

maria y relativa en la escala de capacidad predatoria, en relación a otras múltiples personalidades.

El perspectivismo amerindio está asociado a dos aspectos recurrentes en la Amazonia: la valorización simbólica de la caza y el rol fundamental del chamanismo, como modo de actuar y conocer.

El chamanismo amerindio es definido, por Viveiros de Castro, como la habilidad que manifiestan ciertos individuos para atravesar las barreras corporales entre las especies y adoptar la perspectiva de subjetividades aloespecíficas. De esta manera, los chamanes ven a los seres no humanos tal como se ven ellos mismos (como humanos) y pueden, así, asumir el papel de interlocutores activos en el diálogo transespecífico y administrar las relaciones entre humanos y no-humanos.

Ese «ver como» de los chamanes, dedicados a comunicar y regular las perspectivas que sólo ellos atraviesan, no se refiere a los conceptos sino a los perceptos; ellos transforman en sensibles los conceptos y en inteligibles las intuiciones.

El chamanismo es un modo de conocer que difiere, conaturalmente, de la epistemología objetivista de los regímenes de la modernidad occidental. Para esta última, conocer es objetivar o desobjetivar, es decir, hacer explícita la parte intrínseca del sujeto proyectada en el objeto y reducirla al mínimo ideal (lo que no ha sido objetivado permanece irreal o abstracto). El ideal epistemológico occidental pretende alcanzar, así, una representación absolutamente objetiva del mundo a partir de la reducción de la intencionalidad ambiente a nivel cero. Un sujeto es un objeto insuficientemente analizado, la forma del otro es la cosa. Por el contrario, para el chamanismo amerindio, conocer es saber el quién de las cosas, «personificar», tomar el punto de vista de lo que se quiere conocer. La buena interpretación chamánica es la que logra ver cada acontecimiento como una acción o una expresión de estados o predicados intencionales de agentes determinados. La forma del otro es la persona y el objeto de la interpreta-

ción es la contrainterpretación del objeto (un objeto es un sujeto incompletamente interpretado).

En el pensamiento amerindio, el mito ocupa un lugar fundamental, en el que los puntos de vista a la vez se anulan y se exageran: la condición original común a humanos y animales no es la animalidad sino la humanidad. En la gran división mítica, no es la cultura la que se aparta de la naturaleza sino al revés: los mitos cuentan cómo los animales perdieron los atributos heredados o mantenidos por los humanos; pero ello no implica que los animales hayan dejado de ser humanos, sino que lo son de una manera que no es evidente para nosotros.

La forma interna es el espíritu del animal, una intencionalidad o subjetividad «oculta» bajo la máscara animal. Tenemos, entonces, a primera vista, una distinción entre una esencia antropomorfa de tipo espiritual, común a los seres animados, y una apariencia corporal variable, propia de cada especie. Dicha apariencia, por su parte, no sería un atributo fijo, sino una «ropa» intercambiable y desechable.

En definitiva, lo que el perspectivismo afirma, no es la idea de que los animales son parecidos a los humanos «en el fondo», sino que, en tanto humanos, son, «en el fondo», otra cosa; tienen finalmente un «fondo», un otro «costado», i. e., son diferentes de ellos mismos.

Ni animismo (semejanza analógica entre animales y humanos) ni totemismo (semejanza homológica entre diferencias intrahumanas), el perspectivismo afirma una diferencia intensiva que lleva la diferencia humano/no humano al interior de cada existente.

Así, cada ser se encuentra como separado de sí mismo, y sólo se vuelve semejante a los demás bajo la doble condición sustractiva de esa autoseparación común y de una estricta complementariedad, porque si todos los modos de lo existente son humanos para sí mismos, ninguno es humano para ningún otro, por lo tanto la humanidad es recíproca-

mente reflexiva (el jaguar es un hombre para el jaguar, el pecarí es un hombre para el pecarí) pero no puede ser mutua (en el momento en el que el jaguar es un hombre, el pecarí no lo es, y viceversa)⁴.

Lo que existe en la multinaturalidad, como multiplicidad de lo real, no son entidades autoidénticas percibidas de manera diferente, sino multiplicidades inmediatamente relacionadas. El multinaturalismo amazónico no implica, entonces, una variedad de naturalezas sino que afirma la naturalidad de la variación, la variación como naturaleza.

La teoría indígena del perspectivismo, que afirma la multiplicidad perspectiva inherente a lo real, surge de una comparación implícita entre las maneras por las cuales los diversos modos de corporalidad hacen «naturalmente» la experiencia del mundo en tanto multiplicidad afectiva.

No se trata en absoluto de predicar la abolición de las fronteras que unen-separan signo y mundo, personas y cosas, «nosotros» y «ellos», «humanos» y «no-humanos»: las facilidades reduccionistas y los monismos portátiles están tan fuera del juego como las fantasías fusionales; se trata más bien de «irreducirlos» y de indefinirlos, haciendo que todas las líneas de partición se flexionen en una curva infinitamente compleja. No se trata de borrar los contornos, sino de plegarlos, de densificarlos, de irisarlos y de difractarlos⁵.

Estética como apertura al multiverso

Lo que toda experiencia de otra cultura nos ofrece es una oportunidad de realizar una experimentación y reflexión sobre nuestra propia cultura. En ese sentido, pensar el caso de los pue-

⁴ Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales*, op. cit., p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

blos amerindios en Brasil, donde toda la epistemología puede ser considerada estética, ya que procede mediante la atribución de subjetividad o agencia a las «cosas» y que constituye una dimensión fundante de las relaciones entre los humanos y lo no humano, transversal a todo tipo de conocimiento; nos lleva a reflexionar sobre el lugar de la estética en nuestros pueblos occidentales. Aquí, la estética como un modo de conocimiento otro, diferente al racional objetivista moderno y molar que regimenta nuestra experiencia del mundo, se presenta como un resguardo del pensamiento salvaje a lo Lévi-Strauss, como máquina de desterritorialización en Deleuze, o como salvación nietzscheana. De este modo, hallamos en el devenir estético una aproximación al pensamiento amerindio y un distanciamiento al racionalismo positivista y cartesiano de Occidente. A diferencia de este último, la estética, como modo de conocimiento, subjetiviza y actualiza la intencionalidad de las *cosas* en su acercamiento al mundo. Al permitir pensar la presencia de otros como «entidad», al igual que los chamanes de los pueblos amerindios, la estética anula la idea de representación y suspende el pensamiento categórico occidental, abriendo a la posibilidad de reflexionar sobre un pensamiento *acategórico*, que al igual que la epistemología amerindia, conlleva la noción de metamorfosis como materialización de la variación *natural* en el devenir constante del multiverso.

El devenir estético, por su especificidad y esencia, no puede de manera alguna reducirse a una experiencia unívoca del cosmos, sino que se despliega en cada relación con un objeto estético determinado. Cada vez, de manera diferente, la relación *entre* deviene única y singulariza la experiencia que hacemos del cosmos, en contraposición al intelecto que rige a partir de convenciones que fuerzan un sentido unívoco del mundo, tergiversando la realidad como relación consubstancial en el devenir con otros. La razón ciñe la multiplicidad afectiva que fundamenta la verdad de lo relativo y no la relatividad de la verdad, que afirma la *relación* y la pertenencia universal recíproca.

La estética como apertura al mundo y a la riqueza de la diversidad no canónica, permite desfamiliarizar las monoculturas del conocimiento, erigiéndose en epistemología desestabilizadora, crítica radical de las políticas de lo estatuido, de lo *posible*. A la acción conformista, rutinaria, que reproduce lo *existente*, la estética opone la *acción con clinamen* de Sousa Santos, que concibiendo a los átomos como movimiento espontáneo con inclinación y poder creativo, altera las relaciones de causa-efecto.

La estética se presenta, de este modo, como apertura al multiverso que se extiende sobre la multiplicidad del cosmos; como desterritorialización de los códigos molares que imponen la Razón, el lenguaje y las instituciones sociales que delimitan el vivir del mundo; y como experiencia que singulariza el devenir y atestigua la multiplicidad inherente a lo real. Devenir estético como apertura al multiverso en cada relación social, que es toda relación; como apertura a la vida en constante movimiento.

¿Conoces sólo lo Real? Muérete.

Eso dijo Nietzsche.

Tenemos las Artes, así que no nos matará la Verdad.

Ray Bradbury

Bibliografía

Sousa Santos, B., *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes*. En *Epistemologías del Sur*. Ediciones Akal S. A.. Madrid, España, 2014

Viveiros De Castro, E., *La mirada del jaguar*. Ed.: Tinta Limón. Buenos Aires, 2013.

—, *Metafísicas cantibales. Línea de antropología postestructural*. Katz editores. Buenos Aires, 2010.

IV. Aparatos narrativos o temporales

Campo de lectura como campo de tareas: Es *La flecha del tiempo* de Martin Amis

María Calviño

1.

En aparente consonancia con el pacto de lectura propuesto por *La flecha del tiempo* o *La naturaleza de la ofensa* –la novela que Martin Amis (Swansea, 1949)¹ publicó en 1991 aplicando hasta las últimas consecuencias el recurso de la reversión cronológica–, este artículo empieza citando un fragmento final del postfacio. Cuando el autor, después de dedicar la obra a su hermana menor Sally (que murió en 2000 de una infección desconocida) repasa la investigación previa a la escritura; reconoce los aportes y antecedentes que la sustentan, explica el título alternativo tomado de Primo Levi e identificando la ofensa con el Holocausto² declara:

¹ Otros datos sobre el autor: es hijo de Sir Kingsley Amis (1922-1995), también escritor. Se graduó en Letras en el Exeter College, Oxford. Trabajó como cronista literario para el *Times Literary Supplement* y *The New Statesman*. Comenzó a publicar novelas en 1973, y desde entonces escribió catorce novelas, además de ensayos y otros textos para la prensa o el cine. Desde 2007 es además profesor, a cargo del espacio de escritura creativa en la Universidad de Manchester.

² Amis emplea el término en ensayos y entrevistas, nunca en la novela. Entre los críticos que escriben sobre ella, Diane Leblond, por ejemplo, opta por Shoah. Reconoce que ambos términos son inadecuados, no obstante, dado que refieren el genocidio como una especie de castigo divino. (Ver Bibliografía).

La ofensa fue única, no por su crueldad, ni por su cobardía, sino por su estilo, por su mezcla de lo atávico y lo moderno. Fue al mismo tiempo antediluviana y «logística». Y aunque la ofensa no fuese alemana por definición, el estilo sí lo fue. Los nacionalsocialistas dieron con el meollo del cerebro antediluviano, y construyeron una *autobahn* que llegaba hasta él. Construidas para aumentar la velocidad y la seguridad, construidas para aguantar en perfecto estado más de mil años, las *Reichsautobahnen*, como recordará el lector, fueron además diseñadas para adaptarse armoniosamente al paisaje, como si fueran los senderos que recorren un jardín.³

Con la imagen del jardín, entonces, concluye la novela que había empezado en el quirófano de un hospital norteamericano, transcribiendo el monólogo de Tod Friendly: el paciente en situación de cirugía por un tumor cerebral es también cirujano (se trata del médico nazi Odilo Unverdorben, que aparecerá a lo largo del relato con diferentes nombres), y entre las pausas de su amnesia sintáctica aflora nítidamente el desprecio que sus colegas le inspiran.

Esta mirada entre torva y ausente de sí misma, que no soporta ver directamente ninguna señal física de dolor humano – comprende gradualmente el lector– pertenece en realidad a una parte del personaje narrador; solo a una parte (una especie de doble a la que Greg Harris designa «co-conciencia o a veces conciencia fantasma»⁴) la cual, disociada drásticamente del pensamiento de la parte restante, solo tiene trato con sus emociones: «¿Llevarán los demás a alguien dentro de sí, un pasajero o un parásito como yo? Tienen suerte. Me juego cualquier cosa a que no tienen el mismo sueño que nosotros».⁵ La ironía fugaz de esta

³ Martin Amis, *La fecha del tiempo*, pp.220-1. A la edición de Anagrama (ver Bibliografía) corresponden los números de páginas a partir de aquí.

⁴ Harris, p.3.

⁵ Amis, op.cit., p.17.

expresión funciona como premonición gigantesca; no hay dos personas que puedan compartir un mismo sueño, obviamente, pero el alivio al que se alude es inocencia. («No soy totalmente inocente»).6

La complejidad del aparato narrador de la novela tiene relación con la del Holocausto como tema del arte, transitada por lo común desde la dificultad que implica como opción para los escritores, resumida dentro y fuera de la academia con la típica divisa de Adorno «No poetry after Auschwitz»⁷ (ya casi desemanatizada por desgaste), o explicitada por Steiner en *Lenguaje y silencio*, donde dice: «Lo que el hombre ha hecho al hombre, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor — la suma y la potencialidad del conocimiento humano— y oprime su cerebro con unas tinieblas nuevas».⁸ Significativamente, la imagen del cerebro del escritor empleada aquí marca un horizonte de presión y emergencia directamente asociado al narrador de *La flecha del tiempo*.

El uso del recurso de la reversión cronológica, de manera más o menos parcial, cuenta con varios antecedentes narrativos en Europa y América, con un predominio apreciable en textos de la literatura de habla inglesa.⁹ Amis elige implementarlo del modo más completo posible, aceptando las consecuencias derivadas de

⁶ Amis, op.cit., p.18.

⁷ Simplificación corriente en inglés de 'To write poetry after Auschwitz is barbaric', tal la cita de Theodor Adorno en *Prisms*. Tomo la referencia de Leblond, p.3.

⁸ George Steiner, op.cit., p.25.

⁹ Amis ha remitido a un fragmento de *Matadero Cinco* (1969), de Kurt Vonnegut como la inspiración primaria de *La flecha del tiempo*. Dermot Mc Carthy considera además: *Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* (1865), de Lewis Carroll; «El extraño caso de Benjamin Button» (1922), de Francis Scott Fitzgerald; «Viaje a la Semilla» (1944), de Alejo Carpentier; «Mr. F es Mr. F» (1961), de J.G.Ballard; *Aura* (1962), de Carlos Fuentes; *Criptozoico* (1967), de Brian Aldiss, y *El mundo contrarrelaj* (1967) de Philip Dick. (Mc Carthy p.315, nota al pie). A estos títulos debe sumarse la obra de Robert Jay Lifton *The Nazi Doctors: Medical Killings and the Psychology of Genocide* (1986), sin la cual, según el propio autor, la novela no podría haber sido escrita.

instalarlo directamente en la estructura general del texto, como una forma de la ironía absoluta. Así, el resultado la convierte en experimental, tanto para el escritor como para sus lectores. James Diedrick infiere al respecto: «En el mundo real, por supuesto, la destrucción es lo que resulta fácil, la creación lo difícil: un hecho que esta reversión irónica nos obliga a enfrentar. Haciéndolo, el lector se prepara para enfrentar Auschwitz».¹⁰

Si bien el comentario habilita una interpretación del orden de lo pedagógico esa transición es también irónica. El lector se siente de pronto inerme e inseguro: su «preparación» consiste en sortear cada contra-tiempo a medida que todo transcurso es vuelta atrás, cada propósito recuerdo y cada recuerdo nada. El lector va incorporando deliberadamente una brújula inédita, cuando intuye/advierte que la convención normativa de toda ficción realista cambia de signo, y lo imposible ya no es prever el futuro sino recordar el pasado. Hasta que el ritmo de la propia comprensión le proporciona una incómoda noción de «transcurso» y aún después, el lector deletrea al revés y al derecho una misma palabra; va y vuelve a lo largo de una misma frase; sube y baja a través de un mismo diálogo; avanza y retrocede de página par a página impar a página impar; son sus tareas. Pertrechos para una memoria de supervivencia.

Esta lógica narrativa ciertamente violenta –que el mismo Diedrick califica de obscena– es sin embargo eficaz para conectar al lector con el ámbito moral del relato, porque el Holocausto como objeto de certeza histórica resiste en el centro de la novela todo lapsus, omisión o procacidad, y la fragilidad clínica con la cual concurre el narrador moribundo compilando su vida sólo consigue que cuanta experiencia estética previa relacionada al tema (por dentro y por fuera del sistema literario) ocupe su lugar en la mente de los lectores, entre un episodio y otro.

¹⁰ Diedrick, p.135; en traducción nuestra.

Como en la célebre «Modesta proposición...» de Jonathan Swift (donde se explicita como recomendación de política la ingesta de recién nacidos para disminuir el incremento poblacional en tiempos de crisis), el horror del lector aumenta porque el narrador no lo registra.¹¹ Esta omisión del narrador alcanza su clímax cuando equipara el exterminio masivo con un proceso generador de vida.

2.

La experiencia de lectura propuesta desde la novela se vuelve intento de construcción/comprobación de sentido, a partir del reconocimiento de las distorsiones sucesivas operadas en cada unidad de complejidad ascendente (la palabra, la cláusula, el párrafo). Podemos ejemplificar un tramo de esta desconexión del lector y sus propios hábitos citando al narrador cuando recuerda el cuidado del jardín de la casa donde vivieron con Tod antes/después de una lluvia:

Hasta cierto punto resultó hermoso. Sobre la hierba seca se formaron unas gotas de humedad, como rocío, que se elevaron luego por el aire como si las hubiesen propulsado las secas sacudidas de nuestro pecho. La humedad nos bañó las mejillas deliciosamente, hasta que nuestros ojos la absorbieron por entero con un cosquilleo. ¡Qué desazón! ¡Por qué? Supuse que en aquellos momentos lloraba por el jardín y por lo que le había hecho. Aquel jardín era un verdadero paraíso cuando empezamos, pero con el paso de los

¹¹ El título completo del panfleto satírico que Swift publicó 1729 es «Una Modesta Proposición Para Impedir que los Hijos de la Gente Pobre Sean una Carga para Sus Padres o El País, y Hacerlos Beneficiosos Para el Público». Amis ya había escrito *Dead Babies* en 1975 (hay traducción española: *Niños muertos*, Anagrama, 2007) donde –desde el mismo título– se percibe su interés por reversionar el género a partir del propio Swift.

años... Bueno, solo quiero decir que no fue culpa mía. Yo no tomé la decisión. No puedo hacerlo. Así que las lágrimas de Tod eran lágrimas de remordimiento, o lágrimas propiciatorias. Lágrimas vertidas por lo que había hecho. Hay que verlo para creerlo. Una pesadilla: plantas marchitas, mildiu, hongos, plagas. Con paciencia, fue desecando y reduciendo a polvo los tulipanes y las rosas, metió después en sobres sus cadáveres recién exhumados, y los llevó a la tienda, en una bolsa de papel, a cambiarlos por dinero. Enterró las malas hierbas y los espinos en la tierra; y la tierra aceptó toda esa asquerosidad, se apoderó de ella con gesto convulsivo. Estos son, pues, los frutos del meticuloso vandalismo de Tod. Los moscardones, las moscardas y las moscas caba llunas son sus amigos. ¡Ah!, y los tábanos. Da la impresión de que los llama a que se posen sobre su rostro con un suave movimiento de muñeca. Los tábanos, aficionados al músculo, se retiran y regresan; descansan, frotándose las patas llenos de ansiedad e inquina. La destrucción... es difícil. La destrucción es muy lenta.¹²

La cita incluye los pasos necesarios para completar la percepción revertida del conjunto de las acciones narradas, que en el orden de una rutina de jardinería más reconocible pueden ser: preparar la tierra limpiándola de yuyos, parásitos y plagas; ir a comprar semillas de rosas y tulipanes, regresar al jardín para plantarlas y después, cae la lluvia. Dos detalles articulan la escena transcrita con la perspectiva crítica del aparato: la tensión del narrador, y su referencia/conclusión (no se lee provisional) a una culpa personal de la cual se disocia (no podría asumirla) aunque la retoma indirectamente, hacia el final del texto citado, en relación con la imagen de la destrucción. Parece un viejo negativo fotográfico de la observación de Diedrick ya comentada, a propósito del «mundo real».

La minuciosa destrucción de un jardín (el escenario bíblico de la caída) a poco de comenzar la novela, es una anticipación

¹² Amis, *op.cit.*, pp.30-31.

cabal de la proyección simbólica de la presentación más ultrajante del exterminio que se avecina en la memoria enferma del narrador. El proceso de seleccionar malas hierbas, hongos y plagas y enterrarlos —en una acción idéntica a la del cultivo, pero en descontexto— anuncia la peor de las cosechas después del lapso irreversible, que únicamente puede producir más podredumbre y muerte. Los cadáveres recién exhumados de las flores fueron cambiados por dinero, y también en esto la escena predice, en gradación de complejidad ascendente, una indefinida transacción comercial que desvía a la vida de su curso. La expresión «lágrimas de remordimiento, o lágrimas propiciatorias» traduce una distante ansiedad, porque no son lo mismo y hasta pueden no ser lágrimas, captadas justo cuando la lluvia está regresando al cielo y la ropa de Tod queda seca. ¿Hasta qué punto escribir sobre el exterminio nazi implica adoptar el punto de vista de los asesinos? Cada obstáculo de la lectura parece síntoma de disenso.

3.

La herramienta más útil para la tarea de lectura que indagamos es la imagen visual, es decir, la identificación metafórica del narrador con el testigo, resuelta a través del símil cinematográfico que él mismo proporciona para graficar su experiencia perceptual. Remite a la impresión de estar asistiendo a una filmación proyectada al revés, y esto pauta la estructura de los sucesos por narrar: «(...) tengo la sensación de que esta película han empezado a pasarla por el final.»¹³ Así transfiere su propia inseguridad al texto, y deliberadamente la chequea interrogándose: «¿Son figuraciones más, o esta manera de vivir es realmente extraña?»¹⁴; confirmando: «Todo es extraño para mí. Sé que vivo en un plane-

¹³ Amis, op.cit.,p.18.

¹⁴ Amis, op.cit.,p.21.

ta feroz y mágico, (...)»¹⁵, o concluyendo a partir del extrañamiento como único supuesto que habilita una comprobación:

Ahora voy en tren, con rumbo sur; atardece. El Atlántico americano se mueve ante mis ojos. Todo ha terminado. No tengo ni idea de adónde voy: nuestro billete, entregado con una desdeñosa sacudida por el cubo de basura de la estación, lleva el nombre de nuestro punto de partida, pero no el de nuestro destino. Creo que algo similar podría aplicárseos a Tod y a mí, a nuestra identidad.¹⁶

El desplazamiento del narrador por las vías del tren (en línea recta, como por las rutas o avenidas), insiste en su disociación del mundo (la ciudad) que recorre, también en su ánimo displicente o involuntario. Lo más cierto es que, técnicamente, sin la guía de los detalles concretos y el énfasis en el paradigma visual de la proyección de una película, sería desalentador progresar en la lectura (aunque siempre impulsada, principalmente en el texto inglés, por la habilidad superlativa y la inspiración, sí, del autor).

Diane Leblond explora puntualmente la importancia del correlativo visual en la novela, y nos explica:

(...) como lectores ya hemos entendido cuando el narrador caracteriza su propia posición dentro del mundo visual del protagonista, que leer las cosas hacia atrás es mucho más exigente que mirar una película. Las cosas no se descubren cuando nos sentamos a esperar que aparezcan en la pantalla. Como lectores-espectadores activos, tomamos un desvío por la vía de un medio que constantemente nos recuerda la otra dirección hacia la cual la flecha del tiempo señala: nuestra experiencia de la visión está en conflicto y borrona nuestro sentido del tiempo. Esto está remarcado por la fas-

¹⁵ Amis, op.cit.,p.27.

¹⁶ Amis,op.cit.,p.90.

cinación de la voz narrativa con la palabra escrita, y su insistencia en el peculiar estatuto que tiene para ella (...) El medio escrito anuncia el retorno de una forma reprimida de la secuencialidad.¹⁷

Es decir que el narrador parásito de Tod y sus heterónimos¹⁸ disfrutaban de su narración, y expresan su placer también como necesidad. Esta emoción convive con la descripción detallada de las imágenes, «doblemente ofensiva en el contexto de la Shoah» —según Leblond, páginas antes de la cita transcrita— teniendo en cuenta el «aniconismo» judío y el rechazo tradicional de esta cultura por la idolatría. La principal objeción contra los registros visuales del exterminio nazi es que la intensidad de contemplarlos «implica dejar al testigo en silenciosa *sideration* delante de Medusa, y conferir a la Shoah estatuto de deidad».¹⁹

La tensión entre palabra e imagen como medios en competencia por el registro del exterminio condujo a algunos críticos a enfocar el análisis en el conflicto de la temática, ya mencionado. En este sentido, Martin Amis escribió *La flecha del tiempo* como parte de una trilogía de obras que dan cuenta del siglo XX como tiempo de horror terminal; había comenzado con *Los monstruos de Einstein* (1991) y terminó con *London Fields*²⁰ (1992). Ambas se ocupan de la amenaza nuclear, e incluyen importantes muestras de sátira sociosexual, tanto en la caracterización de personajes o ambientes como en el diseño argumental.

¹⁷ Leblond, p.5; en traducción nuestra.

¹⁸ El término, usualmente aplicado a autores, se aplica aquí en sentido algo figurado a propósito de varios narradores (o una parte de ellos): John Young en Nueva York y Hamilton de Souza en Lisboa, son versiones de Odilo Unverdorben fugándose hacia América desde Auschwitz.

¹⁹ Leblond siguiendo a Agamben, pp. 8 y 11; en traducción nuestra.

²⁰ El título de esta novela es *Campos de Londres* en traducción de Bernardo Moreno para Anagrama. Como también designa un parque de la zona de Hackney, y es sitio relevante para la trama, elegimos dejarlo en inglés.

Pero la ansiedad por la «fragilidad crítica» con que la vida se le aparece al joven novelista —en los años '90 padre de un hijo casi adolescente— es más pronunciada y evidente hasta en el carácter experimental mismo de *La flecha del tiempo*. Quizás por esto la impresión que produjo en sus primeros lectores reinstalaba la discusión sobre los modos de representación del genocidio. Diedrick explica cómo la comentada «escena de las duchas» de una película *mainstream* como «La lista de Schindler» (Spielberg, 1993), cuando las trescientas mujeres desnudas y rapadas que tenían ser gaseadas reciben de pronto «solo» el chorro de agua helada de un baño de desinfección, acusa el antecedente de esta novela.²¹

La configuración de un territorio común para perpetradores y víctimas (las «zonas grises» de las que escribió Primo Levi), requiere pensar lo impensable —en imágenes o con palabras— y se trata de un esfuerzo necesario, porque contribuye a redefinir los límites de lo propiamente humano.

4.

El rechazo que Tod siente por los médicos es uno de los primeros signos en la novela de su personalidad desintegrada; oportunamente el lector capta que, como médico, Odilo revirtió el juramento hipocrático y eso explica la emoción negativa a través del narrador. Pero a Tod le gusta mirar las estrellas, y es perturbadora la aversión que se apodera del narrador durante estas ocasiones, no hay en el texto un dato que compense su malestar:

(...) yo no soporto la vista de las estrellas, aun cuando sé que están allí, me guste o no, y no tengo más remedio que verlas, porque Tod mira hacia arriba cuando es de noche,

²¹ Diedrick, p.132 y ss.

como todo el mundo, y se llena de admiración y señala aquí y allá. La Osa Mayor, Sirio, el Can Mayor. Para mí, las estrellas son agujas y alfileres, son como la ruta que ha de seguir una pesadilla. Mejor que no unas los puntos... De todas las estrellas, solo una puedo contemplar sin sentir dolor. Y resulta que es un planeta, ese planeta que unos llaman Lucero del alba y otros Lucero vespertino. Venus, el vehementemente.²²

La angustia de trazar las líneas imaginarias que unen las constelaciones es síntoma de la incapacidad del narrador para asumir un punto cardinal, el rumbo o un destino. El cielo de la noche se opone al del día, que apunta el significado primero de la flecha: el rayo de sol. Arma de guerra o acento fálico, la flecha busca su centro en el blanco. Que Venus sea la única estrella que el narrador puede mirar sin sentir dolor habla de las frustrantes, violentas y perversas relaciones del protagonista con las mujeres. Tod «saca del fuego» cartas de amor. Odilo es estéril, pero culpa a su mujer por no haber tenido hijos. El dogma nazi le permitió, no obstante, romantizar su participación efectiva en una génesis, le da una oportunidad personal para ejercer la omnipotencia sobre los demás.

Atendiendo al modo como el lenguaje se sexualiza al describir la relación de Odilo con las máquinas en el campo de concentración, o remite al funcionamiento de máquinas de guerra en un diálogo casual de Tod con una chica en un bar, Greg Harris repasa lecturas críticas sobre el personaje que extienden su esterilidad a los planos ético y espiritual, y ubica en el contexto cultural del nazismo la representación de referencia:

En el pasado, Tod había interpretado un íntimo rol en el proceso de «creación». Por supuesto, es biológicamente incapaz de concebir, pero el pasado nazi de Tod le ha enseñado

²² Amis, *op.cit.*,p.27.

do sin embargo otra manera de adoptar las leyes de la reproducción. Ha dominado, en efecto, un pasmoso medio de *parto masculino*, pero su contacto con la creación viene por el camino de su control sobre cuáles son las formas de la vida que obtienen el derecho a la vida, y cuáles son las formas de la vida que deben ser destruidas. El tema patrilineal del nazismo se refleja en las palabras de Joseph Goebbels, que revistió como «Ministro del Reich para Entretenimiento Público y Propaganda» a cargo de la «vida intelectual y cultural del Estado» (...) Con la concepción de un Vientre Nacional, militarizado, que da nacimiento a la nación a través de la guerra, el macho-soldado alemán llega a percibirse a sí mismo como interpretando un rol aún más esencial que el de la mujer alemana en la re-producción.²³

Es importante señalar aquí que, si bien las actitudes del protagonista con las mujeres pueden explicarse por su formación militar en el pasado, su misoginia extrema –ya considerando el contexto de la obra del autor– está presentada como un elemento trágico propio de la sociedad contemporánea, más allá del marco cronológico del texto que nos ocupa.²⁴

5.

Objeto de interés y comentarios por parte de críticos de diferentes orientaciones desde su publicación, *La flecha del tiempo* nos permitió reunir algunos aspectos de su compleja propuesta de lectura, a partir del repaso de aspectos puntuales vinculados a su aparato narrativo.

²³ Harris, p. 497; en traducción nuestra.

²⁴ Greg Harris advierte también este aspecto en el artículo citado. La narrativa y la ensayística de Martin Amis se ocupan con frecuencia y en detalle de la subjetividad masculina post-feminista. Ver, por ejemplo, 'On Masculinity and Related Questions' In *The War Against Cliché*.

Seleccionamos instancias de análisis que permitieran destacar breve pero adecuadamente la colisión de visiones arquetípicas con estructuras tecnocráticas, propias de lo que Jay Lifton llama «modernismo reaccionario» en su libro sobre los médicos del nazismo, una de las fuentes de Martin Amis. Así, la imagen del jardín, el paradigma de la filmación y la esterilidad del protagonista se presentaron en relación con el recurso de la reversión cronológica y el narrador escindido.

La flecha ya era de tiempo contra el enemigo antes que la edad de piedra terminase: como campo de tareas para el lector, el texto documenta un ejercicio de memoria y reflexión sobre la construcción de la conciencia histórica.

Bibliografía

- Amis, M. *Time's Arrow or The Nature of the Offence*. Vintage, London, 2003.
- Amis, M. *La flecha del tiempo o La naturaleza de la ofensa*. Anagrama, Barcelona, 1993.
- Amis, M. *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*. Vintage, NY, 2001.
- Diedrick, J. *Understanding Martin Amis*. University of South Carolina Press, Columbia, 1995.
- Harris, G. 'Men Giving Birth to New World Orders: Martin Amis's *Time's Arrow*' In *Studies in the Novel*, Vol.31, N°4 (Winter 1999), pp.489-505 URL: <http://www.jstor.org/stable/29533359> [Último acceso: 31/07/13]
- Leblond, D. 'Martin Amis and «the Nature of the Offence»: from Expressions of Outrage to the Experience of Scandal'. *Études britanniques contemporaines* [En ligne], 45 | 2013. [Último acceso: 22/05/15. URL: <http://ebc.revues.org/603>]

- McCarthy, D. 'The Limits of Irony. The Chronillogical World of Martin Amis' *Time's Arrow*' In *War, Literature and the Arts* 11.1 (1999): 294–320.
- Steiner, G. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa, México, 1990.
- Spielberg, S. dir. «Schindler's List». Con Liam Neeson, Ben Kingsley y Ralph Fiennes. Universal Pictures, 1993. Largometraje.

Arte y humor: posibilidades de transformación de la realidad y celebración de la vida en *Timequake*, de Kurt Vonnegut Jr.

Romina Rauber

Frente al mundo de la «realidad predominante» de la sociedad postindustrial contemporánea, concepto de Alfred Schutz retomado por Peter Berger en su ensayo *Risa Redentora*¹, existen otros subuniversos o «parcelas finitas de significado» que componen nuestra experiencia de lo real. Con la expresión *parcelas finitas de significado*, Schutz y Berger se referían a los subuniversos (expresión tomada de William James) a los que el individuo «emigra» transitoriamente, fuera de la realidad predominante y cotidiana, entre las que se pueden contar los sueños, las experiencias sexuales, las experiencias estéticas intensas, la experiencia religiosa o de lo sagrado, la locura y lo cómico. Cada subuniverso presenta una serie de características, entre ellas, un «estilo cognoscitivo» específico, diferente del de la vida cotidiana, una coherencia dentro de sus confines particulares, que no se puede transponer a los de otro subuniverso, de modo que solo es posible incorporar o abandonar dicho modo de conocer mediante un «salto» (término que Schutz toma de Kierkegaard, en cuanto designa-

¹ Berger, P., *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Kairós, Barcelona, 1999, pp. 31-33. Para mayor información véase también *La construcción social de la realidad*, libro en colaboración con Thomas Luckmann.

ción del paso de la incredulidad a la fe religiosa). Es decir, hay otras lógicas aparte de la lógica de la vigilia cotidiana, y cada una conforma modos propios de percibir y relacionarse con el espacio y el tiempo.

Si consideramos lo que Walter Benjamin propone con la imagen dialéctica², o Giorgio Agamben con la contemporaneidad³, las ideas evocadas de fisura en el espacio y de instante en el tiempo permiten pensar en un punto mínimo y fugaz en que el hombre capta algo más allá, inasible desde la percepción habitual de las cosas, punto en que lejanía y cercanía, origen y presente, confluyen efímeramente, como una intuición. Con términos como profanación (Agamben⁴) e iluminación profana (Benjamin⁵) se evoca el residuo de una dimensión sagrada a la que, en el mundo moderno y contemporáneo, el acceso por las vías del mito y el ritual se ha interrumpido. El desarrollo de la técnica refuerza este distanciamiento respecto de la experiencia sagrada por el hecho de que el hombre ya no la necesita, se ha elevado a la categoría de dios creador.

El aparato narrativo

Kurt Vonnegut Jr. (1922-2007) fue un escritor norteamericano de una prolífica obra en prosa. En el transcurso de su vida fue testigo de una gran crisis económica, una guerra mundial, el ascenso imperial de su país y el acelerado cambio tecnológico que

² Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 465.

³ Agamben, G., «¿Qué es lo contemporáneo?» en *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011, pp. 17-29.

⁴ Agamben, G., «¿Qué es un dispositivo?» en *Sociológica*, departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, año 26, número 73, 2011. Repositorio digital: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732011000200010&script=sci_arttext

⁵ Benjamin, W., «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» en *Iluminaciones I: Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1980.

advino con Internet. En lo personal, tuvo que enfrentar el suicidio de su madre, la muerte temprana de su única y muy querida hermana Alice a causa del cáncer días después de la muerte del esposo de esta en un accidente de tren, quienes dejaron 3 hijos huérfanos de los que Kurt y su esposa se hicieron cargo. Todo esto además de sobrevivir al bombardeo de Dresde como prisionero de guerra en 1945.

A partir de los años 60, Vonnegut empezó un camino de progresiva transformación de la técnica narrativa utilizada en sus novelas, en consonancia con una incipiente estética posmodernista y en respuesta a una necesidad de experimentación vinculada a los cambios en las condiciones de producción literaria de su época. Habiendo iniciado su carrera de escritor como autor de relatos cortos que vendía a las revistas populares de los años 50 (*Colliers*, *Cosmopolitan* y *The Saturday Evening Post*, entre otras), la irrupción de la televisión aniquiló en poco tiempo el rol de entretenimiento popular de dichas publicaciones, muchas de las cuales desaparecieron o mutaron, dejando de lado la difusión de literatura, lo que significó la pérdida de empleo para muchos escritores, como Vonnegut. Al comienzo, la supervivencia vino con trabajos en relaciones públicas, puestos comerciales y docencia, además de profundizar la incursión en el género de la novela para libros en rústica. Este se volvió el nuevo objetivo para ganarse la vida como escritor e implicó nuevos desafíos en cuanto a tema y forma.

Las estructuras narrativas de las novelas de Vonnegut acusan un discernimiento de la manipulación que todo relato implica respecto de lo narrado. Hay una conciencia del *aparato narrativo* que constituye la trama o argumento de base, y una desconfianza hacia él, por cuanto las tramas constituyen patrones que están en la base de las expectativas del lector medio y delimitan lecturas de la realidad simplificadoras de la comprensión del mundo, ya que implican decisiones tomadas a priori, dadas al sujeto, las que menoscaban las posibilidades de ejercicio de la

libertad. En el contexto del siglo XX, cuando se va afianzando la idea de que la realidad es un constructo, es decir, el resultado de un modo de ficcionalización operado por una percepción sesgada, que corresponde al funcionamiento mismo del aparato cerebral; Vonnegut resalta que la forma como se cuenta una historia es un arma de doble filo.

Benjamin decía que el arte de la narración estaba tocando a su fin, que era cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad: «Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias»⁶. Esta sensación de incomunicabilidad prefigura la expresión del espanto y el vacío causados por la aniquilación masiva y el aparato propagandístico. Lo cierto es que la narración muchas veces no transmite experiencias, sino programas y esquemas de acción desprovistos de la presencia de una sensibilidad particular. La reproducibilidad técnica en la narración es la repetición no siempre bien camuflada del *plot*.

En su fallida tesis de antropología cultural (1947) para la Universidad de Chicago, «Fluctuations Between Good and Evil in Simple Tales», Vonnegut explicita una serie de tramas narrativas elementales a partir de un gráfico cartesiano en el que el eje vertical corresponde al de la buena-mala fortuna (la mala fortuna abajo) y el horizontal, al del comienzo y el final de una historia. El punto cero del gráfico cartesiano corresponde a la situación humana promedio. A partir de este sencillo experimento, Vonnegut explica el funcionamiento básico de algunos relatos de extendida recurrencia mundial o «universales». Destaca que en muchos casos el argumento narrativo se reduce a la pregunta sobre si al personaje lo favorece la fortuna (o divina providencia) o no. Entre los relatos que aborda sobresale la «trama Cenicienta o Jesu-

⁶ Benjamin, W., «El narrador» en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 2001, p. 112.

cristo»⁷, cuya línea describe un trayecto sinuoso: un inicio de mala fortuna, un ascenso, una terrible caída y un magnífico ascenso final *ad infinitum*. La trama Cenicienta expresa la ilusión modernista del progreso técnico y económico, y la teleología cristiana del fin del mundo y el advenimiento de la nueva Jerusalén, los grandes relatos de los que habló Lyotard.

Estas tramas básicas que sirven de soporte a una narración constituyen el corazón del aparato narrativo. Tomando en cuenta la noción de Jean-Louis Déotte del *appareil* como un modo de aparecer de lo sensible que posibilita la configuración de una temporalidad y comunidad⁸; y las consideraciones de Agamben sobre el *dispositivo* como vinculado a una *economía*⁹, dicha trama se instituye como portadora y transmisora de valores que moldean la sensibilidad de los individuos, valores reforzados mediante la ficción, la reelaboración del mito, y sobre la base de la identificación que supone una concepción mimética del lenguaje, por la que se entienden las palabras como un correlato de lo real y se tiende a uniformar las subjetividades de emisor y receptor. A través del aparato narrativo se puede moldear y fortalecer la sensibilidad de los sujetos en una única dirección.

El desmontaje del aparato narrativo que observamos en la obra vonnegutiana se basa en, además del desenmascaramiento de los valores que entraña un relato y en su poder manipulador, la disolución de la trama lineal en un denso tejido de fragmentos que van configurando una respuesta personal a los problemas del mundo actual. Las innovaciones técnicas en la forma de narrar

⁷ Véase Vonnegut, K., *A Man Without a Country*, Random House, New York, 2007, pp. 24-37.

⁸ Déotte, J. L., «¿Existe lo «sensible puro»?» en *¿Qué es un aparato estético?*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2012, pp. 9-33.

⁹ En el sentido referido por Agamben: «un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar – en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres». *Op. cit.*, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732011000200010&script=sci_arttext

apuntan a un mayor involucramiento de autor y lector. Con *Timequake*, su última novela, Vonnegut sigue esforzándose en luchar contra la ausencia de reflexividad y la manipulación que caracterizan a las tramas narrativas convencionales, a la vez que eludir la escritura de una obra cerrada, desvinculada de la vida, mediante el método del montaje literario, a la manera de Benjamin en el *Libro de los Pasajes*.

***Timequake*: inercia o acción**

Timequake, publicada en 1997, está compuesta a modo de collage, amalgamando anécdotas personales, referencias autobiográficas e historiográficas, ficción, alusiones y citas literarias de otros autores, inserciones de pequeños relatos atribuidos a Kilgore Trout¹⁰, comentarios, cartas, entre otras variedades textuales y enunciativas. Ha sido considerada tanto una novela semiautobiográfica, como la autobiografía de una novela¹¹, como un ensayo sobre la condición humana. Ciertamente son calificaciones que revelan rasgos distintivos de la obra.

El carácter reflexivo se pone de manifiesto desde el inicio: Vonnegut asume la voz del narrador para declarar que está cansado, que ya tiene 74 años y es hora de retirarse. Lamenta haber escrito durante 10 años una novela que al final no funciona, a la que llama *Timequake One*. Y añade que la presente versión llamada *Timequake* es la reelaboración de esa primera y fallida novela.

En el prólogo se alude a Ernest Hemingway y *El viejo y el mar*. Vonnegut resume el argumento y cuenta que le preguntó una vez a un pescador de su pueblo en Cape Cod qué pensaba de

¹⁰ Personaje que aparece en diferentes obras de Vonnegut, y que funciona como *alter ego* del autor.

¹¹ Klinkowitz, J., *The Vonnegut Effect*, University of South Carolina Press, Columbia, 2010, p. 151.

la historia, a lo que el pescador le respondió que Santiago había cometido la estupidez de no cortar y guardar los mejores trozos del pez espada y dejar el resto a los tiburones. La elección no es casual, *El viejo y el mar* fue la última obra de Hemingway. Vonnegut ve en los tiburones a los críticos que habían rechazado la novela de 1950, *Across the River and into the Trees*. Es por ello que Vonnegut ha retaceado su primera versión de *Timequake*, siguiendo el consejo del pescador. Esta secuencia al comienzo de la obra pone al descubierto la compleja articulación de los diferentes espacios que componen la novela: por un lado, el espacio ficcional y literario, la novela que estamos leyendo. Por otro lado, el espacio extraficcional, representado por la anécdota del pescador. Finalmente, el espacio metaficcional, donde se revela la intención y proyecto de recorte de la primera versión de la novela, llamándose a la atención sobre su proceso de escritura.

Lo que sería la versión inicial, *Timequake One* (la historia de una interrupción de la expansión del universo cuyo efecto en la vida terrestre es la repetición exacta, sin ninguna variación, de 10 años de historia), se introduce en la narración recién en el capítulo nueve, y no tiene preeminencia a lo largo de la obra, sino que sirve de excusa al autor para ir de un espacio al otro según el tema que lo ocupa. A pesar de este estatuto no preeminente, está en el mismo nivel ontológico que el espacio-tiempo extra y metaficcional. Esto se logra principalmente a través de la yuxtaposición de los tres ámbitos, las figuras del narrador y de Kilgore Trout (que migra de un espacio al otro) y el clímax de la novela, la escena de una celebración hacia el final.

Con respecto al nombre de la obra, hasta ahora solo se ha publicado una traducción italiana, de Sergio Claudio Perroni, con el título de *Cronosisma*¹². La traducción italiana es acertada

¹² «Timequake» quiere decir «sismo de tiempo», aunque semánticamente también implica un «tiempo de sismo», como nos ha hecho ver la Dra. María Calviño. La palabra *time* en inglés significa tanto un período como un punto temporal, y se

en la medida en que *chrónos* designa el tiempo de la sucesión, del devenir, a diferencia de *aión*, el tiempo de la eternidad. La figura del *timequake* tiene una connotación apocalíptica, como colapso o suspensión temporal de la historia. En la ficción novelesca es explicado como una pérdida de confianza del universo, que por un momento duda si debe seguir expandiéndose e interrumpe su expansión, lo que produce un salto hacia atrás de 10 años, aunque sin libre albedrío. Es decir, un *déjà vu* de 10 años por el que la humanidad repite la historia sin poder cambiar absolutamente nada. La gente se convierte en «robot de su pasado» y, una vez que la repetición llega a su fin, padece la apatía «postcronosísmica», y millones de accidentes y desastres ocurren porque todo el mundo se ha olvidado de ejercer su libertad de elección. El sismo y la repetición del tiempo histórico funcionan como una hipérbola de la automatización a que propende la rutina, la aceleración y la simultaneidad con que se experimenta el tiempo en el mundo moderno.

La palabra *quake*, por su parte, implica la idea de *sacudida*, *agitación*, *vibración*, *temblor* y *rechinar de dientes*, y es la que aporta la fuerza de la connotación apocalíptica sin referirse realmente a un fin del mundo. No se trata de la típica catástrofe en la que la humanidad sucumbe a una guerra, una bomba o la furia de la naturaleza con la supervivencia de unos pocos elegidos o la aniquilación total de la raza humana, sino que el desastre sobreviene luego de la repetición, y porque la gente ha olvidado cómo tomar ciertas decisiones básicas (como manejar un auto, dar un paso, etc.); es decir, ha olvidado cómo vivir¹³. Este recurso pseudo-apo-

utiliza para traducir otras expresiones además de *tiempo*, como *hora*, *vez*, *época*. En inglés, la historia de *time* se vincula con el origen de la palabra *tide* (= marea), y se remonta a las raíces indoeuropeas del sufijo **di mon*, que significa cortar, dividir. Este se ha vinculado también con el griego *demos* (*pueblo*, *tierra*), que comprende la división de la sociedad.

¹³ La idea de un *sismo de tiempo* evoca, aunque Vonnegut no menciona nada al respecto, las profecías de los indios Hopi, de la zona de Arizona, que ven el fin del

calíptico trastoca el sentido cristiano de total destrucción necesaria para el advenimiento de un mundo mejor, que está en la base del progreso técnico-industrial. Las alusiones al descubrimiento de América (al decir que el descubrimiento de otro hemisferio hace quinientos años no trajo más felicidad al hombre, sino al contrario) y a la vida de los Igbos y los Mbuti en África, en contraste con la moderna vida occidental, reflejan una nostalgia por una forma de vida más sabia y sana que realmente existió y existe, aunque a veces no parezca más que un experimento intelectual de filósofos occidentales totalmente desmoralizados.

Volviendo a la cuestión del libre albedrío, tema central en la obra vonnegutiana, debemos considerar que, para Vonnegut, hay dos esferas que afectan la vida humana a diferente nivel. Por una parte, el azar y las fuerzas de la naturaleza y el cosmos limitan al hombre, lo superan y pueden contravenir su voluntad. Pero ello no es razón para no tomar decisiones, ya que existe una esfera menor, asequible, en la que el ser humano puede y debe ejercer su voluntad y creatividad para que su vida tenga sentido, y es la de la realidad inmediata que le rodea, la de la vida personal y comunitaria. Así, la humanidad no es libre en lo que respecta al espacio-tiempo de la naturaleza y el cosmos; pero sí es responsable de sus acciones en el marco de la *polis*. El ejercicio de libertad a través de la creatividad es indispensable para la vida en sociedad, puesto que eleva la conciencia del individuo y lo sustrae a la mera condición de autómata.

mundo como una tercera *sacudida* de la Tierra a manos del Gran Espíritu, y un tiempo de purificación por el que los hombres tendrán la oportunidad de volver al estilo de vida de sus ancestros, más sabio y espiritual. Véase Kaiser, R., «Prophecies and Eschatological (Millennial) Traditions of the Hopi-Indians in Arizona» en *Anthropos*, Anthropos Institute, Sankt Augustin, Bd. 85, 1990, pp. 65-71.

El arte como práctica liberadora y transformadora: valor de la expresión individual en la comunidad

En *Timequake* aparecen diseminadas consideraciones clave en relación con el arte y la literatura, que comunican una concepción política y social del arte. El corazón del hacer estético es el ejercicio de la creatividad, que es la forma mayúscula que el ser humano tiene de ejercer su libertad. La creación artística es un modo de comunicación, es un mensaje de un individuo a su comunidad por el que contribuye a dotar de sentido el espacio vital y, en consecuencia, a sobrellevar el tedio y la desesperación de vivir. El arte mejora la calidad de vida y es un aporte valioso por su poder transformador de la realidad. Para Vonnegut, escribir es un *trade*, un oficio. Como tal, consiste en el uso de técnicas que van perfeccionándose con la práctica y que resultan en una creación objetiva de utilidad social, ya que sirve a la comunidad lectora¹⁴ a la vez que otorga un sentido vital a quien ejerce el oficio. Este sentido es básicamente el que aporta la destreza y la confianza de saber hacer algo.

La insistencia en la idea de comunidad es clave, en cuanto forma de asociación y organización humana que funciona como una gran familia en la que todos participan en la toma de decisiones, por contraste con la democracia representativa moderna y la aldea global. Como ha indicado Klinkowitz¹⁵, esta idea, persistente en la obra vonnegutiana, está basada en las enseñanzas del Prof. Robert Redfield en la Universidad de Chicago, donde Vonnegut estudió Antropología, en vistas de que los seres humanos se muestran mejor organizados en las sociedades pueblo de un

¹⁴ «*I say in speeches that a plausible mission of artists is to make people appreciate being alive at least a little bit.*» («En mis discursos digo que una misión plausible de los artistas es hacer que la gente aprecie aunque sea un poquito el estar vivo.») Vonnegut, K., *Timequake*, Berkley Books, New York, 1998, p. 1. Todas las traducciones de citas de la obra de Vonnegut son nuestras.

¹⁵ Klinkowitz, *op. cit.*, p. 17.

máximo de 200 personas, lo suficientemente grandes para el apoyo mutuo, pero lo suficientemente chicas como para que haya roles únicos y necesarios para cada individuo. Una serie de principios que Vonnegut va estableciendo en diferentes pasajes de la novela ayudan a reconstruir su ideal político. En los capítulos 45 y 52 propone enmiendas a la constitución. Un artículo establece que todo recién nacido debe ser sinceramente bienvenido y cuidado hasta su madurez. Otro, que todo adulto que lo necesite tiene derecho a que se le asigne un trabajo pleno de sentido a cambio de un salario digno. En otro artículo demanda el establecimiento de un ritual público para las personas cuando ingresan en la edad adulta, por el que se dé la bienvenida a sus nuevas responsabilidades en la comunidad y su dignidad como miembro. Y el cuarto propone que se hagan todos los esfuerzos para que cada miembro de la comunidad sienta que será sumamente echado de menos cuando ya no esté. En general, el ejercicio de la imaginación y la creatividad que dota de sentido a la acción a través del cultivo de las artes y la realización de trabajos con significado, una comunidad de pertenencia a la manera de grandes familias, la provisión del sustento básico para todas las personas, el respeto hacia otras culturas y modos de vida, y la preservación de la naturaleza, todos son los principios que rigen la imagen de comunidad ideal para Vonnegut, inspirada en sus estudios antropológicos. La tensión entre ambos modelos, el ideal de la sociedad pueblo¹⁶ y el

¹⁶ Como señala el profesor Enrique Revol respecto de la diferencia entre lo masivo y lo popular, la sociedad de masas es un fenómeno reciente y distinto de la sociedad pueblo. Mientras la sociedad pueblo es «una invención temprana, y se diría que perfectamente espontánea, de la naturaleza humana»; la sociedad de masas es probable que no existiera antes de la primera revolución industrial, antes de la segunda mitad del siglo XVIII, ya que se trata de masas *urbanas*, «y la urbe que dé cabida a ingente número de criaturas sólo es posible a partir de todas esas invenciones mecánicas que han permitido la producción en serie de artículos de consumo». En la masa urbana, el individuo perdió su riqueza propia, su capacidad exclusiva como miembro de una tradición cultural (campesina), en una civilización que provoca la atrofia de las funciones primordiales del hombre; en particular, el

actual de la sociedad postindustrial, pone en evidencia la preocupación política y la importancia de la creatividad para la acción y transformación social.

Desde el momento en que se consagra y le llega la fama, Vonnegut inicia a la vez una carrera de orador, comprometido con la denuncia de los problemas de su país y el mundo. Mucho de lo que escribe en sus últimas obras puede apreciarse mejor si se han escuchado sus discursos en público. La obra incluye así una dimensión teatral y cómica: escuchar una inflexión de voz, ver un gesto, una cara, vuelven más vivo su sentido. El teatro, que con su variedad de medios tiene la capacidad de actualizar la ficción más que la lectura, cobra relevancia por sus posibilidades de involucrar al espectador. A su vez, la atmósfera de familiaridad que Vonnegut sabe propiciar a través de un lenguaje coloquial y ameno, más un importante nivel de contenido autobiográfico, como cuando se refiere a la muerte de su ex esposa Jane y sus hermanos Alice y Bernard, abonan la sensación de una relación más estrecha entre escritor y lector. Este último se siente parte de la vida del escritor, destinatario de su confianza por el acceso a un espacio íntimo donde efectivamente hay una transmisión de experiencias, por ejemplo, en relación con las instituciones, las relaciones humanas y la muerte.

El humor constituye el otro gran delimitador del espacio común, como corresponde a una de sus típicas funciones sociales: fortalecer la cohesión grupal. La dimensión cómica de la obra vonnegutiana corresponde a una forma de percibir la realidad, a un estilo cognoscitivo particular, de acuerdo con la propuesta de Berger, mencionada al comienzo de este artículo. Muchos estudiosos han coincidido en que lo cómico es la experiencia de una incongruencia, que desvela algo central sobre la condición hu-

ejercicio creador de las funciones estéticas. Cf. Revol, E., «¿Literatura o medio para masas?» en *Bajo el signo de acuario*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Buenos Aires, 1972, pp. 29-31.

mana: que el hombre se encuentra en un estado de discrepancia cómica con respecto al orden del universo. El hombre siempre busca el orden ante el carácter desordenado del mundo empírico. Se trata también de la incongruencia o discrepancia entre lo finito y lo infinito, y también entre mente y cuerpo, entre vida y materia, según Henri Bergson, quien definió lo cómico como rigidez: «Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo»¹⁷. Esta es la situación de los hombres tras el sismo de tiempo en la novela, su condición de máquinas ha sido llevada al extremo, caricaturizada, oponiendo vida a automatismo. En lo cómico predomina una delimitación temporal más que espacial, y esto puede explicar que sea un fenómeno de movimiento, verbal o corporal, y no estático. La fugacidad de la experiencia de lo cómico y su calidad disruptiva de la realidad predominante nos llevan a recordar las ideas de instante, fragmento y fisura consideradas al inicio de nuestro artículo, por oposición a una visión totalizadora de la historia, y como lo expresan la figura e implicaciones del *timequake*.

Solo el escritor Kilgore Trout se da cuenta de lo que está sucediendo cuando termina la década *déjà vu* y el libre albedrío «regresa». Se convierte en un héroe al esparcir el llamado a la conciencia, que más tarde se convertirá en el «credo Kilgore», una fórmula de carácter sagrado reproducida en circunstancias solemnes o serias en todo el país: «*You were sick, but now you're well again, and there's work to do*»¹⁸. Trout también remite a esta dimensión cómica como figura de necedad santa¹⁹, un escritor fracasado y vagabundo que destruye sus obras apenas las termina, pero que muestra tener más lucidez y conocimiento respecto del

¹⁷ Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 2009, p. 30.

¹⁸ «Estuviste enfermo, pero ahora estás bien otra vez, y hay trabajo que hacer». Vonnegut, *op. cit.*, p. 179.

¹⁹ Cf. Berger, *op. cit.*, capítulos 5 y 12 especialmente.

mundo que le rodea, a la vez que suele desconcertar con respuestas ingeniosas o absurdas. Acá conviene retomar lo que señala Berger respecto de la relación entre locura y profecía: si se considera la experiencia religiosa como el encuentro con realidades y seres que son totalmente otros, está claro que el lenguaje y las formas de representación corrientes no pueden captar dicha alteridad, cómo máximo pueden llegar a insinuarla. La caricatura y lo grotesco dan expresión a la distorsión que produce la irrupción de una alteridad en la realidad ordinaria, junto con la imposibilidad de contener dicha alteridad desde las categorías corrientes de realidad. La caricatura permite identificar parcialmente al sujeto, de modo que se rompe la mimesis a la vez que se conserva una referencia. Para Vonnegut, la caricatura implica una opción estética contra la *mainstream literature*²⁰.

La ciencia ficción, por su parte, le permite explorar con libertad postulaciones y corolarios en relación con la ciencia sin pretensiones de validez racional, que muestran, a partir de la imaginación, una profunda preocupación por las consecuencias, para el futuro de la humanidad, del progreso tecnológico, la ignorancia del hombre respecto de los secretos del universo y su temeridad al actuar sobre el mundo natural destructivamente. En el capítulo 2 de *Timequake* se refiere al físico nuclear inventor de la bomba de hidrógeno, Sajarov, quien recibió el Premio Nobel de la Paz en 1975, casado con una pediatra, para denunciar lo incoherente de ser activista de derechos humanos y haber inventado al mismo tiempo un arma de destrucción masiva²¹.

Ciencia ficción y humor satírico son respuestas de una imaginación apocalíptica que remite al malestar en una cultura que avizora en la muerte y el volver a nacer la única cura o redención posibles. Si la ciencia ficción cumple una función agorera o

²⁰ Véase Vonnegut, *op. cit.*, p. 72.

²¹ Y en *Cat's Cradle*, novela de 1969, Vonnegut se ocupa del científico como individuo irresponsable y amoral para quien la ciencia es un juego y los *aparatos* que produce, juguetes.

profética en su consideración de alternativas amenazantes del devenir histórico, el humor, además de un arma de denuncia y subversión, encarna una función defensiva y saludable, como respuesta a los temores asociados con cualquier amenaza. Más aún, el impacto cognoscitivo en la captación de lo cómico produce una liberación del principio de realidad, posibilitando el pensar en más de una dimensión. Una de las manifestaciones *par excellence* de la discrepancia cómica del hombre es el batacazo, la caída. Es una imagen potente que nos remite al origen y al fin del mundo, a *génesis* y *apocalipsis*. La experiencia cómica esconde una promesa de redención, el hombre se eleva por sobre la caída y la trasciende, restableciendo la confianza que parecía perdida. Así, la comedia supera a la tragedia.

Para Vonnegut, en la vida hay instantes de revelación, pequeñas epifanías, que son particularmente favorecidas por las «sacudidas temporales» que produce el arte²². El arte es un alterador del tiempo. Eso mismo es lo que Vonnegut lleva a cabo con su novela: narración y lectura cambian constantemente de espacio y tiempo. En un momento estamos en 1996 acompañando al autor en la composición de la novela; en otro, en 2010, en el octogésimo octavo cumpleaños del autor (que en realidad no llegó a celebrar), en otro, en 1861, escuchando a Lincoln proferir un discurso, pero que en realidad es el actor Frank Smith, descendiente del asesino de Lincoln, que está representando el papel de Lincoln en la puesta en escena de la obra de Robert Emmet Sherwood, *Abe Lincoln in Illinois*. La puesta en escena, a su vez, tiene lugar en el verano de 2001, y a su término se celebra un picnic playero en honor a Kilgore Trout. Todos asisten al evento: el mismo Vonnegut, los personajes ficcionales de la novela y los

²² En un pasaje de la novela, el narrador se refiere a la experiencia de asistir al teatro como una forma de *timequake*, y en otro, interpola el argumento de la pieza dramática del autor irlandés George Bernard Shaw, *Back to Methuselah* (¡cuya representación dura 10 horas!) llamándola «*manmade timequake*» («sismo de tiempo hecho por el hombre»).

personajes reales: familiares, amigos, agentes y críticos literarios, entre otros. Así, el pacto ficcional es llevado al extremo; hay una ruptura de los límites que separan a mundo ficcional y extraficcional que resulta totalmente natural. Esta celebración de Kilgore Trout es una celebración de Vonnegut mismo, a la manera de una despedida y un agradecimiento. La fiesta en la playa es una escena de comedia, hay restauración y alegría, allí están todos: vivos y muertos, personajes reales y ficcionales, autor y lector; una comunidad.

Con esta novela, Vonnegut vuelve a dar expresión al temor apocalíptico que caracteriza a su cultura, pero con un giro: el escritor solitario que buscaba dar un sentido superador a una realidad trágica crea una atmósfera de familiaridad en la que convoca a toda su comunidad, invitándola a demarcar un espacio sagrado frente al absurdo cósmico. Lo cómico y estético conjugados se potencian en subversión y resistencia como la gran capacidad que tiene el hombre de conjurar otros mundos y así ampliar su conciencia, abriendo la posibilidad de transformar la inmediatez de su experiencia y generar, tal vez, un efecto en cadena.

Bibliografía

Agamben, G., «¿Qué es lo contemporáneo?» en *Desnudez*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2011.

—————, «¿Qué es un dispositivo?» en *Sociológica*, departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana, México, año 26, número 73, 2011. SciELO:http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0187-01732011000200010&script=sci_arttext

Benjamin, W., *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.

—————, «El narrador» en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 2001.

- , «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea» en *Illuminaciones I: Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1980.
- Berger, P., *Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Kairós, Barcelona, 1999.
- Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 2009.
- Déotte, J. L., «¿Existe lo «sensible puro»?» en *¿Qué es un aparato estético?*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2012.
- Kaiser, R., «Prophecies and Eschatological (Millennial) Traditions of the Hopi-Indians in Arizona» en *Anthropos*, Anthropos Institute, Sankt Augustin, Bd. 85, 1990. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/40462115>
- Klinkowitz, J., *The Vonnegut Effect*, University of South Carolina Press, Columbia, 2010.
- Revol, E., «¿Literatura o medio para masas?» en *Bajo el signo de acuario*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Buenos Aires, 1972.
- Vonnegut, K., *A Man Without a Country*, Random House, New York, 2007.
- , *Timequake*, New York, Berkley, 1998.

Piel y piedad: desde y hacia Ricardo Zelarayán

Candelaria Díaz Gavier

Hay un progresismo literario que usualmente quiere ser leído en las obras, y consiste en oponerlas a todo el resto de lo que haya sido y permanezca siendo considerado literatura. Esa es la médula de la «originalidad» de una obra que apenas puede, en un mercado editorial que tiene también las reglas de cualquier mercado, darle sentido a su mera existencia. Porque, como valor, nunca está conquistado, un «ser original» pareciera, así, el deseo de lo imposible, de aquello para lo cual ya no hay espacio en la historia del arte.

La lectura encuentra cómo percibir lo único por lo menos por un instante. Pero lo único, como definición, se da en una repetición de esa sensación de lo único, que ya han tenido necesariamente los hombres y cada hombre. Porque no es un atributo de una obra, sino también la contingencia de que encuentre las preguntas de un lector cualquiera. De otro modo, si la lectura no fuera tender continuamente la paz de las imágenes –que sabrán hacer uso de su derecho a la existencia– sería simplemente una reproducción de sonidos aprendidos de memoria.

Pero dado que en la lectura pueden aparecer cualquiera de las miles de vocalizaciones de las palabras, y con estas, materialidades, intensidades y colores posibles también, y porque con mayor o menor voluntad, saltan a lugares distintos de la obra en

sí misma; la originalidad es un deseo, desde otra perspectiva, de una singularidad mucho más común de lo que se le exige a la literatura (y al arte).

En expedición por las imágenes de sus recuerdos leyendo de niño, Proust señala, con la firmeza de un ensayo y la distracción de un relato, justamente estas dos *auras* de los libros que realmente leemos: la lectura como forma privilegiada de pensar con otros estando en soledad, y la lectura como forma privilegiada de vivir el tiempo sin proponérselo. Dice: «Tal vez no haya días más plenamente vividos en nuestra infancia que aquellos que creímos dejar pasar sin vivirlos, aquellos que pasamos con uno de nuestros libros preferidos.»¹. Es ese lugar en el que la duración de la vida y la evasión del momento no sólo no se contradicen sino que coinciden, y en esa coincidencia no existe ni el miedo platónico a la realidad, ni el aislamiento absoluto del pensamiento. Tiene que haber un recodo en la obra donde se den sus propias instrucciones de lectura, y sea ahí mismo donde la literatura puede probar ser lo que dice ser. El lector que encuentre la concentración de distraerse en ello, estará frente a una obra original.

Proust sostiene que lo más cercano a la lectura, tan volátil y escurridiza, es el recuerdo de la lectura, y el recuerdo de leer está lleno de pequeñas anécdotas que pertenecen a todas las lecturas y a ninguna en particular. De los recuerdos que atribuyamos a la lectura y no a nosotros mismos, depende una definición de lectura que –aún percibida como repetición en el ahora de una pregunta generosa por amplia, pero no por eso menos arbitraria– lo ha sido de obras singulares, originales en ciertas circunstancias.

La originalidad puede designar una virtud del escritor, del lector o de la obra en un momento, y no pertenecerle a ninguno en el siguiente, y que lo contingente no le quite a lo imprescindible; pero lo «único» de una obra necesita la posibilidad de que

¹ Proust, M., «Días de lectura (I)», *Días de lectura*, Taurus, Buenos Aires, 2013, pp. 59-110.

todos estos estén presentes de manera simultánea. El diálogo narrado no necesita ser marcado: la escritura puede ser un discurso directo, aún cuando no tenga nada de referencial. ¿Por qué no escribir como se habla? ¿Quién dice que son las palabras del escritor la de sus personajes? A cualquiera que, luego de ponerse al día con la teoría literaria, esto le parezca obvio, *Piel de caballo* no tarda en mostrarle que la manera en la que leemos, en gran medida atravesada por un implícito manual de uso de los libros, no es intuitiva sino automática.

El deseo de esa contingencia es otra cosa, y es más difícil de captar porque cuando no se oculte deliberadamente, será igual de volátil que la lectura de la frase que quiere hacerlo evidente. Como al leer, la escritura se disputa en concentraciones y distracciones en el propio seno de la literatura, pero también en las cosas que parecen rodearla. Sin embargo, una punta de ese deseo queda en las palabras de las frases que se vuelven así los sistemas nerviosos de sus hablantes, ya que captan una crudeza que parece original.

La onomatopeya es la forma en la que más evidentemente la escritura es al sonido lo que el intérprete a la traducción: el puente imperceptible de su instantaneidad. Bien lo sabe el escritor de *Piel de caballo* (1999), que deja hablar a sus personajes como hablan, y deja en sus diálogos, sin guión largo ni espacio aparte, la fluidez del diálogo: «“Sos rapidito”, me dijo. “Ta rico el mate, ¿viste? ¡Chupá verde que te hace bien! No, no creas, ¡la erraste fiero tagüecito! ¡Yo soy vigilante pero no alcagüete! A más, vos no salís más: ¿quién te va a soltar, quién te va a sacar de aquí, vagoneta?” “Vos, le dije entonces, me parece que sos medio paragua, ¿no?”»².

Si las piezas de esta novela pudieran recomponerse, encontraríamos en ella la causalidad que lleva al crimen. Pero la novela no se trata de un crimen, sino de la desaparición del «Jeta ‘e Bagre»,

² Zelarayán, R., *La piel de caballo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999, p. 34.

aparentemente lo único común entre todos los fragmentos de escenas, de miradas sobre personajes por personajes, de recuerdos de algún pueblo de la infancia y de sus propios relatos, del recuerdo de la piel del caballo espantando moscas en la sombra de un árbol. Todo tiene —los hechos y los recuerdos— la misma calidad. Verdad, no hay ninguna, pero silenciosamente, por debajo de la voz de un personaje cuyos pensamientos se escuchan, como así también la reverberancia de los sonidos del afuera y de las voces de otros personajes, el Jeta 'e Bagre sigue sin aparecer: los hechos pueden estar ocurriendo, y hasta no ocurrir nunca. Como sea, tienen cierta independencia respecto a la escritura, y esta nunca va a poder conocerlos en esa independencia. El lector que toque esa adrenalina de conocerlos, y que se deje advertir desde un principio de que no hay verdades, tendrá experiencia de esa ansiedad neta de querer entender las causas y los cómplices de un crimen que quizá todavía no ha sido cometido.

¿Quién dice que son las palabras del escritor las de sus personajes? La novela le recuerda, reverberando el origen físico de unas voces encerradas entre comillas, a toda teoría literaria que dé esto por sentado, que por autoconsciente que sea el arte contemporáneo, no hay lectura que no sea demasiado educada, y que no se desconcierte del desorden de lo real. No obstante, de eso no se sigue que no haya una intimidad. Como el recuerdo al que cualquier asociación le es legítima para aparecer, esa intimidad necesita poco para dejarse ver. Y en esta novela onomatopéyica, hay una pluma que tiene su propia versión del alfabeto, o el oído especialmente afilado para las tonadas de la indeterminada clase social a la que pertenecen los que migraron del pueblo perdido a la ciudad anónima.

Mientras nos distraíamos en recuerdos, el flaco, cuya voz escuchamos narrar el final del libro, iba camino a identificar el cuerpo del Jeta 'e Bagre que finalmente resultó no ser (con lo imposible que es comparar un cadáver con el recuerdo de un cuerpo vivo), y yendo a dar la noticia de que no hay noticias,

muere igual de anónimamente, en un colectivo, víctima de una contienda con la que no tiene nada que ver. Su voz moribunda balbucea y calla. Al terminar el libro, un eco de esa voz resuena en todos los fragmentos en los que no prestamos atención, buscando la verdad de un cadáver que hasta quizás mal se lo está dando por muerto. Sólo entonces nos damos cuenta de que hemos confundido al flaco con el Jeta 'e Bagre, de que se han dejado confundir. Entendida así, la novela es un relato de vida en el momento antes de morir, y comparado con la importancia de la muerte, el tiempo tiene que sobrar para poder contar los pormenores que la antecedieron. Y comparado con la muerte, el tiempo sobra. La literatura sigue siendo una casa para la intimidad de esa voz fuera del tiempo, en la gelidez de una verdad que no existe pero que se va a buscar de todos modos.

Proust ve en las Memorias de la condesa de Boigne, a los lectores enfermos que, encerrados en sus casas, reposan de la amenaza de las enfermedades de sus visitas. Nadie entra a la casa del lector que se protege con la literatura del mundo, pero la lectura es una casa llena de puertas y ventanas, bajo cuyos marcos pasa *por un instante* algo de la calle. Así compone la soledad, la hace posible y la sostiene. Protege mientras enseña con la serenidad y la templanza que se tiene al estar sentado leyendo al lado de la ventana, de qué manera hablar sobre lo que pasa afuera de nosotros mismos. Pero también habla sólo de cosas que las rodean *un instante*, y también el lector está rodeado de cosas que lo distraen.

No importa el esfuerzo que haga el trabajo de la escritura por borrar una mente creadora. ¿Qué le impide a la literatura escuchar, ver o tocar al mundo? No es el lenguaje en sí mismo, piensa Proust, es la imposición arbitraria de que el mundo puede entrar por la ventana sin que el lector se encuentre a sí mismo. Negar su distracción, obligarlo al espionaje desde el umbral, es también la implícita prohibición de que la subjetividad de la escritura quiera ser expuesta. Pero el miedo a la exposición en las

palabras se sana con más palabras, y no hay límites propiamente literarios para la literatura porque no hay un *quid* de la cuestión o no hay cuestión que resista a la distracción.

Y esto que los «días de lectura» le enseñan a Proust, vale también para la escritura, que ya conoce la falta de atención de sus lectores, y puede emanciparse del trabajo continuo y explotador de cazar su atención y no dejarla ir. Tal vez las distracciones de Proust nos permitan descansar también a sus lectores del enorme esfuerzo que significa *entender* lo que otro dice. Tal vez, al menos por un instante, nos diviertan sus distracciones y sintamos verdadera compañía.

Lo imposible de explicitar es en qué *instante* se produce ese corte entre hablar de algo y hablar de otras cosas. Quién puede resaltar una frase en la que Proust se distrae, y otra en la que se acerque a una supuesta cuestión principal. El libro en sí mismo representa un hueco en esa membrana en la medida en que la escritura, entonces, implica una tecnología para intentar cerrar ese hueco: «Entre el pensamiento del autor y el nuestro no interpone esos elementos irreductibles, refractarios al pensamiento, de nuestros diferentes egoísmos. El lenguaje mismo del libro es puro (si el libro merece ese nombre), el pensamiento del autor lo ha hecho transparente retirando todo lo que no era él mismo hasta convertirlo en su imagen fiel...».

¿Qué le impide a la literatura escuchar las bocinas de los autos, o las voces de los vecinos que de todos modos el lector escucha leyendo solo en su casa? De la misma manera, ¿qué le impide al escritor salir a la calle o sentarse en un bar? Si saliéramos, nos dicen los libros, podríamos encontrarnos con esto.

Más que sometándose a un experimento, participando de una percepción subjetiva, el lector de *La Piel de caballo* puede extraer de una ciudad como Buenos Aires el recuerdo del animal bajo el árbol, espantando con su propio temblor las moscas que molestan las siestas del campo, calurosas aún en la sombra. Y la piel de caballo tiene que ver con la mosca, que tiene que ver con

el árbol, que tiene que ver con el amor:

La piel cálida, movediza, del negro caballo de la noche. La piel de pleamar de sangre, la mágica alfombra espantamoscas. La mosca mormosa, saciada. La gran mosca azabache de la noche, con sus patas enormes apoyadas en las copas de los árboles sombreadores, jaspeadores de parejas. ¿Dónde estarán los amantes de entonces, dónde el amor al raso, dónde el amor campirriño ahuyentado del barrio? (*Ibid*, p. 54)

Si la singularidad de la escritura depende del capricho del recuerdo, el encabalgamiento que consigue el escritor que sale al mundo, por tanto, es el techo que la literatura provee en esa casa en el interior de la cual estaba leyendo Proust. En otros términos, la intimidad que Proust encontró en el encadenamiento, y Zelarayán lleva, mirando y escuchando una ciudad inhóspita como la piel de los caballos para las moscas, es, de alguna manera, la misma inquietud por recordar que la literatura ni prohíbe ni habilita por sí misma esa desinhibición.

Si la piel del caballo y Buenos Aires sólo se encabalgan en la escritura de Zelarayán, podemos también alejarnos de Zelarayán y sin embargo continuar leyendo su novela *La piel de caballo*. Descubriremos, quizás, en la repetida irrupción de la piel de caballo, temblorosa espantamoscas, una aparición bizarra e incoherente de un animal que sería tan natural en una literatura gauchesca, y en esta novela, en cambio, es tan fantástica a la ciudad de Buenos Aires como podría serlo un dragón a un relato mitológico.

La calle y el caballo, el recuerdo y la distracción, como naturaleza literaria y como técnica literaria, constituyen cierta forma de realismo o una escritura especialmente sensible con eso tan humano que sucede en la literatura como en el resto de las cosas: la voluntad y la obediencia son bien diferentes, y sin embargo se confunden todo el tiempo.

La escritura no registra lo que la motiva a ser hecha porque eso es escurridizo. Más bien, la voluntad del lector (sólo a veces coincidente con su obediencia al libro), como la de la mosca, busca tocar esa piel sin importar permanecer ahí. Moscas y también piel, piel gruesa y peluda como la del caballo, pero tan intolerante que una mosca lo importuna.

Esa libertad simplemente necesita versos en «La piedad por «esas imbéciles moscas»»³. La imagen de un poema es el único lugar donde «...el Papa / sí, el Papa / es una Batata» (y «No es por decir») (*Ibid*). El Papa es una Batata, dice con la firmeza de un verso y la distracción de un poema, honesto con la poesía pero irónico con el Papa. O al revés, total, la honestidad y la ironía son a la literatura lo mismo que el Papa o la Batata. Pero después el Papa le dice a Doña Remigia, a quien le quitó el diario para prender el fuego: «El fuego siempre tiene la última palabra... / insondable, acariciada, / pero hay que hacer cola» (*Ibid*).

Las moscas, que no pueden dar nunca por sentado hasta cuándo podrán permanecer sin ser espantadas (en el mejor de los casos). Y son ellas, los personajes de los recuerdos en la novela, personajes de lo que de mosca tiene la piel vibrante del caballo, vibrante como la presunción de la muerte que recuerda la piel de caballo. Son ellas, que están entre comillas en este poema, las que recuerdan *La piel de caballo*, pero también *La piel de caballo* las tenía en fragmentos de memoria en donde la lectura podía reposar de la historia, porque en el recuerdo también guardan independencia con relación a la desaparición o el crimen.

Salvo porque el poema está dedicado a Oscar Masotta, esas imbéciles moscas encerradas en comillas no retienen en el poema ninguna referencia a aquellas de las que habla Masotta. Son sólo una cita, y no necesariamente se trata de las que vuelan sobre la vida, como dice el último verso. Resulta que el poema tiene otras cosas para decir a partir de ellas.

³ Zelarayán, R., «La piedad por «esas imbéciles moscas»» en *La obsesión del espacio*, Atuel, Buenos Aires, 1997, pp. 21-25.

Que «no vuela ni una mosca» dice la conocida expresión que habla sobre la concentración, la obediencia o el silencio. Pero exagera irrisoriamente el poder de estos últimos, porque el vuelo de una mosca, si bien no le hace nada a nadie, no se puede prever ni evitar. La elusión, paradójicamente, es ineludible; y, además, sucede invariablemente. Proust y Zelarayán coincidirían tal vez en que la distracción es lógicamente necesaria a la escritura (parte de su propio lenguaje), y que participa de una franqueza que encontramos en las palabras de ese lenguaje tan poco franco. Una escritura realista respecto del lenguaje, tal como puede sobrevalorarlo.

Pero dice el poema:

Justo por ahí,
donde está el burro empacado,
anduvo hace rato la Rosa,
la de la hormiga...
que no hay que confundir
con la hormiga y la rosa
ni con la topadora y la vizcacha
ni con la tierra y la lluvia... (*Ibid*)

No hay que confundir porque la confusión no le pertenece a la poesía. La confusión sobrevuela la vida; y la literatura, la única que no la niega, es el único lugar en el que ya no importa. Por tanto, tampoco importa que el Papa se lleve, con «el diario doblado en cuatro bajo el brazo» (*Ibid*), la posibilidad del fuego y la última palabra. De cualquier manera, al poema le hace falta Doña Remigia para que el fuego sea prendido, y mientras sólo dependa de que el Papa no se lleve el diario que sirve para prenderlo, su llama siempre va a estar postergada para después: «y no hay tiempo para la canción / ni para la discusión / ni para el fuego que hubo que dejar para mañana» (*Ibid*).

Pero en *Piel de caballo*, el flaco tiene la última palabra y no el fuego. En medio de la agitación y el desequilibrio de todos los

pasajeros de ese último colectivo (ya librados a una contienda en las que fortuitamente les toca tomar partido), dice su voz narradora: «aplastado, pisoteado, magullado y todo, espero decolar en cualquier momento hacia el techo. ¡Hay tormenta en la piel de caballo!» (en *La piel de caballo*, p. 124); y una rubia que dice, al lado del flaco que acaba de recibir una patada, «¡Aquí se puede volar, pero está prohibido fumar!» (*Ibid*), y se prende un cigarrillo. Entonces, las últimas palabras: «Biiii... chateee... taaa... guuué... chumbeeeao... biiii... chaandooen... cachiqueengue... Y que... viaaaa... biiiíchar... redaaaamaooo... deeesen... cachiiiiilaoooo.» (*op. cit.*, p. 126).

Y no es el lenguaje el que da lugar a las moscas, las únicas capaces de sobrevolar la vida porque son las únicas que sobreviven a ese desierto de las palabras en relación con las cosas; es que «el flaco» (o tal vez el «Jeta 'e Bagre»), que se enamoró de «Lita» que es tal vez «Amalia», la esposa del «Jeta 'e Bagre»; no es el entrerriano, ni salteño, ni tucumano que se trasladó a Buenos Aires, que vive en la ciudad que lo atrae y lo expulsa *como* la piel del caballo.

Las últimas palabras son el zumbido de la mosca, y el flaco es la mosca que la vibrante piel del caballo no deja reposar. El zumbido de su obstinación con la piel, de su neurosis, que sólo se ve en la transcripción siempre precaria de lo que se escucha. El poema pediría piedad también por el flaco, el flaco que no tiene que morir, que es una mosca y no le hace nada a nadie.

Bibliografía:

- Proust, M., *Días de lectura*, Taurus, Buenos Aires, 2013.
Zelarayán, R., *La obsesión del espacio*, Atuel, Buenos Aires, 1997.
—, *La piel de caballo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1999.

V. Aparatos poéticos o vitalistas

Instantes del deseo: El azar y lo dado

Juan Manuel Díaz

(...) Nada me es más extraño que un modo de pensar personal. En mí, el odio del pensamiento individual (el mosquito que afirma: «Yo pienso diferentemente.») alcanza la calma, la sencillez; juego, cuando avanzo una palabra, con el pensamiento *de los otros*, lo que el azar ha recolectado de sustancia humana en torno mío.

Georges Bataille, *El culpable*

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, son las palabras que siguen vivas en las palabras. En el libro convergen fechas y velocidades muy diferentes. ¿Quién había sido el que inventó la de los linyeras? En un libro hay líneas de articulación, estratos, territorialidades; ¡Todos la hicimos! ¡Todos la hicimos! Todas las hicimos entre todos... ¿O te olvidaste vos de que las cosas se iban haciendo solas con el tiempo, que iban apareciendo con el tiempo, de a poco, a medida que entre todos nos poníamos a joder, o a chupar juntos o a cantar, o a hacer cosas en serio, en el mundo, en serio...? Un libro, un texto, eso que siempre confundimos como una unidad concreta y nítida, es, en definitiva: pura ilusión de sábado, un lance de dados que se ejecuta, una insensata búsqueda de perfec-

ción. Todo eso es, ni más ni menos que una multiplicidad que no cesa de devenir.

En tanto que multiplicidad o rizoma, la maquina literaria del libro no deja de conectarse con otros agenciamientos, con otras máquinas, con otras supuestas unidades, y no hay siquiera una combinación de entre ellas que pueda interrumpir la persistencia del AZAR.

Conformado por una multiplicidad de elementos, partículas e intensidades; el libro gestiona –con mezclas diversas– su propia multiplicidad con el resto de las multiplicidades. Se trata de ver con qué elementos funciona tal libro, qué relaciones establece, con qué se conecta, cómo se metamorfosea, en qué deviene. Escribir no tiene nada que ver con significar sino con deslindar, cartografiar, trazar líneas, registrar intensidades, consignar coordenadas espacio-temporales, visualizar el tránsito de los elementos de la Multiplicidad. Versos, versos compuestos bajo el sol en tardes y mañanas olvidadas. La pregunta del poema parece anticipar su respuesta negativa. ¿Qué hay más allá de ese deseo de escritura?

El lenguaje, la lengua –la esclerosis que produce la calcomanía literaria del libro fosilizado–, conecta permanentemente contenidos de ídolos diversas –kits de matear, latas de coca, minas, ratas, una escopeta del doce, política, olor a garche, a chivo–; la lengua no deja de embrollar, tergiversar, yuxtaponer: poderes fácticos, políticas pragmáticas, cuestiones artísticas, biológicas, deseos sexuales, perversiones, secretos a voces –ese frotar de ramas bajas, siempre suave–, ficciones científicas, prejuicios sociales, mitos personales-colectivos. En definitiva, no deja de variar al infinito e infinitamente los surcos del azaroso deseo. Aglutinar elementos heterogéneos de los campos más diversos y recónditos. Principio de conexión y heterogeneidad rizomática.

Ambigüedades mal entendidas, equívocos que elevan las interpretaciones a las potencias deseadas. Proliferación del signi-

ficante, variaciones semánticas, charlas de borrachos, enfrascadas permanentemente en sus delirios.

En una multiplicidad no hay unidad alguna de ningún tipo; hay determinaciones, tamaños, dimensiones, planos, mesetas, límites, que no pueden aumentar o disminuir, que no pueden variar, sin que al mismo tiempo cambie de naturaleza la propia multiplicidad. En una multiplicidad, en un libro, en la lengua, no hay dimensión suplementaria que tome el poder en nombre de un sujeto o de un significante. ¡Todos la hicimos! ¡Todos la hicimos! Cómo me venís a pedir que no me ponga a gritar. ¡No existe ningún suplemento de nada! ¡Ninguna representación! ¡No existe, en definitiva, la sobrecodificación! La multiplicidad no carece de nada, no tiene reemplazos ni sustitutos; todo está dado en ella de forma completa y total. Está perfectamente completa y lograda tal cual es.

Lo importante en una multiplicidad es lo que está fuera de ella, al exterior de sus límites, aquellos bordes a partir de los cuales entra en conexión con otros elementos-partículas que la hacen devenir otra dimensión, otra naturaleza, otra multiplicidad distinta. Tras el cristal pasan como sombras agrandadas. ¿Imágenes que suben del pasado? ¿Imágenes de un mundo, como si hubiera otros mundos fuera? Más allá de estos mundos existen otros, otras multiplicidades, con los cuales se relacionan, se conectan entre sí las multiplicidades. Principio de Multiplicidad.

Las multiplicidades mismas no dejan nunca de crecer, de brotar, de manar, principiar, continuarse, variar, contorsionarse, de arrojarse, manifestarse, fugarse. Es imposible acabar —¿Te acordás vos, basura, de la vez que me pasaste la petisa, toda acabada?—, romper o dar término a un rizoma, siempre está creciendo nuevamente aquí o allí según los caminos más o menos expeditos que encuentre, los pasos más o menos vigilados, las simpatías o antipatías suscitadas. El deseo no se agota nunca, no se sacia, no nos hartamos de él. El rizoma, como el deseo, es irrefrenable, incontenible, siempre encuentra y encontrará el camino, la for-

ma y la dimensión para recomenzar, no tiene nunca final sino que se metamorfosea, deviene aquí, allá y aun más allá.

Esto mismo sucede con el libro y el mundo, ninguna de esas multiplicidades es una imagen o representación de la otra, no son suplementos. Están mezclados entre sí, intrincadamente, en una multiplicidad rizomática constante. Y constantemente están variando, tomando nuevos caminos bajo formas inciertas e irreconocibles. Se van perdiendo, se van acabando, sólo para recomenzar en los lugares menos propicios o menos esperados. Evolución paralela entre las multiplicidades. Darles un sentido más puro no es otra cosa que hacer brillar en la materia de las palabras sus puntos luminosos. Principio de ruptura asignificante.

Los problemas de escritura suceden efectivamente y sin retrasos: siempre se necesitan expresiones anexas para designar algo exactamente. Hay un puro decir, decir oscuro, errado, puro decir para decir que sí a la trivialidad. Lo que se intenta hacer es no designar nada, simplemente facilitar la liberación del deseo, acabar uno mismo y acabar al deseo, olvidarse de la conciencia, devenir inconsciente por algunos instantes y dejarse mecer por el flujo impulsivo del deseo. Sacudir el deseo y dejarnos sacudir por él. Arrojar lejos de sí la subjetividad, el proyecto, entrar en comunicación con el resto del mundo. Todo esto para besar mejor, para brillar. Esta frase es mi horóscopo que siempre se cumple.

El rizoma sigue siendo una memoria corta, de corto plazo, una antimemoria aleatoria. Pero eso fue un instante, y el instante, obra de unos daditos tallados. Un instante insignificante, un segundo cualquiera. Todo lo contrario a una memoria organizadora, consciente, planificadora, jerarquizadora. La razón, el entendimiento humano, no deja de separar e individualizar los elementos de la naturaleza. Deslinda y crea la unidad de las cosas, la negatividad, la diferencia; generando constantemente que se pierda de vista la totalidad irreductible de la multiplicidad de la naturaleza. Esa misma negatividad, la individualización de las cosas es

lo que introduce los estrictos límites finitos de las cosas: inyección de finitud, aislamiento solitario, MUERTE. Pensó durante un rato en estas cosas y caviló la pálida desgracia.

Razón, medida, tiempo, trabajo. Tiempo, un instante. Cronos y Aion. Y sin embargo —como nunca, como siempre— no se trata del mismo tiempo, de la misma temporalidad. Aion, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, línea flotante que sólo conoce velocidades, intensidades, pasión. Este tiempo carece de historia, la percepción se halla sobrenaturalmente aguzada en él, en nosotros. ¿Incremento de percepción o un simple abandono de ella? ¿Cómo incrementar la percepción de un sujeto que se intenta abandonar, abolir? Percibir es atender, estar atento. ¿Es eso lo que hace la razón? ¿Está atenta? O hay que salir en busca del afuera, llevar la razón a sus límites, a esos parajes secretos donde se voltea en su opuesto. ¿Jamás sabremos nunca? ¿Nunca más intentaremos responder? ¿Estaremos sin saber nada, sin poder nada, sin querer más nada?

Sencillamente sucede —ya se dijo, ya lo dijeron, ya lo dirán— que no hay nada afuera, todo está adentro, aquí, alternando al mismo tiempo entre el desorden y el orden.

Por el contrario, cronos —el tiempo objetivado, el emperador de los segundos que cubren al hombre como copos de nieve, el tiempo de la medida, de la razón— fija las cosas y las personas, las separa, las mide, desarrolla una forma, un espacio, las individualiza para trazar un proyecto, así determina un sujeto y parcela el mundo en casilleros pretendidamente incomunicados. La razón instrumental, el trabajo, crea la concepción de este tiempo así entendido. Ella crea la concepción del tiempo por venir al abrir la posibilidad del objeto presente y la proyección del objeto futuro. Esto resulta en una pérdida de la sensibilidad y de la experiencia al aplazar el presente.

Sólo en presencia o en consciencia de la muerte —del tiempo que nos es dado bajo medidas precisas— el hombre adquiere su cabal dimensión, a la altura de un sueño supuestamente ajeno.

Aun soñándola, se desconoce por principio la inmediatez de la muerte. Para conocerla se debe conservar un mínimo de subjetividad, se debe rozarla, merodearla intuitivamente, liberar algunos cuantos de nuestra subjetividad para vislumbrarla, arrojar el hilo, adentrarse en las sombras del laberinto, e intentar luego reconstruirse volviendo a como dé lugar. Volver después de un tiempo. Razonar sin tanta razón, ser uno mismo al tiempo que se es otro, otros. Uno mismo está compuesto de otros.

Sacrificar parte de sí, arrojar lejos de sí la razón, tan sólo por unos instantes, trazar la fuga de una dimensión para devenir otra, para variar su naturaleza. Producir lo sagrado a través de estas pérdidas, echar a perder las cosas, arruinarlas, fallar constantemente el plan, el proyecto.

Olvidar las palabras, el discurso de la razón. Contrariamente a lo que suele admitirse, la lengua no es la comunicación sino su negación. Ante esto es necesario Dramatizar. Sentir la pasión del mundo en nosotros y la nuestra en el mundo. Si estamos privados de conocer es por la separación divisoria de la razón, de esa misma razón cuyo lenguaje utilizamos para salir de ella. Cuánto nos pesa lo que no hay y vuela fuera de la cabeza. Que hasta última hora del domingo nadie vuelva a pensar y que venga el placer a parar el tiempo.

La comunicación siempre es culpable y pecadora porque mancilla y deshace los seres. Aun así, sostener el bien y replegarse egoístamente es aún más condenable.

La racionalidad y la ciencia nos invitan a la prudencia, a la acumulación utilitarista, suspender o desterrar lo irracional, mantener la diferencia entre las cosas, saber distinguirlas unas de otras, es lo que se debe hacer para conservar el estatus de la cordura. Erigir monóticamente los límites de lo útil. Observo: observar exige mi presencia petrificada en este punto del mundo. Soledad, monólogo, muerte. Transgredir esa convención, desperdiciar, abandonarse al concepto de gasto, hacer el rizoma atentando con-

tra la subjetividad y las diferencias de las cosas es lo que menos hacemos. Devenir Sagrado.

Instantáneamente, aleatoriamente, por azar milagroso, involuntaria e inconscientemente, por un lapso breve se puede acceder a la PÉRDIDA –gasto– de sí para comunicarse con la multiplicidad del plano, de lo dado. Comuni3n con las cosas por azar, hip3stasis, olvidar que estamos ac3, a qu3 vinimos. Esa espera atenta, cuando sucede, es el mismo encuentro de lo deseado: un n3mero, la suma de lo deseado, la identidad lograda entre dos cosas, o el preciso contraste de m3nimo y mayor entre dos, seis o millares de cosas, esa armon3a es la materia del azar que por un instante pisa sobre la ingenuidad del acontecimiento –haecceidad– y gira sobre s3 antes de retomar, al cabo de una s3laba, su informe materia. Correspondencias. Brillo superlativo, emanaciones que confunden nuestros sentidos, pasiones.

Lo sagrado, la intensidad perceptiva y afectiva del instante, lo irracional, todo eso se opone a lo profano. Lo profano es el c3lculo, la planificaci3n, el proyecto, el trabajo. Grito hasta la p3rdida total de la voz, escribo hasta realizar el sinsentido del delirio: me arroj3 a la Pas3n. La estrella es brillante, la estrella prodiga sus fuerzas, proyecta en el espacio continuamente una parte de su sustancia. Se deshace, se discontin3a, se acaba. Nunca habr3 pasi3n, intensidad plena sin abolir la consciencia planificadora, razonadora. Ay de los boludos del n3mero, ay de los boludos de la apuesta, ay de los boludos de la precisi3n del c3lculo. ¡Que se mueran, que se mueran! Que se vayan al cielo con Dios o que el diablo los lleve bien lejos ¡A la puta que los pari3! No hay multiplicidad ni rizoma en la conciencia, en el plan, en el proyecto, ni en las jerarqu3as. Abolir al sujeto es la posibilidad de la pasi3n sagrada. Siquiera tan s3lo una parte de 3l y tan siquiera s3lo por unos instantes, los suficientes para desalentar el pensamiento. Imb3ciles de obedecer, imb3ciles de la renuncia a ser.

La 3nica comunicaci3n posible, la genuina, la que no se da a trav3s del lenguaje, se da en el paroxismo 3ltimo y extremo del

límite experimental, del sentir. El poema, el libro, la palabra, la frase o lo viviente, debe variar la torsión al extremo, de forma tal de alcanzar, por milagroso azar, por momentos, en algún instante privilegiado –cortan la oscuridad del aire con un relámpago de luz diurna que arde, encandila y al instante se olvida– la comunicación inconsciente de la intensidad de la vida, de la intensidad vivida. Lo inenunciable, lo inenarrable. Prodigarse y mezclarse de uno mismo con las cosas. Devenir las cosas. Devenir es prodigar partículas para ofrendarlas lo más próximo posible a aquello que se quiere devenir. Enviar partículas emisarias para contagiarnos con una pasión ajena, otra. Hacer lo otro, sentirlo, sufrirlo, transitarlo.

Aun así, Baudelaire, o la caótica máquina que conocemos bajo esa palabra, dedica su libro a los lectores modernos, aquellos que no tienen capacidades de concentración, aquellos que se dispersan, aquellos que abortan el sentido permanentemente, los que se disgregan, los que se prodigan, los que no pueden construir EXPERIENCIAS o COMUNICARLAS. ¿No pueden?

Se trata de la experiencia benjaminiana, la derivada del libro de Bergson –nominalismo, nominalismo–, ESTRUCTURA DE LA MEMORIA. La memoria –buen: dale, calla pez de una vez– no es consciente, no es jerarquizada en su retrospectión; sino todo lo contrario, aleatoria e inconsciente, intensiva, comunicativa. La propia experiencia se encuentra fuera de nuestro poder y voluntad, fuera del estado de consciencia. No es un proyecto, no somos un plan, no somos consecuencia del orquestado dominó diseñado con esmero mortal.

La experiencia reposa aleatoriamente en cualquier objeto, siempre ignorándose en cuál. Encontrar el camino que nos lleve a evocar nuestro pasado, nuestra memoria, nuestra experiencia vital, el atado de recuerdos que nos hacen ser lo que somos, es algo totalmente ligado al azar. Ningún lance de dados elimina el azar, lo crea, un lance de dados no puede suspender el azar.

Conjugar el pasado individual y colectivo, comunicarlos, es el conjuro para la experiencia; y son las fiestas las que realizan esas conjunciones. La experiencia captada por la conciencia no sirve para la poesía, para el libro, para devenir rizoma. No sirve para viajar al último linde, al deslinde.

Se trata de experimentar constantemente en oposición a planear, sentir intensamente las cosas, devenir experimental. Cuando se pierde la capacidad de tener experiencias uno siente que queda excluido del tiempo, se vacía el calendario y la temporalidad se hace ajena, allí quizá, nace el spleen, la memoria involuntaria, la esquizofrenia, el delirio obsesivo. No hay que esperar nada, sucederá inevitablemente. ¿Basta habitar la espera como si algo viniera a suceder? El hombre es una pregunta sin respuesta.

Esos recuerdos involuntarios de la experiencia se condensan en torno de los objetos, de las multiplicidades, atmósfera aurática. Puerta de acceso aleatoria a la memoria involuntaria, momento lúcido de comunicación, comunión sagrada, epifanía, intensidad extática. Acumular, agigantar, extender el proyecto de un archivo consciente o el conocimiento no sólo no nos privaría de lo sagrado sino que brindaría alguna posibilidad mayor de alcanzarlo.

No existe cálculo alguno garante de nada. Debemos razonar por momentos, trabajar, acaparar, acumular; para luego encender, mediante alguna fricción, la luz de un fósforo, para que arda por unos momentos y cegarnos la vista. O tal vez no, vivir simplemente, pues toda razón está fundada, en última instancia, en el azar. La suerte siempre debe ponerse en juego, en movimiento, hay que prodigarla. Si hubiere algo definitivo, la suerte hubiera muerto con él. Vivir es lanzar los dados locamente, afirmar ese estado de gracia y no alarmarse de las consecuencias posibles. ¿Habrá muerto algún linyera? En esta preocupación por las consecuencias comienzan la avaricia y la angustia de la razón.

Bibliografía

- Bataille, G., *Obras escogidas*, Barral Editores, Barcelona 1974.
- , *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte*, Taurus, Madrid, 1979.
- , *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1981.
- , *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1989.
- , *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001.
- , *La conjuración Sagrada*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2003.
- , *Lascaux o el nacimiento del arte*, Alción, Córdoba, 2003.
- , *La parte maldita*, Las cuarenta, Buenos Aires, 2007.
- , *El erotismo*, Tusquets Editores, Buenos Aires, 2010.
- , *El límite de lo útil*, Editorial Losada, Madrid, 2010.
- Benjamin, W., *Ensayos escogidos*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2010.
- Deleuze, G.; Guattari, F., *Mil mesetas*, Pre-Textos, Valencia, 2010.
- Fogwill, R., *Lo dado*, Paradiso Ediciones, Buenos Aires, 2008.

Formación personal: lo novelesco en la poesía de Fernanda Laguna

Silvio Mattoni

Si tradicionalmente, o por momentos, la poesía lírica se propuso unificar cierta perspectiva del mundo a partir de la mirada y del yo, más recientemente podría decirse que ese intento de unidad, que podía asumir la forma de un ritmo, ya no tiene lugar. Ni el yo ni la forma de versos pueden organizar un punto de vista que interponga o convoque la potencia de lo simbólico frente a los fragmentos de las cosas, seres y palabras que llamamos «mundo». Por eso la poesía se ha vuelto problemática y la voz que aparece en ella ingresa en el ámbito de lo novelesco. ¿Qué quiere hacer un yo dentro de los poemas? O bien, ¿qué carácter problemático se encarna en el que escribe poemas y lo enfrenta a la novela del mundo? En principio, diría que el yo, que no es más una premisa ni una personalidad, ni siquiera un tono, quiere formarse, quiere llegar a ser. Y el problema que encarna entonces es el de la dispersión, la propia y la del mundo, que debe convertirse en un momento especial, en algo que destelle dentro de la miríada de puntos que se ofrecen a la percepción, en el mar de frases que se hacen y se deshacen, para que todos los puntos y unas cuantas frases se puedan mirar como una constelación, un dibujo. No importa entonces el tipo de dibujo, sino que exista o más bien que aparezca.

En la poesía de Fernanda Laguna se advierten ambas instancias: la formación de un yo y las expectativas de una aparición. Si el milagro de la aparición pudiera ser a la vez personal, entonces se produciría la eficacia máxima de la poesía, la fábrica de lo real. Pero quizás haya que entender esta posibilidad de la aparición no tanto como revelación plena de un instante privilegiado, sino como un encuentro con alguien. Sólo que ese alguien es más bien lo que hace, no una supuesta unidad, sino una serie de actividades posibles. Es decir: lo que se encuentra y lo que aparece es una vocación, algo que se pueda hacer por bastante tiempo. En este sentido, la formación personal, bajo la frágil, translúcida pantalla del pronombre «yo», es una búsqueda dispersa de la dedicación a una especie de arte. Sin embargo, como sabemos desde hace un siglo, la novela de aprendizaje sólo puede interrumpirse en el momento del encuentro de la vocación o bien postular la felicidad como una fantasía arcaizante. Citemos al autor que selló el destino de fracaso de la utopía novelesca, quien escribió en 1914 lo siguiente:

El triunfo de la poesía, su dominación transfigurativa y liberadora del universo, no posee la fuerza constitutiva para hacer que todos los elementos prosaicos y terrenales la sigan hasta el paraíso. La idealización de la realidad sólo la asemeja a la poesía, pero esta semejanza no puede traducirse en acontecimientos, en términos épicos¹.

En ese intervalo, entre las aspiraciones subjetivas y la prosa del mundo, toda novela fracasa, se pregunta para qué seguir adelante, mira hacia atrás con una ironía cínica que demuele cualquier recuerdo. Y justamente allí se aloja un verso que casi no pretende serlo, que sólo quiere ver lo que pasa, lo que le pasa a un cuerpo y a unos órganos receptivos en cierto momento. Nada sugiere que pueda pasarse al estado siguiente. La cosa más banal

¹ Lukács, György, *Teoría de la novela*, Godot, Buenos Aires, 2010, p. 138-139.

se convierte en poema simplemente porque se quiere escribir y lo que se escribe es la pura afirmación del querer, su necesidad para alguien. Dicha necesidad en todo caso es el grado mínimo de la novela, el *pathos* del héroe problemático. Y en los mejores lapsos de la historia del género, habrá sido el tránsito pasional de una heroína problemática, una chica que leyó mucho, que busca el amor, que no encuentra en el mundo la belleza y la felicidad que sus esperanzas construyeron en el aire, en los años jóvenes.

Sin embargo, la novela de formación no admite convertirse en la novela sentimental de la desilusión, quiere hacer algo con el rasgo problemático de su personaje. De nuevo nos dice el joven Lukács: «El personaje central se vuelve problemático, no por sus así llamadas ‘tendencias equivocadas’, sino porque quiere dar cuenta de su más profunda interioridad en el mundo exterior»². Este error de perspectiva es lo que llamamos «poema». La profundización de su más evidente error es el proceso por el cual se constituye un personaje que dice «yo» y que puede realizarse más allá de que el arte al que se ha entregado no sea susceptible de ningún aprendizaje. Si lo que se quiere expresar es absolutamente singular, ninguna forma puede llegar a decirlo, salvo irónicamente, salvo por una ilusión de ruptura de toda forma. El valor del poema, escribir poemas buenos, sería la ilusión de un personaje que no percibiera su inclusión en una novela. En cambio, la suspensión del valor e incluso la transformación prosaica del verso apuntan al señalamiento de la ilusión, que iniciaría la nueva dispersión de un mundo que se creyó existente y único. Así comienza, por ejemplo, un poema de Laguna titulado «No anda mi equipo de música»:

Cada vez que empiezo con un buen título
el poema termina siendo malo.
Pero el tema no es que el poema sea bueno o malo

² *Ibid.*, p. 134.

sino que tenga forma de poema.
Aunque me gustaría (en el fondo) que fuera bueno³.

El valor se ha disuelto, al parecer, con la forma de la poesía, con sus impiadosas reglas de calidad, pero su halo sigue nimbando las cosas que se piensan escribir. En otras palabras, el deseo de escribir sigue dependiendo de que a otro le guste. De allí que en muchos poemas de Laguna el interlocutor, el que debiera recibir los poemas-mensajes, se convierte en el objeto deseado por el texto. El quiasmo resultante dice así: se desea a alguien para poder escribir, se escribe para desear a alguien. Las modificaciones del deseo son las modificaciones de la forma, literalmente. El poema incluso expresa su deseo de no serlo, como en el que se titula «Reflexiones automáticas», que dice: «Voy a escribir una novela realista. ¡Ya!/ ¡Sí, lo haré! Cueste lo que cueste./ Porque mi estilo corre el riesgo de repetirse». Y más adelante dice: «Este es mi próximo paso/ escribir todo en tercera persona/ que es más compleja que la primera...»⁴.

No obstante, la ironía que se instaura por la distancia entre la escritura y la cosa que se quiere escribir no desfonda el texto, que crece sobre ese vacío, y en tal sentido es un principio novelesco. La novela, que en lenguaje sentencioso sería el equivalente a construir castillos en el aire, no puede más que negar ese vacío en su fundamento, en su nacimiento quijotesco. El realismo se vuelve su destino. Pero también el poema tiene que poner en el lugar de lo real, donde se decide la vida, su fantaseo más descabellado. El héroe problemático no necesita descripción dentro del poema, porque hacerse el poeta, ponerse a escribir en verso ya constituye un síntoma visible de su carácter y de su búsqueda que no tiene objeto. El problema no es un rasgo o un temperamento, sino el deseo de ponerlo por escrito, con lo cual se disgrega su posibili-

³ Laguna, Fernanda, *Control o no control*, Mansalva, Buenos Aires, 2012, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

dad de ser uno. Como se sabe, el yo no es uno. Por lo tanto, la unidad o la formación del yo es una fantasía proyectada en el horizonte de lo que se puede hacer. Pero no sólo en este orden de la actividad se desarrolla la cinta imaginaria que nunca estuvo unida, sino que también lo que se forma es una posibilidad de sentir.

«Todo es autoayuda», dice otro título, en cuyo despliegue se anota directamente la promesa de lo inalcanzable, aunque ya como promesa sea al menos una imagen, que despierta una sensación, que a su vez suscita el impulso de escribir algo, cualquier cosa, un poema como mensaje lanzado hacia el futuro. ¿Quién podría leerlo? ¿Cuál es el interlocutor de esta poesía? En muchos casos aparece explícitamente, un amigo, una amiga, amantes concretos o imaginarios, un lector interesado, pero la idea de público no sería en realidad una instancia tan determinante. En el futuro estará otra forma del yo, estará la que ahora escribe bajo otro modo de sentir, estará incluso la repetición de modismos, las limitaciones de un estilo, y a ella que se habrá de leer a sí misma puede dirigirse todo mensaje de autoayuda. Así como la que escribe ahora necesita escribir algo, la que puede leer o no en el futuro tendrá la necesidad de recordarse u olvidarse. Desde ese diálogo improbable, ni siquiera virtual, entre dos momentos del yo en el cuerpo que se modifica con el tiempo, se configura algo así como una comunidad, lectores, amigos, amores, constelaciones de interés. Cito el poema que acabo de mencionar:

Pero qué linda es la felicidad
sólo me la imagino
y puedo escribir una posibilidad de sentirla
si es compartiéndola con alguien o con muchas personas⁵.

⁵ *Ibid.*, p. 108.

Pero, ¿qué es una sensación posible? Tal vez sea también un recuerdo, otra forma de existir en el pasado, incluso antes del sentido que las palabras le hicieron creer a una conciencia. Y esta sería la definición de la rima en el poema, lo que suena, lo sensible, antes de cualquier significado. Lo que suena como resonancia del pasado. En el mismo poema, Laguna escribe esta suspensión técnica:

Mi abuela era muy miedosa
y yo heredé esa cualidad.
Me encantaría escribir con rima
pero me da miedo que se rían.

Mi abuela era muy miedosa
y yo heredé esa cualidad.
Me brota solo escribir con métrica
y no lo quiero evitar.

Lo que surge solo, incluso a manera de capricho, sigue siendo deseo, y en el pequeño cuarteto citado se levanta su triunfo por encima de la risa y la vergüenza siempre ajenas. No tenerle miedo a las apariencias de ingenuidad más absoluta sería el lema ético de la poesía de Fernanda Laguna.

Después de todo, una formación personal es algo que nunca termina. Lo que se llama todavía «arte» consistiría en no llegar a serlo, así como la obra no puede ser leída por quien la realiza porque su sentido se esconde en el final. Sin embargo, la muerte no se incluye en la formación, su idea es tan imaginaria como la improbable felicidad. Hay antes bien un momento en que parece que se encontrara la vocación, y nuestra heroína problemática puede construir entonces las opciones más concretas y comunes, las que pondrían en contacto, si todo fuese mejor de lo que es, la poesía con la prosa económica del mundo. A tal punto llega ese contacto que el poema se convierte en una lista de dudoso lirismo:

¿En qué me puedo especificar?
Pintura,
poesía,
autoayuda,
música,
performance,
investigación,
filosofía de la vida,
crear sensaciones,
ser bastante feliz y transmitir bastante felicidad
a través de diferentes vías⁶.

La meta parece bastante cercana: es la ingenuidad extrema de las tendencias equivocadas, dijera Lukács, que forma la dudosa imagen de las actividades artísticas. Pero esa fe es apenas un capítulo en la formación, que incluye la deformación y el incapacitamiento de tantos proyectos. Al final, mucho depende del azar, tal como era accidental haber nacido en una generación o con un deseo inseguro o una tendencia fóbica, en suma, lo problemático es por esencia azaroso. Por ende, la suerte de haber sentido necesidades expresivas se invierte a cada momento en la mala suerte de no encontrar satisfacciones, salvo momentáneas e ilusorias. De modo que en el siguiente poema puede anotarse:

La mala suerte es horrible pero
no existe.
Es como Dios,
o como querer ser poeta.

Es la imagen que uno construye de algo
que uno quiere y no puede tener.

Sos un pedazo de papel⁷.

⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

Hay una cuestión de fe en el emprendimiento de la así llamada «vocación», pero la verdadera meta de ese llamado, lo que se debe escribir, no consiste en «ser poeta», o sea algo que no existe, sino en la lucidez de advertir que lo único existente es lo que se quiere. La formación sería pues llegar a vislumbrar aquello que se desea, sin saberlo. Luego, sabiendo que todo es un pedazo de papel, una aparición momentánea, una felicidad recobrada, aun así seguir queriendo escribir, para nada, para no ser nada, para que otros compartan la aventura del descreimiento.

En este sentido, la parte final de la reunión de poemas de Fernanda Laguna, que abarca doce años de escritura, se dedica a las cuestiones de la poesía: ¿qué implica escribir en ese rango?; ¿qué leen otros?; ¿hay un interlocutor?; ¿soy o no soy lo que escribo? Por ejemplo, bajo el título «Peleas», las imágenes de un estado de ansiedad o desesperación dan paso a las guerras que se escuchan, se rumorean; los ecologistas, los poetas libran batallas, conquistas de lo inútil. De pronto, atribulada, la encerrada, la antiesencialista que escribe versos formula su problema esencial:

Las esencias
me causan repulsión.
Me gusta la poesía
y nadie nace para poeta.
Ni siquiera los versos nacen para ser poesía⁸.

Es el último poema del libro, interrumpido por una hoja que contiene un pequeño dibujo: un corazón kitsch, con cara, moñitos, pelo, cierra los ojos de largas pestañas mientras es azotado por un vendaval. A sus espaldas sopla un viento que podría arrastrarlo por el aire. Sus pies, dos líneas de tinta, parecieran poco firmes para seguir adheridos al suelo, donde unos yuyos se inclinan fuertemente bajo la misma tormenta implacable. El co-

⁸ *Ibid.*, p. 184.

razón es una chica que piensa. ¿En qué? Quizás en que no sabe adónde la llevará la suerte. Quizás en abstraerse de las peleas del mundo. El poema, después del dibujo, dice:

¿Qué hacés poema de mí?
¿Por dónde me llevás?
Has hecho que los poetas se enemisten conmigo,
me has tirado en un campo de batalla
lleno de tanques⁹.

Los poetas suspicaces le preguntan por sus posturas a un corazón, que no es un saber, que no decide si es o se hace. Pero la respuesta de la lucidez encontrada sería tanto serlo como hacerlo, ser para escribir y escribir para ser. De allí podría surgir también una explicación para el misterioso título del libro: *Control o no control*. Podría pensarse que alude al costado involuntario de la escritura, que sobre todo ha sentado históricamente sus bases en la forma de poema, en lo pasajero del sentido que atraviesa el verso. Vale decir: se quiere escribir, se controla, hay cierta obediencia de las palabras, pero también se escribe al dictado, se escucha, no se sabe de dónde vienen las palabras que completan partes, frases, versos. «Control o no control» no es una pregunta, sino la comprobación de que se pasa constantemente de una fase a otra. Aquí y ahora, en el acto de empezar, se diría que el poema depende del control, de la decisión de hacerlo, pero al instante siguiente puede aparecer la guerra, cosas que no existen u otras personas que hablan a través de la fragilidad del yo.

En un principio, hacia el final de los años '90, la aparición en el poema era la epifanía de una fe, en que se podía escribir, se podía pintar, en que se podía derramar sobre el mundo y su puñado de amistades el velo plegado de un par de musas tan abstractas y alegres que se llamaran Belleza y Felicidad. En las pla-

⁹ *Ibid.*, p. 186.

quetas abrochadas de esa época se editó el poema «La ama de casa», empezando con sus clamores en «a» aquello que la reflexión recordará más tarde con su título todo en «o», «control o no control». En aquel poema, la heroína lucha contra lo invisible, la mugre, el polvo, la suciedad que se deposita incesantemente sobre la casa. Pero no puede ser ama de esa casa que la somete a una limpieza infinita. El trabajo rutinario de Sísifo al menos era un ejercicio físico, frente al cual las tareas de limpieza se yerguen como una montaña sin relieves, que vuelve a armarse después de cada paso de las manos cansadas. Las rimas de alguna manera ayudan a que el poema siga, y que no decaiga el ritmo de actividad de la ama de casa, como en una ronda infantil que se repitiera, se cantara mientras se refriegan pisos, mesadas, vidrios, artefactos:

Ama morocha
de tez castaña
con cara angulosa
y manos de araña¹⁰.

Exhausta, ella pasa de la cocina a la pieza, lustra la cama de madera blanca, laqueada, y de pronto algo suspira. Podría sorprenderla, pero ya antes se dieron interesantes diálogos con la casa, que la desafiaba, se le resistía o la embrujaba. La cama sin embargo no dice nada, sólo suspira, hasta que el lustre de su respaldo empieza a emitir una luz. Todo indicaría que se trata de una iluminación, una epifanía que baja hasta la banalidad del mueble, sobre todo porque lo invisible, o lo inexistente, o sea Dios, muestra sus ojos a través de la trama del cubrecama. No obstante, sólo es humedad. Dios era una mancha de humedad: otro desafío para la batalla de la limpieza. Sola en la casa, de noche, cuando no se ven las manchas demasiado nítidamente, la ama se tira a descansar en el piso. Entonces, cito:

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

La luz de la luna entraba
vestida de virgen.
Ella se posó
del lado izquierdo
de la ama
y acarició sus manos,
cerró sus ojos
y besó sus labios.

—¿Qué es esto que a mí me pasa?
¿Quién es esta luz
que entra por la ventana?

Después, una sábana de luna virginal cubre el cuerpo de la mujer cansada sobre la cama limpia. Y piensa que Dios es lo viejo, polvo invisible pero tenaz, «el tiempo que todo lo ensucia», «la muerte de las estrellas». La mugre sólo puede ser bajo esa luz lunar

el beso insistente de Dios
que todo lo estropea
para que la ama
con sus deditos cuidadosos
lo arregle.

Era pues verdaderamente ama del mundo, sólo que lo había olvidado. De tanto trabajar en reparar lo caduco, objetos rotos, llaves que se pierden, personas que mueren y comida que se pudre, la ama olvidó que nada existiría sin ella, que sin su apasionada labor reiterativa sólo habría polvo de estrellas muertas. El poema termina con una plegaria:

¡Frota Reina de la creación
cada día las calles,
embellece el jardín
y entierra a los muertos!

Y si publicar, como es sabido, consiste en sacarse de encima lo hecho, tirarlo a la basura pública, en cambio escribir es limpiar, refregar, darle algún nuevo brillo a las palabras demasiado usuales. Y sobre todo, escribir es operar un milagro, gracias al ritmo o a la simple ocurrencia, gracias a la máxima lucidez que traspasa la pose de la inteligencia y se convierte en pura ingenuidad. El milagro es que alguien exista y pueda comunicarlo, y que sus palabras no se confundan con la economía del mundo, aunque tampoco se olviden de ella. Sólo en ese momento fantástico o alucinatorio todos los elementos prosaicos y terrenales habrán de seguir, contra la sentencia del fracaso de la novela según Lukács, la rutina de la poesía hasta el paraíso.

Precisamente, contra el desdén de Lukács por lo sobrenatural en la épica moderna, que no es otra cosa que la naturaleza mirada tan intensamente hasta que de pronto le salen ojos y nos mira, habría que invertir sus críticas a la novela de aprendizaje y a su solución no prosaica, feliz. Si la formación terminaba en milagro, eso no le restaba valor a lo milagroso por revelar su costado gracioso, arbitrario e inútil. Más bien la discordancia en la unidad del mundo, su fragmentación, abriría un espacio ni interior ni exterior, ni palabras ni cuerpo, por donde volvería a aparecer el sentido. Pero en tal caso no sería la conversión de alguien con tendencias equivocadas en un artista, que como la voluntad de querer ser poeta es algo vaciado de todo sentido, sino la formación inacabable de una manera de vida, una continuidad festiva de la vida, entre el control y el no control de lo que se hace, de lo que se llega a hacer.

Bibliografía

- Laguna, F., *Control o no control*, Mansalva, Buenos Aires, 2012.
Lukács, G., *Teoría de la novela*, Godot, Buenos Aires, 2010.

Índice

Prólogo	7
por Silvio Mattoni	

I. Aparatos teóricos o delicados

La orientación de la juventud: Lukács y el problema de la vida como forma	17
por Carlos Surghi	

Vida y escritura: la sombra de César Aira (fragmento)	31
por Cecilia Pacella	

¡Pero qué tiene que ver con Dionisio!	43
por Favio Seimandi	

La estética del terror. Aproximación a la emergencia de lo sublime	61
por Sonia Vasconi Heinzmann	

Mostrar por montaje: vanguardia y materialismo en <i>Dirección única</i> de Walter Benjamin	71
por Nicolás López	

II. Aparatos imaginarios o impactantes

Harun Farocki o de un materialismo radicalizado 89
por Ana C. Contreras

Aproximaciones a la *dramaturgia cinematográfica*
de Esteban Sapir 101
por Denise Catanzano

Mosaicos en construcción constante: un comentario
sobre la pintura de Ding Xiongquan 113
por Virginia Acha

III. Aparatos etnográficos o corpóreos

Panspermia 131
por Emilio Garbino

¡Aparatos! ¡Aparatos! Soñando con el paraíso del caos
y la Expansión estética 143
por Mariana Martín

Estética y multiverso. La epistemología de los pueblos
amerindios. Viveiros de Castro, dixit 153
por Sol Anahí Viñolo

IV. Aparatos narrativos o temporales

Campo de lectura como campo de tareas: Es *La flecha*
del tiempo de Martin Amis 167
por María Calviño

Arte y humor: posibilidades de transformación
de la realidad y celebración de la vida en *Timequake*,
de Kurt Vonnegut Jr. 181
por Romina Rauber

Piel y piedad: desde y hacia Ricardo Zelarayán 199
por Candelaria Díaz Gavier

V. Aparatos poéticos o vitalistas

Instantes del deseo: El azar y lo dado 211
por Juan Manuel Díaz

Formación personal: lo novelesco en la poesía
de Fernanda Laguna 221
por Silvio Mattoni

